



Cahier 03 |

MODELAGE



UNITÉ D'ENSEIGNEMENT ET DE LA RECHERCHE / HEP VAUD
Didactiques de l'art et de la technologie

Cahier 03 |

MODELAGE

TABLE DES MATIÈRES

Préface <i>John Didier</i>	p. 3
Introduction <i>Tilo Steireif</i>	p. 4 – 5
Chapitre 01 Du modelage comme empreinte fondatrice du geste à l'objet technologique	
Tilo Steireif <i>Pratiques innovatives dans l'art de la céramique contemporaine chez Magdalena Gerber</i>	p. 7 – 15
Heinrich Lüber & Tiziana Halbheer <i>Inscrire dans la matière, «Putting into Material». Interfaces entre la science et la pratique artistique.</i>	p. 16 – 18
Nicole Goetschi Danesi <i>Dessiner, c'est modeler et vice-versa</i>	p. 19 – 21
Yvan Schneider <i>A qui le premier: pot à cuire ou pain?</i>	p. 22 – 27
Florence Quinche <i>Archéocéramique: entre art et sciences</i>	p. 28 – 35
Chapitre 02 Diversité des gestes didactiques en modelage	
Céline Zahnd <i>Ronaldo modelé, séquence didactique partant d'un raté artistique médiatisé</i>	p. 37 – 41
Claire de Buren <i>L'atelier de céramique, un espace de liberté</i>	p. 42 – 45

Adrienne Actis-Datta <i>Pratique de la céramique</i>	1-14
--	------

John Didier est professeur associé en didactique des activités créatrices et techniques, responsable de l'unité d'enseignement et de recherche Didactiques de l'art et de la technologie de la HEP Vaud.

PRÉFACE

Les cahiers de l'Unité d'enseignement et de la recherche / HEP Vaud (UER) «Didactiques de l'art et de la technologie» rassemblent des éclairages pluriels sur des thématiques en lien avec les pratiques de création et leurs modes de transmission. Comme les précédentes parutions, ce troisième cahier explore un univers, en mettant l'accent sur une technique toujours d'actualité et enseignée dans divers lieux de formation – Hautes écoles, formations post-grade, scolarité obligatoire: le modelage.

Dans ce numéro, les intéressé-e-s trouveront différents témoignages de formateurs-formatrices, qu'ils-elles soient artistes, chercheurs-chercheuses, didacticien-ne-s ou enseignant-e-s. Ces acteurs-actrices de la création et de la transmission de connaissances partagent avec passion leurs expériences et leurs expertises, portant des regards complémentaires sur la production d'objets en affirmant le vécu des expériences et en revenant sur l'articulation entre activité d'enseignement, acquisition de techniques et création d'objets techniques au sein de différents contextes de formation.

Par sa spécificité en lien avec des traditions issues d'une culture des métiers, le modelage contribue à participer au développement de nouveaux terrains favorisant à la fois la création et les apprentissages. Aussi, cette technique stimule chez l'apprenant-e le développement de capacités pour s'exprimer, ressentir et se relier à soi-même et au monde environnant. Paradoxalement, dans une période fascinée par le numérique et la digitalisation, la technique du modelage trouve encore sa place au sein des lieux de formation. En cela, ce troisième cahier de l'UER participe à la réflexion en apportant des points de vue qui remettent au centre le développement, l'apprentissage et l'émancipation, par l'évocation des multiples facettes d'une technique qui traverse les époques.

L'équipe de l'UER est reconnaissante de tous les fructueux contacts qu'elle a pu entretenir avec ses partenaires pour la réalisation de cette nouvelle publication.

John Didier

Tilo Steireif est artiste et professeur associé en arts visuels de l'UER AT, HEPvd.

INTRODUCTION

«... la main prodigieuse de l'artiste, égale et rivale de sa pensée, l'une n'est rien sans l'autre»

Paul Valéry (devise inscrite au fronton du Musée de l'Homme à Paris)

Le troisième cahier de l'UER propose de mettre en évidence une pratique, le modelage. Cette dernière nous renvoie au rôle de la main dans l'activité humaine, tant pour des applications fonctionnelles que culturelles. Dans *Le Geste et la Parole*, André Leroi-Gouran formulait, à propos des spécificités de l'espèce humaine, que nous assistions actuellement à une forme de régression dans l'usage de la main (1965). Le cahier numéro trois de l'UER AT de la HEPVaud développe par différents articles la complexité de la question et les avantages à combiner l'intellectuel et le manuel en création pour le développement de l'individu, sans omettre les contingences sociales et politiques de l'école. L'article d'Yvan Schneider s'intéresse à la technologie culturelle du modelage. Qui précède l'autre: la pâte à travailler ou le bol à modeler? La question des conditions permettant l'apparition du modelage dans la préparation des repas sera au centre de sa recherche anthropologique. Florence Quinche nous propose de creuser le sujet avec un article autour de l'expérience du céramiste Pierre-Alain Capt, qui maîtrise la céramique gallo-romaine, des terres à ramasser aux formes à modeler, jusqu'à la cuisson et au four naturel réalisable dans son jardin. Nous redécouvrons dans son enquête l'archéologie des formes et la manière dont ces récipients furent cuits à l'époque. Nicole Goetschi Danesi entreprend une visite d'atelier auprès d'Adrien Chevalley à Paris. La démarche de ce dernier introduit l'objet modelé comme élément à la fois artistique et quotidien, à l'image des ustensiles de cuisine. Sa vision poétique nous questionne sur le rôle utilitaire des créations de l'artiste. Céline Zahnd présente une démarche d'enseignante en arts visuels en invitant ses élèves à partir d'une référence connue – le célèbre Cristiano Ronaldo qui a inauguré son buste à l'aéroport de Funchal. Un buste «raté», selon certains médias. Cette entrée en matière quasi humoristique dans le monde du modelage questionne les qualités plastiques indispensables à la création d'un buste en terre avec des élèves. L'interview réalisé avec Magdalena Gerber nous présente une facette peu connue du monde de la céramique, celle où la technologie de pointe rejoint la terre à façonner. À travers des travaux réalisés au sein du CERCCO à la HEAD de Genève (centre d'expérimentation et de réalisation en céramique contemporaine), nous retrouvons un exemple d'espace à la fois très pointu et collaboratif, où l'innovation prend un sens concret parfois difficile à définir dans le domaine éducatif. Claire de Buren revient sur les ateliers de céramique en milieu scolaire avec un compte rendu sur les effets positifs de cette pratique au sein de l'établissement secondaire de Cossonay.

Heinrich Lüber, professeur à la ZHDK en «Art Education» présente le travail de Tiziana Halbheer, étudiante en Master. «Sedimented» est une recherche sur la thématique de l'anthropocène. Tiziana Halbheer confronte son travail de céramiste avec la poussière, parfois nocive, qui se dépose à travers la Suisse. Heinrich Lüber expose comment les étudiant-e-s sont formés à la ZHDK et accompagnés par des experts dans leurs démarches à la fois artistiques et scientifiques.



Photo: Claire de Buren

Le cahier comprend une deuxième partie détachable. Ces quatorze pages pratiques s'adressent aux praticien-ne-s dilettantes qui aimeraient disposer d'une sorte de guide du processus de fabrication d'un objet en terre: les étapes, les opérations plastiques et les termes clés en lien avec chacun des outils nécessaires et chacune des opérations. Il a été réalisé par Adrienne Actis-Datta, céramiste et enseignante, en collaboration avec ses étudiant-e-s.

CHAPITRE 01

LE MODELAGE EMPREINTE DU GESTE ET OBJET TECHNOLOGIQUE

Tilo Steireif
Heinrich Lüber
Nicole Goetschi Danesi
Yvan Schneider
Florence Quinche



Tilo Steireif est professeur formateur en arts visuels de l'UER AT, HEPvd
Magdalena Gerber est la responsable du centre d'expérimentation et de réalisation en céramique contemporaine (CERCCO) de la (HEAD) Haute école d'art et de design de Genève

Tilo Steireif
Entretien avec Magdalena Gerber

Magdalena Gerber est la responsable du centre d'expérimentation et de réalisation en céramique contemporaine (CERCCO) de la (HEAD) Haute école d'art et de design de Genève, elle est aussi artiste. Elle a suivi une formation en économie familiale à Berne ainsi qu'un cursus en travaux manuels et en dessin. Elle a participé à un enseignement en binôme (chimiste et cuisinier) et enseigné pendant dix ans les travaux manuels, le textile et le dessin à la Sekundarschule de Münsingen.

En parallèle, elle continue sa formation pour enseigner au Gymnase et dans les écoles d'arts. À Genève, elle se spécialise en céramique à l'école d'Arts appliqués (aujourd'hui HEAD-Genève) avec Setsuko Nagasawa et Philippe Barde, ce qui lui ouvre la voie vers une carrière artistique prolifique. Magdalena Gerber a également intégré les nouvelles technologies dans l'infrastructure et l'enseignement, en mettant sur pied à la HEAD un programme de recherche avec des artistes, des designers et des entreprises.

PRATIQUES INNOVATIVES DANS L'ART DE LA CÉRAMIQUE CONTEMPORAINE

Magdalena Gerber, pourriez-vous nous rappeler quelques faits marquants de votre parcours de formation?

Magdalena Gerber: Lors de ma formation à Berne en économie familiale¹, le professeur de chimie enseignait les teintures et le professeur d'économie familiale la même chose en cuisine. L'importance de la chimie et la transformation des ingrédients de la nourriture en cuisine m'ont marquée. À l'école d'Arts appliqués de Genève, c'était une approche en toute liberté avec des recherches sur la mise en forme, les mélanges et les cuissons des matériaux céramiques. La démarche de la céramiste Setsuko Nagasawa permettait à chacun de se développer comme artiste et de trouver sa propre voie.

Les cours de technologies sur les matières premières et leurs transformations à la

1. La Hauswirtschaft a été remplacée par une formation qui se nomme «Natur, Mensch und Mitwelt».

cuisson, sur la chimie et les polymères occupaient une place très importante. Au CERCCO, on garde cet état d'esprit qui combine fondements technologiques de pointe avec approche expérimentale et savoir-faire pratique. Mon expertise artistique me sert beaucoup dans l'accompagnement des étudiant-e-s.

Est-ce que, dans votre travail personnel, vous jouez avec ce côté expérimental et technologique? Pouvez-vous nous présenter quelques exemples?

MG: Dans mon travail artistique, je réalise par exemple des formes enduites d'une mousse expansive de céramique; la forme est modelée d'après une vague intention, puis recouverte d'une mousse sur 2 ou 3 centimètres d'épaisseur. On ne sait pas exactement ce qui va sortir à la cuisson. À l'opposé, je réalise des travaux totalement

maîtrisés au niveau du geste et de la forme, en cherchant le cercle et le cylindre parfait; et c'est avec le choix du matériau, ici une terre chamottée noire qu'intervient le contraste avec un aspect brut, naturel. Ce qui peut être lu comme un défaut est travaillé dans une forme tendue, avec un geste minimal qui souligne le cercle, un bord cylindrique redressé.

Dans «Teller Stories», le projet ressemble à un banquet: une table, des assiettes produites une à une et un repas mis en scène sous forme de performance. Je pars de fragments de vidéos d'où je tire les images qui sont ensuite imprimées sur des assiettes industrielles; chacune est donc différente². Lorsque je mets en place mon installation, les personnes qui y participent peuvent s'asseoir là où elles veulent, là où une image leur parle, évoque pour elles quelque chose. Pour réaliser les images, j'utilise une imprimante laser équipée de toner céramique, testée au CERCCO.

Vous pouvez donc mettre cette pratique artistique directement au service de votre travail pédagogique. Comment expliqueriez-vous les activités que vous guidez à la HEAD au sein du CERCCO?

Nous avons développé à la HEAD deux approches très différentes de la céramique: d'un côté, l'approche artistique voisine de la «bricolage», qui essaie de déjouer les règles de la technique céramique, et de l'autre une maîtrise parfaite avec des recherches sur des matériaux, des machines et des technologie nouvelles.

². Voir l'article de Denis Pernet « La forme suit la fonction: la part sociale de l'œuvre de Magdalena Gerber », repéré le 30 janvier 2018 sur http://www.magdalengerber.ch/mg/uploads/File/mg_download/WorkMagdalenaGerber_Textes.pdf (consulté en févr.2019).

Comment s'inscrit la technologie dans ce processus?

La technologie est toujours au service d'un projet. Prenons pour exemple l'imprimante digitale céramique, développée par une entreprise allemande. Je me suis spécialisée dans l'utilisation de cette machine car je pense que c'est un outil propice à la réalisation simple d'impressions durables dans le temps. Il s'agit d'une imprimante laser ordinaire, équipée de toners avec des minéraux qui résistent à la température comme par exemple le cobalt, le cadmium, le chrome, le manganèse, etc. On réalise une impression guidée par ordinateur, comme une impression laser qui se décalque sur la céramique. Ce processus laser permet de créer une pièce unique ou des éditions limitées. On ne se situe pas dans la logique de production d'une grande série pour amortir les coûts. Le procédé est intéressant pour les étudiant-e-s qui viennent avec un projet: un texte écrit, un dessin/ une image à reproduire sur une dizaine de carreaux ou sur une assiette, sur un plat ou encore une sculpture.



Comment peut-on qualifier les différences entre étudiant-e-s en art et étudiant-e-s en design dans leur projet respectif?

Les artistes veulent souvent éviter que leur travail ressemble à quelque chose de «bien fait»; leur travail artistique donne parfois un effet de «pâte à modeler», une forme volontairement maladroite. Je constate qu'en général les artistes cherchent à éviter d'être confondus avec l'artisan qui maîtrise la technique. À l'inverse, les designers cherchent la maîtrise du processus. Ils modélisent en 3D avec l'ordinateur une idée précise dans une approche souvent géométrique. Certain-e-s ne se défont pas du projet initial; cette image, ils veulent la retrouver à l'arrivée, même si l'argile est un matériau informe, qu'il faut mettre en forme d'une manière ou d'une autre. Ils ne prennent pas toujours le temps d'observer ce que cette matière peut apporter au projet par sa transformation, comme les couleurs de l'émail, les accidents, les légères déformations à la cuisson, tout ce qui donne un caractère propre à la céramique qui n'est pas parfaite. Les céramistes japonais travaillent beaucoup cette particularité de la matière de produire le hasard et c'est ce que nous cherchons à poursuivre comme démarche au CERCCO.

Comment travaillez-vous avec des entreprises dans le cadre de la recherche? Et comment les étudiant-e-s sont-ils intégrés à ces recherches?

Je donnerais un exemple de mandat avec une entreprise. J'ai conduit un projet de recherche pendant lequel une céramique qui ressemblait à de la lave s'est produite lors d'une cuisson. À l'issue de ce projet, j'ai présenté une sélection de résultats à quelques entreprises horlogères, puis l'une



d'elles m'a contactée pour pousser plus loin ma recherche sur un matériau spécifique. Dans la phase de recherche, on est très observateur afin de bien comprendre ce qui se passe dans nos ateliers à chaque étape du processus, pour ne pas passer à côté d'une nouveauté. Car c'est dans le processus de fabrication que tout se joue. On apprend à repérer tout ce qui peut détenir un potentiel intéressant. Ce n'est ni le nombre d'essais et d'expérimentations ni la quantité de travail qui nous permettent d'obtenir un résultat nouveau, mais bien la capacité d'attention et d'observation, même pour les étudiant-e-s de première année, repérer un élément essentiel, une action, un mélange, quelque chose de particulier qui serait à isoler et approfondir. Selon les résultats, il peut y avoir une demande de brevet et/ou de nouveaux projets de recherches soutenus par Innosuisse (CTI)³ ou la HES-SO. C'est aussi une façon de collaborer avec des entreprises. Comme la confédération n'aide pas directement les entreprises qui souhaitent faire de la recherche, celles-ci s'adressent aux Hautes-écoles spécialisées. La commission de technologie et les entreprises

³. <https://www.kti.admin.ch/kti/fr/home.html> (consulté en févr. 2019).

financent paritairement des projets pour l'achat de machines, pour couvrir les frais en collaborateurs, pour le suivi du travail et les matériaux. C'est dans ce contexte que j'ai déposé le projet d'impression digitale par l'intermédiaire d'Innosuisse. Avec les entreprises, la réalité économique nous contraint parfois à trouver rapidement des résultats et des solutions fiables. Puis vient la question des brevets. Faut-il breveter puis publier? Faut-il plutôt garder? Ou vendre? Nous travaillons avec un service de l'université de Genève pour toutes les questions de brevets. Faut-il annoncer et déposer un brevet pour nous protéger des entreprises? Car on ne développe pas seulement des objets par passion ou pour les transmettre à nos étudiant-e-s, mais également pour acquérir une reconnaissance par les institutions du même domaine et pour valoriser même économiquement. Nous devons être loyaux face à l'État et protéger la propriété intellectuelle de celles et ceux qui agissent dans les ateliers de l'école. Enfin, les recherches servent à augmenter le savoir et la richesse de la transmission. Quand je fais quelque chose de nouveau, l'ensemble des étudiant-e-s en profite, car je leur explique le processus.

La question centrale est aussi de savoir comment «re-produire» le hasard. Cela redevient alors extrêmement technique. J'ai conduit de 2011 à 2014 un projet de recherche en collaboration avec l'HEPIA – Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture. Il s'agissait de créer de nouvelles surfaces pour des cadrans de montres et pour des objets de bijouterie ou de design. L'idée était de travailler en miniature. Certains résultats sont inédits et j'ai documenté l'ensemble du processus de fabrication de manière systématique. On ne sait jamais s'il sera vraiment possible

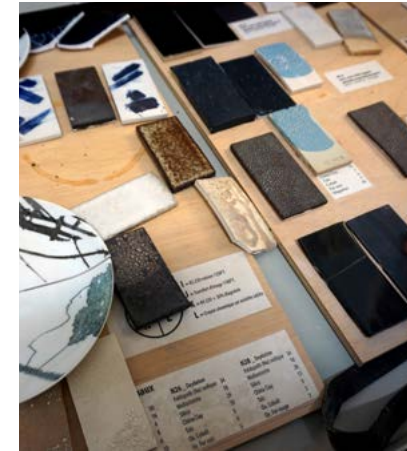
de reproduire un objet comme il est sorti la première fois. C'est l'aspect le plus passionnant de la céramique.

Pour conclure, en plus de ce qui existe depuis des millénaires en céramique, il y a aujourd'hui un élargissement, un enrichissement des gammes grâce à la technologie et l'approche explorative.

Revenons au processus de création en céramique. Comment définir l'attrait de cette technologie ancestrale aujourd'hui, alors qu'elle demande de se confronter à un temps assez long de fabrication?

Dans le processus céramique, il y a effectivement la question du temps. Un artiste japonais, Yoshikawa Masamichi, compare cette démarche à l'agriculture. Moi-même issue d'un milieu rural, je comprends que la temporalité soit inscrite dans ce qui est créé: il y a l'élaboration d'une pièce, puis son séchage où peuvent apparaître des craquelures, ensuite la première cuisson, la deuxième cuisson avec l'émail, éventuellement même une troisième cuisson. Dans l'agriculture, par temps clément tout est parfait, et pourtant il suffit d'un jour de grêle pour tout remettre en question. Lors de la cuisson, il suffit d'augmenter la température de quelque 20 degrés et tout peut commencer à couler sans que cela soit prévisible.

Aussi, dans ce processus temporel, en céramique il nous faut au minimum deux semaines. Ce processus engage les étudiant-e-s à quitter l'immédiateté que leur offre par exemple le téléphone portable où des informations de toutes sortes sont disponibles partout et instantanément. En céramique, si on développe un objet aujourd'hui, on ne peut le cuire au plus tôt que le lendemain ou le surlendemain. L'imprévu fait partie du travail. À l'inverse, on peut obtenir un résultat surprenant qui sera peut-être intéressant du point de vue culturel et peut-être



Dans les locaux du Centre d'expérimentation et de réalisation en céramique contemporaine de la HEAD de Genève

même économique. C'est donc bien ce processus qui est au centre de l'apprentissage des étudiant-e-s: savoir observer, reconnaître, reprendre et faire évoluer son projet. La spécificité de la céramique réside dans le fait que cette matière vivante n'est jamais totalement maîtrisable et offre de nombreuses opportunités. C'est aussi pourquoi, aujourd'hui, on assiste à un renouveau de la céramique, notamment dans l'art contemporain et dans la technologie.

Comment définiriez-vous les caractéristiques culturelles de la céramique, en tant que processus de création et comme objet d'art et de design?

La céramique possède ces deux caractéristiques: produire une forme qui restera pérenne et en même temps témoigner d'une trace immédiate. Cette pérennité pose d'ailleurs un problème. Comment gérer toutes les pièces qui sortent du four en partie ratées? Nous avons un matériau indestructible, presque «éternel» une fois transformé par le feu, que seule la main de l'homme peut réduire en poussière. Et les céramistes, surtout les étudiant-e-s, sont vite confrontés à de nombreux échecs. Je connais une céramiste qui a choisi de changer de métier pour cette raison à la fois simple et fondamentale. Elle a tout laissé tomber pour ouvrir un restaurant, car elle ne supportait plus d'être confrontée tous les jours à des objets inaltérables sortis du four. Elle continuait pourtant à faire les mêmes gestes: mélanger des ingrédients, cuire, etc. La différence, c'est qu'elle avait trouvé la satisfaction de tout voir disparaître à la fin de la journée. Tout est mangé, recyclé ou composté. Et chaque jour on recommence, sans se soucier des choses réalisées dans le passé. C'est le choix de la digestion face à l'accumulation. En céramique, c'est l'in-

verse. On est à nouveau dans une question artistique. Les objets peuvent être beaux, intrigants, étranges et ils t'accompagnent tout au long de la vie, mais cette présence peut être parfois lourde à porter.

L'empreinte presque intemporelle que l'on donne aux choses peut-elle aussi se vivre à l'école quand on fait du modelage en classe?

Lorsqu'à l'école un enfant réalise un objet en terre cuite, il le gardera, il sait que c'est quelque chose de précieux qui restera. Dans le domaine thérapeutique, faire une empreinte dans la terre et en garder la trace a une énorme valeur. Mais comme déjà évoqué, cela peut être un poids, raison pour laquelle dans certains ateliers la terre n'est jamais cuite. On peut la concasser, la mouiller et la réutiliser. Cuire la terre, c'est entrer dans la dimension artistique. C'est le feu qui transforme l'argile en une œuvre, là où la forme, l'esquisse représentaient jusqu'ici quelque chose d'éphémère, encore en devenir. La décision que l'on prend de cuire la terre est une nouvelle étape qui canonise le geste et en fait un acte culturel.

Pour vous, en partant de votre expérience artistique et technique, quel est aujourd'hui le statut de l'artisan?

En Allemand, l'artisanat se traduit Handwerk – le travail de la main. De nos jours, avec toutes ces heures passées devant un écran, la capacité de travailler à la main, de préciser un geste et de savoir le faire évoluer tout en étant observateur me semble vraiment fondamental. Dans ce sens, je ne fais pas de différence entre artiste et artisan. Bien sûr, un artisan est plutôt au service du designer, de l'artiste, du client en général, mais c'est à mon sens une vraie

valeur de savoir traduire une idée dans une réalité physique. Pour moi, l'artiste n'est pas plus important que le menuisier, le maçon, le peintre ou le cordonnier.

Peut-on dès lors enseigner la même chose à l'artiste et au designer? Et comment situez-vous l'importance de la maîtrise technologique dans les accompagnements de projets?

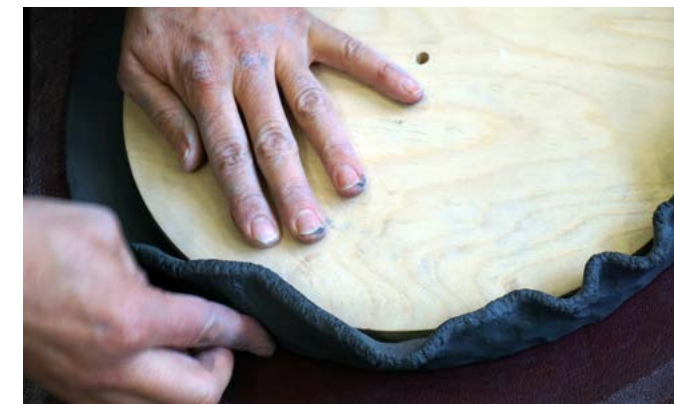
Dans les deux domaines, les enseignements se basent sur l'expérimentation, mais celle-ci doit être orientée pour éviter qu'à la fin d'un temps donné, on se retrouve avec une grande quantité de recherches qui ne servent pas la production artistique. Par ailleurs, on peut avoir un apprentissage très dirigé, avec relativement peu d'expérimentations, mais riche de découvertes. Donc, c'est toujours un équilibre entre les deux. Il s'agit de baliser les projets des étudiant-e-s par des conseils. Encourager d'un côté, freiner de l'autre, avec la marge nécessaire pour permettre le développement des projets insolites, incongrus, intéressants. Dans ce sens, la technologie limite, mais le champ des possibles reste énorme. En céramique, quand quelque chose s'effondre, cela provoque aussi des opportunités. Chaque limite connaît sa chance après la cuisson. L'idéal, c'est de stimuler la situation consciente du

moment observé, tout en ayant une idée ouverte de ce qui est projeté. En parallèle, mettre en place les outils et apprendre.

Quelles bases faut-il avoir pour pleinement entrer dans une recherche personnelle ou innovante?

Avoir une image mentale de ce qu'on veut faire tout en observant ce qui se passe à tout moment avec la matière me semble être la base. Après, les étudiant-e-s développent leur propre projet et on trouve des solutions ensemble; on soutient, on fait naître le projet par plus ou moins de détours.

Le plus important, c'est de vivre les choses pleinement. Au départ, les étudiant-e-s sont confronté-e-s à leur corps, à la main: pour faire un bol avec la technique du «pinching», on pince la terre et on évalue les effets de cette action sur la matière. C'est une sorte d'expérimentation de base. À partir d'une boule de terre, l'objectif simple est de transformer cette boule de terre en un contenant à l'échelle de la main. Le geste s'inscrit dans la terre: avec le pouce, il s'agit de faire un trou ni trop fin, ni trop large dans les bords. C'est une situation



Photos: Tilo Steirer

où l'on observe l'action de son geste. Je ne peux pas dire que c'est une maîtrise technique, mais chaque geste doit être senti pour comprendre son impact sur la matière. Il faut être dans la précision des gestes simples, dans l'auto-observation immédiate et constante. Recevoir une boule de la taille d'une balle de tennis et la creuser. Être conscient que cette boule doit rester un peu fermée pour garder sa tension. Pour cela, il faut adapter son geste en continu. Cette simplicité parfaite, on la remarque dans un humble bol à thé. Je demande à mes étudiant-e-s d'éprouver cette liberté et en même temps cette critique permanente du geste technique. C'est comme quand on joue d'un instrument. On est vite face à des incompétences à surmonter et on essaie de trouver la solution, on essaie à nouveau, jusqu'à inscrire le geste dans son corps.

Après la pratique plurielle des gestes: pincer, taper, étaler, rouler des boudins, étirer des colombins, sprayer, tremper l'émail ou l'engobe, on dispose de toute une série de techniques pas forcément liées à la céramique, venant de multiples horizons et propres à divers outils utilitaires: poncer, tailler, épilucher. Ce qui est passionnant, c'est de transgresser ces champs. Parce qu'épilucher un bol, on n'y penserait pas tout de suite. On prendrait plutôt un couteau. Et si on prenait un épilucheur à légumes? Mais à quel moment? Si la terre est trop molle tout va coller, si elle est trop dure ce n'est plus possible. Et la terre liquide? On la tamise, on la fouette. On emprunte ces gestes au cuisinier ou au tailleur de pierre, au menuisier, au peintre. Tous ces métiers sont réunis autour de cette matière.

Comment incitez-vous les étudiant-e-s à développer des objets dans un monde où

beaucoup d'images circulent à l'écran? Comment les projets s'élaborent-ils dans cet environnement virtuel?

Les étudiant-e-s ont tellement l'habitude de manipuler ces techniques de visualisation ou de dessin par ordinateur, qu'ils ont parfois des idées figées. Ils viennent à l'atelier pour faire traduire de façon immédiate leur idée et trouver le technicien qui peut les y aider. Je leur demande alors de faire des dessins au crayon ou encore des modèles en 3D. Ils doivent comprendre cette notion de «vorstellen». Vor-stellen veut dire littéralement «poser quelque chose devant soi». Cela permet de trouver le moyen de se rapprocher de l'idée esquissée par le croquis. C'est aussi une manière de se questionner sur le choix de la céramique comme matériau. Certaines choses ultra précises ne sont pas pertinentes en céramique. Il est alors plus efficace de fraiser une pièce à la CNC (machine-outil à commande numérique) pour la peindre ou alors de fraiser à l'aluminium ou dans une pierre. Il y a quelques temps une étudiante, Emma Perrochon⁴, a voulu imiter les modelages des enfants. Son intention était de les reproduire environ dix fois plus grands. Elle s'est rendu compte que si elle utilisait sa main, on allait remarquer une disproportion entre les traces de ses petits doigts et la taille de l'objet. Alors elle a fabriqué des attelles autour de sa main, des boules en céramiques qui s'appuient sur la terre pour volontairement mal faire le geste, imiter et agrandir en quelque sorte le pouce. Elle voulait questionner le mal fait, le bien fait, en jouant sur la taille de l'objet, sa présence dans l'espace et le modelage avec sa trace.

⁴ <http://www.emmaperrochon.com/works> (consulté en févr. 2019).

Quelle place donnez-vous, dans votre espace de travail au CERCCO, à la collaboration avec des artistes?

Au sein du CERCCO, des artistes/designers sont mandatés pour venir réaliser leurs pièces sur place. Cette année par exemple, John Armleder et Morgan Tschiember ont entrepris quelque chose d'extrêmement simple. Ils ont estampé du grès chamotté dans des moules historiques du nord de l'Italie, ont assemblé, écrasé les pièces en argile encore molle. Après la cuisson biscuit, ils ont fait couler par-dessus des émaux de plusieurs couleurs et brillances. Morgane Tschiember travaille beaucoup avec la torsion, John laisse tout couler sur un support. Le protocole rend la chose à la fois assez prévisible et en même temps des mélanges inattendus peuvent se créer. C'était passionnant de les voir travailler. Ce sont les assistant-e-s qui ont mené une bonne partie de ce projet. Les deux artistes étaient donc présents et absents en même temps, ne se souciant pas de modifier le résultat obtenu.

Les artistes travaillent dans le même espace que les étudiant-e-s, autour d'une grande table vouée aux cours d'introduction à la céramique. L'environnement est très présent. Quand les étudiant-e-s passent, ils voient les travaux, observent et discutent parfois avec les artistes. Quatre à cinq tables sont mises à disposition d'étudiant-e-s en Art Visuel et/ou en Design pour la réalisation d'un travail plus conséquent. Enfin, une table accueille les travaux plus ponctuels, les petites séries d'objets. Nous sommes là dans un mode de fonctionnement à géométrie variable.

Récemment, les deux designers bernois

Cosentino/Spanio ont créé une lampe avec la technique du grain de riz, comme ces bols chinois qui ont des trous émaillés avec un effet translucide. Les petits cartons collés dans le plâtre du moule disparaissent à la cuisson et font apparaître des surfaces très fines, translucides, comme de petites fenêtrures en forme de croix. On coule la porcelaine dans le moule. Grâce à l'absorption du plâtre, une paroi se forme jusqu'à obtenir la bonne épaisseur. Ici la pièce en carton a été découpée au laser, puis mise en lien avec une technique ancestrale. L'artiste Corentin Grossman a par exemple agencé les vitrines d'une grande marque de luxe avec de magnifiques animaux. Il a reçu ici une place de travail. À la fin du projet, celle-ci a été facturée à la maison, ainsi que la matière, les frais de cuisson, le coaching technique, la gestion. Le but d'une telle organisation, c'est aussi d'utiliser en permanence des machines, car celles-ci servent toujours à développer des projets, et pas simplement à réaliser des idées.

À la suite de ce témoignage pratique de Magdalena Gerber, nous voyons que le modelage fait partie d'un processus qui s'inscrit dans un métier artisanal de pointe où les questions d'ordre esthétique ne sont qu'un ingrédient parmi d'autres, notamment technologiques. Les écoles d'arts, lorsqu'elles sont équipées en véritables laboratoires de création et d'innovation, deviennent un espace où étudiant-e-s, professionnel-le-s techniques, créateurs-créatrices et entreprises peuvent se rencontrer, s'inspirer, se côtoyer. Bien avant l'apparition des espaces de co-working dans les villes, nous pouvons nous laisser inspirer par des structures comme le CERCCO, je pense notamment au monde de l'enseignement qui pourrait trouver un moyen de fédérer des plateformes d'échange de savoirs dans le domaine des arts visuels.

Heinrich Lüber est responsable de la formation Master of Arts in Art Education à la ZHDK.
Tiziana Halbheer a obtenu sa Master Thesis of Arts in Art Education à la ZHDK en janvier 2019

Heinrich Lüber est professeur à la Haute école des arts de Zurich depuis 2008 et responsable de la formation Master of Arts in Art Education. Artiste de la performance, sans se sentir toujours à l'aise avec cela, il se considère fondamentalement comme un chercheur dans le domaine de l'art. En créant divers accessoires, des vêtements adaptés, il réalise des interventions dans l'espace pendant plusieurs heures et communique ainsi ce qu'il nomme un «sprachbild», une image-langage qui s'exprime dans l'espace.

Tiziana Halbheer est une artiste plasticienne qui a obtenu sa Master Thesis of Arts in Art Education à la ZHDK en janvier 2019. Spécialisée en céramique, elle est sensible à la question de l'anthropocène, un angle d'approche qui s'inscrit dans sa recherche.

Inscrire dans la matière, «Putting into Material» Interfaces entre la science et la pratique artistique

Le Master of Arts in Art Education de la ZHDK forme les enseignants en arts visuels pour le degré du secondaire II. Il met en relation l'art et la pédagogie dans le monde scolaire. Le programme est entièrement intégré à l'école des Beaux-Arts et se caractérise par trois perspectives interdépendantes: la médiation (pratique et théorie), la pratique artistique, ainsi que le contexte artistique (design, culture et société). Les différentes perspectives sont comprises comme des facettes de la pensée et de l'action artistique et pédagogique qui sont dépendantes l'une de l'autre.

Le mémoire du Master du dernier semestre exige des étudiants un format de recherche autodéterminé. Ces derniers sont conduits à produire une recherche qui inscrit et développe les trois perspectives citées les unes par rapport aux autres. Les étudiants sont invités à considérer l'interdisciplinarité sous plusieurs angles tout en cherchant à se situer clairement par rapport à elle.

Le mémoire du Master de Tiziana Halbheer, au titre évocateur de SEDIMENTED, examine sous différents angles la précipitation des poussières – récoltées dans l'environnement – afin que les pratiques scientifiques et artistiques se croisent et se complètent. Réalisé et rédigé au semestre d'automne 2018/2019, ce mémoire de Master (Master Thesis) fut sous le mentorat du Dr. Yvonne Volkart et du professeur d'art Aldo Mozzini.

Yvonne Volkart est critique d'art, curatrice et chercheuse avec un accent sur l'esthétique, en passant par l'écologie, le politique, le numérique et le New Materialism. Elle est chargée de cours théoriques à la ZHDK. Aldo Mozzini est artiste plasticien et professeur à la ZHDK.

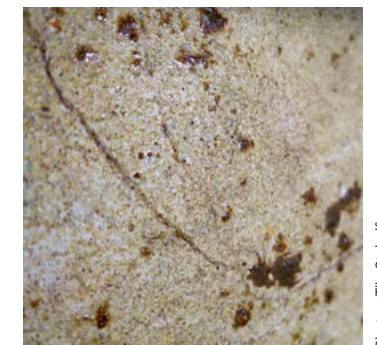
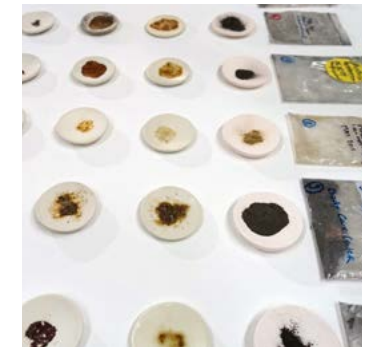
Heinrich Lüber

SEDIMENTED Quand un matériau entre en action

Le point de départ de mon projet artistique a été l'examen de la précipitation des poussières et l'appropriation de ce matériau. La précipitation des poussières est appelée poussière extérieure grise sédimentée, elle se compose de l'abrasion accumulée par les activités séculaires. Tout processus de friction, qu'il soit déclenché par l'homme, la machine, l'organisme ou la nature inanimée, laisse ses moindres traces matérielles. Ces abrasions, produites par une grande variété d'actions, se mélangent pour former de la poussière grise, qui apparaît à son tour sur les rebords des fenêtres, les façades des maisons et les rues.

A l'occasion d'interventions dans une entreprise publique de dépoussiérage, j'ai collecté ces poussières dans les villes de Fribourg, Bâle, Zurich et Coire. La poussière a été prélevée, à l'aide d'une carte de crédit, sur des rebords de fenêtres, dans des rues exposées à la circulation, puis archivée dans des sachets scellés portant une étiquette indiquant le lieu et l'heure. Les échantillons de poussière respectifs ont été portionnés dans l'atelier de céramique de l'université et cuits sur des supports céramiques à l'aide de différents procédés de cuisson. Ainsi, pour éviter toute migration des matériaux organiques, minéraux et métalliques, le mélange des composants est fixé sur le support céramique et réduit à ses composants inorganiques.

L'approche spécifique de la collecte, de l'archivage, de la comparaison et de la différenciation en fonction des différents lieux et processus de cuisson ouvre des interfaces avec les processus scientifiques. La science utilise également les précipitations de poussière comme support d'information pour l'examen des changements temporels et locaux de la qualité de l'air. En collaboration avec le personnel de l'Institut Particle Vision GmbH de Fribourg, des échantillons de poussière, sous leur forme trouvée et brûlés en céramique, ont été analysés pour déterminer leur composition.



Photos: Tilo Steirer

Mon intérêt pour cette analyse était de décomposer la poussière recueillie à l'aide de la microscopie dans sa nature brute et migrante. Brûlée et fixée par les procédés de la cuisson, cette poussière est rendue visible à l'œil par la richesse de ses particules organiques, minérales et métalliques.

L'enquête s'est ensuite concentrée sur la question de savoir comment cette précipitation de poussière peut agir dans son invisibilité et sa visibilité à plusieurs niveaux.

Tout comme la science permet une nouvelle perspective dans un «micro-monde» de particules, les processus artistiques ouvrent également une démultiplication des perspectives: la précipitation de poussière considérée comme (non-)matière ou comme composé complexe de plusieurs matières.

En fonction de l'état des précipitations de poussière, de la situation et des conventions locales ou temporelles, le point de vue de l'observateur et la valeur de la poussière changent également. Comme l'air, la précipitation des poussières oscille entre absence et présence. En tant que partie du monde extérieur, elle reste le plus souvent cachée, elle appartient, pour ainsi dire, à l'agitation des organismes. La situation est différente lorsque la précipitation de poussière apparaît sous forme de saleté visible dans des endroits propres. Le matériau subit également une nouvelle évaluation (Umwertung) après la cuisson.

Ce qui apparaît à l'état brut sous la forme d'un mélange gris insignifiant devient, après cuisson, noble, brillant et jaunâtre sur le substrat céramique.

Un autre point de vue s'ouvre lorsque l'on prend conscience que cette précipitation de poussière est une image puissante et un témoignage contemporain de l'héritage des activités séculaires. C'est une matière auto-dynamique et auto-organisée qui migre et se recompose continuellement, acidifie le sol, pollue l'air et rend le monde malade. Etant donné que ce sont principalement les émissions anthropogènes qui sont responsables des polluants, l'homme se trouve dans une simultanéité ambivalente de coupable et de victime.

Le travail artistique SEDIMENTED offre la possibilité de se familiariser avec les problèmes environnementaux sans être confronté à leur apparente désespérance au travers de la réflexion sur les différentes perspectives.

Ce travail se caractérise par son interdisciplinarité. L'information scientifique offre la possibilité de décrire les changements et les processus et de formuler des suggestions d'améliorations durables. Les pratiques artistiques, en revanche, qu'elles soient conçues comme des actes performatifs ou comme des instruments de questionnement des perceptions, des conventions et des points de vue, sont capables de révéler plusieurs perspectives. C'est un jeu inhérent entre «montrer» comme action artistique et «décrire» comme pratique scientifique.

Tiziana Halbheer

Nicole Goetschi Danesi est professeure associée en arts visuels de l'UER AT à la HEPvd pratiquant le carnet de dessin

Nicole Goetschi Danesi

Entretien avec Adrien Chevalley (1987), en résidence à l'atelier vaudois du 700^e

PARIS

L'Atelier vaudois du 700^e

Acheté grâce aux bénéfices réalisés dans le cadre des festivités qui ont marqué le 700^e anniversaire de la Confédération, l'Atelier vaudois du 700^e à la Cité Internationale des Arts de Paris offre des séjours de plusieurs mois à des artistes plasticiens vaudois ou étrangers, domiciliés ou non sur le territoire vaudois. L'atelier est réservé aux artistes exerçant une activité dans le domaine de la peinture, de la sculpture, de la gravure, de l'architecture, de la vidéo ou des performances.

Ces résidences à Paris ne sont pas soumises à l'octroi d'une bourse.

DESSINER, C'EST MODELER ET VICE-VERSA

Adrien Chevalley dessine comme il fait du modelage. Il fait du modelage comme il dessine. Il dit que dessiner ou modeler dégage la même «force d'évocation, de projection». Il n'est pas question de distinguer, de hiérarchiser.

«C'est toujours un peu mélangé», avoue-t-il. Les «objets» d'Adrien Chevalley jaillissent entre l'utilitaire et la création: entre le travail de l'artisan qui se conforme à une commande, à une fonction et celui de l'artiste qui répond à une injonction se suffisant à elle-même.

Le mélange, alors. Adrien Chevalley aime chiner. Il court les brocantes. Il récupère ce qui est perdu, délaissé. Il visite également quantité de musées d'art, des musées des métiers, des techniques ou des sciences et d'autres encore.

Puis il se met au travail, inspiré par ce qu'il a vu, armé de ce qu'il a récolté. Il dessine ou il modèle, il «in-forme», il ajoute, complète avec ses trouvailles. Il expérimente des alliages nouveaux, tente des «trucs», piste l'inconnu.

Des «sculptures-dessins» où le trait épouse le modelage et vice-versa voient le jour. Des miniatures, parfois des figurines, ou des colosses, comme ce marteau géant avec des yeux, un nez et des oreilles dressées. Des sculptures qui sont à la fois étrangères et familières.

À l'image de ces applications lumineuses qui composent des corps désarticulés. Des fils électriques

relient les organes en terre cuite, très plastiques. Ici et là, pointent une petite roue de voiture ou une mini-échelle, des objets trouvés qui viennent «augmenter» l'installation accrochée au mur.

À l'image encore de ces luminaires anthropomorphes, pâles et blancs. L'un assis, l'autre debout, composés de pièces empilées. Le premier a une ampoule sur la tête, des cheveux longs et bruns. Il cligne des yeux. Le nez aiguisé brille au milieu du visage. Le tronc est dodu, sous un cou large et boursoufflé. Deux mains minuscules au bout de bras rachitiques soutiennent un ventre arrondi. Le tout posé sur des fesses en cylindre d'où se déplient deux jambes disproportionnées par rapport aux bras. Les pieds sont bleus. Le deuxième luminaire n'a pas de visage, mais un pot à la place, calé sur un cou et un torse bedonnant nanti de deux anses décalées en guise de bras. D'un caleçon sortent deux jambes trapues avec deux pieds très plats.

Après avoir longuement regardé ces ouvrages sous tous les angles, on peut s'y projeter et voir des tas de choses. On reconnaît des tasses, des récipients, des verres, des saladiers assemblés. On identifie une lampe, c'est une veilleuse: elle projette notre imaginaire dans les ombres et rassure nos pensées. C'est à la fois une application et un corps disloqué. C'est un dessin au mur ou un bas-relief incrusté. Enfin, on distingue des bonhommes disloqués ou reconstitués. Ce sont à la fois des sculptures, des modelages, des collages en trois dimensions. Ça flotte, on peut passer des uns aux autres. Les frontières sont brouillées.

C'est le suspense. Tout peut arriver ou presque.

Les œuvres d'Adrien Chevalley aspirent au mouvement, à la transition malgré leur allure statique. Elles ne se laissent pas identifier, elles échappent à la classification. Elles finissent alors par raconter des histoires. Mieux, elles poussent à (se) raconter des histoires. La nature hybride, protéiforme, sinon borderline de ces drôles d'objets devient un puissant moteur de narration(s), voire de fiction(s). Le pluriel est de mise. Le récit unique, uniforme, univoque cède la place à l'énigmatique, à l'indécidable, à l'entre-deux ou trois ou quatre. Non sans humour. Il y a quelque chose de surréaliste, un air d'«Oulipo»¹ qui se dégage de l'entreprise de l'artiste sculpteur-potier-dessinateur.

Finalement, Adrien Chevalley invite à tenter la même expérience: s'engager comme un artiste et comme un artisan. L'artiste créateur. L'artisan producteur. Sans se laisser enfermer par les genres, les techniques, les codes et les conventions. Il ne s'agit pas de faire la révolution. Il est plutôt question de travailler, de mettre à l'épreuve, de combiner, d'ajouter, de soustraire, de vérifier, jusqu'au moment où l'on décide de s'arrêter pour livrer l'œuvre à elle-même et aux autres.

1. Oulipo, n. m. Acronyme de l'Ouvroir de littérature potentielle, groupe d'écrivains et de mathématiciens fondé en 1960 et travaillant sur le thème de la littérature expérimentale fondée sur les contraintes formelles.



Photo: Adrien Chevalley

Yvan Schneider est professeur associé de l'UER AT, HEPvd en sciences de l'alimentation et enseignant au secondaire 1 d'éducation nutritionnelle

Yvan Schneider

A QUI LE PREMIER: POT À CUIRE OU PAIN ?

Essai sur l'apparition du modelage dans les pratiques culinaires.

Comment associer le domaine de l'art culinaire à la thématique artisanale et artistique du modelage?

Quels liens historiques et socioculturels imbriquant gestes et matières entretiennent l'alimentation et la technologie?

«L'homme entre équipé dans l'histoire»

En déclarant que «l'homme entre équipé dans l'histoire», Mauss démontre qu'à l'aube de l'humanité, avec ses caractéristiques de bipède omnivore doué de préhension, l'hominien s'est progressivement affranchi de l'animalité en développant une maîtrise technologique liée à ses facultés d'anticipation, sa capacité de projection dans le futur¹ et à ses besoins vitaux et culturels d'améliorer ses conditions d'existence.

Pour Clarke (1982), avec l'invention du premier outil créé en dehors du corps, «un organe supplémentaire est né». Vulnérable mais habile, l'homme ne peut compter que sur ses facultés adaptatives, cognitives et motrices pour prospérer dans tous les biotopes et marquer le début de son emprise sur le monde. À partir du premier galet aménagé², taillé à l'aide d'un percuteur, il élabore et perfectionne un véritable catalogue d'inventions aux formes et fonctions diverses (outils, armes, instruments, objets d'ordre symbolique...) en opérant des transferts sur de nouvelles matières disponibles: os, corne, osier, argile. Chacune de ces innovations s'inscrit dans un contexte social de l'évolution humaine. L'homme est donc capable de répondre à sa condition singulière par sa faculté d'adaptation culturelle, sa dextérité manuelle et son imagination créatrice.

Mais quelle a été la nature de cette impulsion créative? Hasard et/ou nécessité? Une partie de la réponse tient sans doute à une conjonction de facteurs déclencheurs. Au-delà d'une conception finaliste soulevée par le paléanthropologue Pascal Picq (2004), on peut évoquer, pour répondre à cet impératif besoin de manipuler la matière, la curiosité, le désir et sans doute une part de «jeu» sans négliger l'influence de la sérendipité³, soit la part du «hasard heureux». Opportuniste et pragmatique, l'homme se distingue comme un «touche à tout» débrouillard, un «bricoleur» au sens développé par Claude Lévi Strauss (1962), capable de toujours «s'arranger avec les moyens du bord».

1. Voir l'article «Quand les hommes inventèrent l'avenir», par Osvath et Gärdenfors (2006).

2. Sorte de «couteau suisse» multifonctions, il servira d'abord à débiter les carcasses (Leroi-Gourhan).

3. Trouver autre chose que ce que l'on cherche (invention du levain, de la fermentation ou du fromage...).

L'alimentation, moteur de l'humanité – le feu, début de la cuisine

Il y a plus de deux millions d'années, la quête de nourriture a également été un point de départ de l'humanité. Pour l'agronome Louis Malassis (1994) «l'alimentation, à l'âge pré-agricole, peut être considérée comme le moteur de l'histoire et du développement de l'homme» et c'est bien en «courant après sa nourriture» et en dressant un inventaire du comestible que l'homme fait un bond culturel et structure les premières formes d'organisation sociale. Et la maîtrise du feu, il y a plus de 600'000 ans, va permettre à l'art culinaire de naître. Claude Lévi-Strauss relève alors que «le cuit est la transformation culturelle du cru» (1962) et ajoute que «c'est en cuisant devant le feu son morceau de venaison que l'être primitif, cessant d'être une bête féroce, est devenu un homme». Cette maîtrise nouvelle apparaît donc bien comme le catalyseur d'une révolution gustative et sociale, basée sur la commensalité⁴ et la consommation d'aliments cuits, plus savoureux et digestes.

La soupe et le pain

Au Paléolithique déjà, à partir d'une mouture de farine de glands obtenue à l'aide d'une meule archaïque, l'homme met au point la bouillie. Il réalise aussi, peut-être en recouvrant d'argile un panier tressé inspiré d'un nid, des récipients de stockage en exploitant le phénomène de la terre durcie par la chaleur du soleil. Mais c'est à partir du Néolithique que se noue l'idylle; en effet, ces deux techniques – le façonnage pour l'alimentation et le modelage pour la céramique – se généralisent et contribuent, par leur conjonction, au développement des deux piliers fondateurs et symboliques de l'alimentation populaire occidentale: la soupe⁵ et le pain.

En effet, la cuisson de la soupe⁶ – et la potée, une variante épaissie – qui traversera les siècles sous différentes dénominations, se perfectionne grâce à l'usage du pot à cuire étanche en terre cuite. Et l'usage nouveau du four à sole et voûte d'argile, après l'obtention par pétrissage d'une pâte homogène de céréales moulues additionnée d'eau, permet la cuisson de la galette et du pain ainsi que de nombreux dérivés⁷. On peut dès lors postuler que grâce à l'usage et à la maîtrise du malaxage de matières malléables, l'homme pose les jalons technologiques d'un véritable répertoire culinaire qui s'étoffera, entre autres, des laitages et viandes issus de la domestication.

Transfert didactique

Le «modelage», envisagé à l'école dans le domaine culinaire, est d'abord considéré comme une activité créatrice manuelle dédiée aux élèves du cycle primaire pour la confection ludico – motrice et le plaisir gustatif, de bonshommes ou d'escargots en pâte levée. Mais par quels fondements méthodologiques et pistes d'exploitation didactiques envisager le «modelage» culinaire dans le cadre de l'Éducation nutritionnelle au degré secondaire⁸ pour lui conférer une légitimité pédagogique? Évitions d'abord la tentation utilitariste d'un «faire pour faire» procédural afin de privilégier le processus de création. De nombreuses pistes d'investigation, obtenues par dérivation

4. Préparer et partager des repas conviviaux structurés et normés.

5. Du latin *suppa*, tranche de pain trempée dans le bouillon (mange ta soupe!).

6. La soupe, «un assemblage de molécules, comme toute la matière de l'Univers». (Hervé This, 1993, p. 33-34).

7. Et les diverses variétés de «crêpes» cuites sur dalle chauffée ou parois de four: blinis, tortilla, nan, etc.

8. OCOM: Option 9/11^e orientée métiers en Éducation nutritionnelle-cuisine (canton de Vaud).

et métissage, émergent alors et confèrent à l'activité une dimension novatrice qui renforce le statut d'acteur-réalisateur de l'élève.

Sablés marbrés colorés

Celui-ci est d'abord amené à concevoir une première représentation de son projet, par expérimentation avec de la pâte à modeler ou par croquis selon un cahier des charges préétabli. Il confectionne ensuite, à partir d'une recette, une pâte à sablés qu'il subdivise en parts égales teintées par malaxage (sucre de vanille, poudre de cacao, colorants naturels). Il façonne ensuite de longs boudins associés par plaquage – collage à l'eau (avec protection de papier sulfurisé) pour obtenir une forme oblongue régulière et homogène.

La pièce ainsi formée de section carrée, triangulaire, ronde ou ovale selon la forme de base est ensuite découpée en tronçons de 1 à 2 cm positionnés séparément sur la tranche à l'aide d'une spatule sur une plaque à four; chaque pièce révèle alors, avant cuisson, des motifs similaires selon le modèle préconçu. En passant d'une représentation en 3D (forme globale) à celle en 2D (sections avec motif), cette démarche induit une forme d'abstraction et une capacité de projection mentale que l'on retrouve par exemple dans le principe d'élaboration des sushis.

Ce principe de duplication permet aussi la confection de tresses roulées, de pains mimosa ou de terrines et d'opérer le transfert de ce mode de faire par roulage, spirilage, torsadage, tressage ou



Marbre 1



Sushis papet

empilage d'ingrédients, ainsi que l'usage de divers types de matières coagulantes ou gélifiantes (riz, purée, fromage frais, gélatine, agar-agar, blanc d'oeuf, confiture, crème anglaise..) sous l'action de la réfrigération ou de la chaleur du four.

Mets emballés

On peut aussi, par dérivation, exploiter la thématique anthropologique dite des mets emballés⁹ composés de farces salées ou sucrées protégées d'une enveloppe hermétique de pâtes diverses, de feuilles végétales¹⁰, de boyaux ou de papier, pour façonner avec minutie et dextérité, des préparations de la famille des rissoles, ballotines, ravioles et papillotes révélant des associations de saveurs et de textures surprenantes.

Concept d'«objet culinaire»

Le modelage - façonnage d'un «objet culinaire» est considéré ici, par les choix à opérer, comme la réalisation d'une production artisanale et culturelle, nutritive, gustative et esthétique, envisagée comme l'aboutissement d'un processus d'élaboration mobilisant des fonctions motrices, cognitives et émotionnelles. La démarche relève ainsi, dans un contexte sociétal de l'immédiateté privilégiée, la satisfaction d'une maîtrise tangible de la matière intimement connectée à une gestuelle et des savoir-faire ancestraux; de fait, elle contribue au repérage temporel de l'évolution socio-historique du domaine culinaire et renforce le champ des sciences de l'alimentation.

9. Cousin F. et Bataille-Benguigui M.-C., (2003). Paris: Musée de l'Homme - conférence dégustation, Les mets en petits paquets, Vevey: Alimantarium (2003).

10. L'emballage en feuilles a précédé la cuisson en pot en permettant de cuire à l'étouffée un mélange d'ingrédients.

Prolongement réflexif

«Et c'est toujours ainsi, par une sorte de luxe, comme un dessert, que le feu prouve son humanité. Il ne se borne pas à cuire, il croustille. Il dore la galette. Il matérialise la fête des hommes. Aussi loin que l'on puisse remonter, la valeur gastronomique prime la valeur alimentaire et c'est dans la joie et non dans la peine que l'homme a trouvé son esprit.

La conquête du superflu donne une excitation plus grande que la conquête du nécessaire. L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin.»

Bachelard, G. (1985). La psychanalyse du feu.

«C'est dans le corps du sujet que s'enracinent de manière indissociable les dimensions sensorielles, émotionnelles et cognitives de la personne.»

(Jobert G., 1999, p. 355). L'intelligence au travail.

Lapin à la paléolithique selon Joseph Delteil

1. Attraper un beau gros lapin de garenne en pleine course, par les oreilles.

2. L'attacher par les pattes arrière à un joli tronc d'arbre – si possible un résineux – au centre d'un bois de quelque vingt-cinq hectares.

3. Sans plus de façon, mettre le feu à la forêt.

4. Manger la bête sans sel, assis sur les roches encore chaudes, parmi les odeurs divines de cet incendie sylvestre.

BIBLIOGRAPHIE

A. de Beaune, S. (2008). L'homme et l'outil. Paris: CNRS Editions.

Ariès, P. (2016). Une histoire politique de l'alimentation. Du paléolithique à nos jours. Paris: Éditions Max Milo.

Bottero, J. (2002). La plus vieille cuisine du monde. Paris: Louis Audibert.

Clarke, R. (1982) L'Histoire de l'Homme. Paris: le Seuil.

Delteil, J. (2007). La cuisine paléolithique. Paris: Les Éditions de Paris.

Dumay, R. (1997). Le Rat et l'Abeille. Court traité de gastronomie préhistorique. Paris: Éditions Phébus.

Guchet, X. «Évolution technique et objectivité technique chez Leroi-Gourhan et Simondon», Appareil [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 11 septembre 2008, consulté le 20 mars 2019. URL: <http://journals.openedition.org/appareil/580> ; DOI : 10.4000/appareil.580

Flandrin, J.-L. & Montanari, M. (1996). Histoire de l'alimentation. Paris: Fayard.

Flouest, A. & Romac, J.-P. (2007). La cuisine néolithique et la grotte de la Molle-Pierre. Paris: Jean-Paul Rocher.

Jobert, G. (1999). L'intelligence au travail. In Carré P. & P. Caspar P. (2004).(Ed.), *Traité des sciences et des techniques de formation* (pp. 236-256). Liège: Dunod.

Leroi-Gourhan, A. (1989). Le geste et la parole. Technique et langage. Paris: Albin Michel.

Levi - Strauss, C. (1962). La pensée sauvage. Paris: Plon.

Mauss, M. (2002). Manuel d'ethnographie. Paris: Payot.

Malassis, L. (1994). Nourrir les hommes. Paris: Flammarion.

Mélice, A. Un concept lévi-straussien déconstruit : le «bricolage». In: Les Temps Modernes 2009/5 (n° 656), pages 83 à 98.

Osvath, M. et Gärdenfors, P. Quand les hommes inventèrent l'avenir. In: *Sciences humaines n°1*, décembre 2005-janvier 2006. p.58-63.

Plouvier, L. (2000). L'Europe se met à table. Projet européen. Bruxelles: Éd. DG Éducation et Culture (pdf)

Picq, P. & Roche, H. (2004). Les premiers outils. Paris: Le Pommier/ Cité des sciences et de l'industrie.

Pin, R. (2011). L'origine de l'homme. La fascinante aventure de l'espèce humaine. Paris: Éditions ESI.

This, H. (1993). Les secrets de la casserole. Paris: Belin.

Zammit, J. (2012). Préhistoire et alimentation. In J.-P. Poulain (dir), Dictionnaire des cultures alimentaires (p. 1083 -). Paris: Puf.

Florence Quinche est professeur associé de l'UER AT, HEPvd

Florence Quinche

Entretien avec Pierre-Alain Capt, archéo-céramiste
Cuarny, 22 février 2018

Pierre Alain Capt est archéo-céramiste domicilié à Cuarny. Il a redécouvert des techniques anciennes de modelage et de cuisson de céramique. Dans son atelier, il réalise des pièces sur des modèles antiques et notamment de style gallo-romain. Il est un des rares céramistes en Europe à travailler avec ces techniques antiques. Il réalise également des cuissons au bois dans un four à l'antique qu'il a construit en extérieur.

ARCHEOCERAMIQUE ENTRE ART ET SCIENCES

Pierre-Alain Capt, d'où vous vient cette passion pour la céramique antique?

Pierre-Alain Capt: Au départ, l'idée était de retrouver des méthodes archéologiques. Enfant déjà, j'aurais voulu devenir archéologue. C'était à Yverdon. On m'a d'abord répondu que ce n'était pas un métier, mais j'ai la tête dure, j'ai insisté jusqu'à finir chez le psychologue scolaire. On m'a enfin dit pourquoi je ne pouvais pas devenir archéologue, je ne sortais pas des bonnes familles. «Regarde d'où tu viens, tu seras tout juste bon à tenir une clé à molette!» C'était la Suisse et la France d'avant 68. Je n'ai donc pas fait d'études et après l'adolescence, j'ai appris la mécanique, ce qui m'est très utile pour monter mes fours.

Comment vous est venue l'idée d'entamer ces recherches sur l'Antiquité?

Quand j'étais môme, j'avais déjà tout une collection d'objets néolithiques, qu'on trouvait à Yverdon, dans les chantiers non contrôlés. Des outils en bronze, en pierre, en os, de la céramique, souvent assez frag-

mentée. Les années 60, c'était un peu le grand trou noir de l'archéologie. Puis cela s'est mis en veilleuse, même si je m'intéressais toujours un peu à l'histoire.

À une période où j'avais un peu moins de travail, en me baladant, je suis tombé un peu par hasard sur un site romain riche d'une quantité de poteries. Et là le virus a repris, j'ai recommencé une collection, mais de céramique romaine. J'ai commencé à piocher dans les bibliothèques, à Yverdon, à Lausanne. J'ai pris contact avec l'université de Lausanne à l'époque où ils faisaient des fouilles à Orbe, tout près. J'allais leur montrer mes tessons les plus intéressants, les plus curieux. Puis l'idée a germé de tenter de reproduire des objets.

Un jour, en achetant une revue, j'ai trouvé les plans d'un four et mon sang n'a fait qu'un tour, j'en ai immédiatement démarré la construction. Je n'avais jamais fait de céramique, mais l'idée des reconstructions historiques m'est venue spontanément. À l'époque, il n'était pas vraiment question de céramique contemporaine.

Dans les années 2000, un de mes amis étudiant à Lausanne s'était lancé dans une thèse de doctorat en céramique antique. Il avait besoin de connaître quelques recettes sur les céramiques fines engobées du début de l'époque romaine en Suisse. Il m'a mis à disposition tout ce qu'il avait comme documentation, il fallait retrouver les argiles, la méthode de cuisson, le tour...

Vous avez utilisé des argiles de la région?

J'ai trouvé une recette, mais avec des argiles de la région de Bourg-en-Bresse. Je n'hésitais pas à parcourir 200 km pour aller chercher de l'argile. Pour obtenir des assiettes qui ressemblent à quelque chose, cela m'a pris 4 ou 5 ans. Nous cherchions la recette d'un engobe rouge qu'on ne parvenait pas à obtenir et là, j'ai découvert une carrière d'argile près de Bourg-en-Bresse qui donnait cette couleur particulière, un ton extrêmement proche de celui des céramiques gallo-romaines précoces en Suisse.

Comment arrivez-vous à retrouver le geste à partir de l'image?

Plusieurs possibilités existent. Pour certaines pièces, je vais voir sur Youtube comment cela se pratique. L'Afrique subsaharienne est très intéressante du point de vue des techniques de montage. Et puis, il y a le Népal, mais surtout l'Inde, où existent encore énormément d'ateliers qui travaillent en céramique non tournée. Ce sont des méthodes parfois assez originales, que j'ai reprises pour réaliser certaines pièces. J'utilise aussi des plaques que j'assemble et, assez rarement, la technique du colombin telle qu'on l'apprend le plus souvent.

Par exemple pour ce vase Askos (ill.1), avec les peintures sinusoïdes, j'ai repris une



Ill. 1 : Vase ASKOS

technique indienne, en moulant deux demi-sphères à partir de petits paniers. La vannerie de bambou est très fine. Je moule deux demi-coques et les assemble en une sphère. Je découpe l'emplacement du goulot et glisse un bloc de bois ou un champignon à l'intérieur, puis je bats à la spatule. Ainsi la terre se tasse et le volume augmente. Ce sont probablement les outils que j'utilise le plus souvent. C'est une méthode énormément utilisée dans tous les pays du monde.

Vous avez voyagé pour découvrir cela?

Non. Au début, j'ai trouvé cette manière de faire dans des bouquins, puis c'est grâce à Youtube. Ce sont des techniques pas ou peu documentées. Depuis que j'ai commencé à publier des articles sur ces méthodes de montage par battage, certains archéologues sont devenus plus attentifs et ont commencé à observer des traces de battage sur des céramiques néolithiques ou de l'âge du bronze chez nous. On trouve au British Museum quelques vidéos tournées en Inde, où la méthode est montrée de A à Z. Maintenant, des milliers de vidéos présentent de la céramique non tournée. Des dizaines de nouvelles chaque jour!

Quelles sont vos techniques de cuisson?

J'ai toujours fait des cuissons à l'ancienne, au bois. Je n'ai ni four électrique ni four à gaz. Maintenant, j'utilise le four qui est dans mon jardin et ne vais plus en forêt. En effet, la circulation en voiture est interdite dans la plupart des chemins forestiers et on ne sait jamais ce qui s'y passe, il suffit d'une coupe de bois pour tout devoir déplacer.

Vous avez utilisé des plans de fours découverts par des archéologues. Avez-vous dû

faire beaucoup d'adaptations?

Non, les fours antiques peuvent se reconstruire tels quels. On en a retrouvé qui sont pratiquement intacts. Je travaille beaucoup à Autun, avec la ville et avec une association, j'ai pratiquement un atelier secondaire là-bas. Dans une carrière, ils ont retrouvé un four qui fonctionnait de nouveau après deux heures de réparations. Ensablé, il n'avait pas été détruit après la fouille, n'étant pas en zone urbanisée.

Quelle était votre méthode de recherche?

Un peu par tâtonnement, j'accumulais un maximum d'échantillons d'argile que je traitais pour en faire des engobes. Un essai groupé à température égale permettait d'éliminer toutes celles qui n'allaient pas fonctionner. Sur dix argiles, seules une ou deux donnaient parfois quelque chose. Après, je reprenais les meilleures argiles des groupes pour un nouvel essai, en montant un petit peu la température. Ainsi de suite jusqu'à parvenir à mettre au point un vernis, soit avec une argile pure, soit avec des mélanges.

Comment avez-vous sélectionné l'échantillonnage de départ?

J'ai rencontré en France un chercheur du CNRS (Centre national de la recherche scientifique) qui après des analyses chimiques avait remarqué que les bonnes argiles à engobe contenaient beaucoup d'oxyde de potassium.

J'ai cherché à savoir d'où venait cet oxyde de potassium, apprenant que c'est en lien avec la géologie d'une région. Dans la nôtre, on ne peut pas en trouver. Mais en France, plusieurs endroits sont accessibles, il suffit de consulter une carte géologique.

Plus tard, j'ai appris que certains bancs d'argile, en Argovie, plutôt du côté de la vallée du Rhin, pourraient correspondre à ce que je cherchais. Par bonheur, il y avait là-bas une carrière exploitée par un fabricant-distributeur de terres pour la poterie. J'en ai obtenu qui fonctionnaient très bien pour ces engobes-là. Pendant longtemps, j'ai travaillé avec des terres de Sainte-Croix, de la région de Bourg-en-Bresse et de ces terres argoviennes.

Mais la constitution des vernis n'est qu'une petite partie du problème. Il y a encore le tournage, le façonnage, le modelage. Et puis les méthodes de cuisson. C'est extrêmement vaste. Dix vies ne suffiraient pas à tout explorer. En ce moment par exemple, un service archéologique m'a demandé des pièces pour la Nef des sciences à Strasbourg, des pièces découvertes à Mulhouse. Ce sont des pièces avec un décor assez compliqué à réaliser. Je reçois deux photos et un dessin (ill. 1 - 2), et on me dit qu'il faut reproduire cette pièce. Reconstituer un tel décor, même avec 25 ans d'expérience, n'est pas évident. Avec des spirales dont on ne sait pas exactement comment elles se rejoignent dessous, avec des anses – il en manque sur la photo car elles ont été perdues (ill. 3). Je ne recherche pas à faire une copie au millimètre, avec le compas. Mais on ne peut pas non plus le faire de manière instinctive, parce qu'il faut évaluer le diamètre de la spirale pour avoir la place de réaliser les autres parties du décor. Mais dès le moment où j'ai réussi mon tracé, ça va très très vite. La pièce est encore crue. Avec cette bise, les pièces sont enfermées avec une éponge mouillée dans des boîtes en plastique fermées. Il faut des boîtes vraiment étanches. Je dois produire quatre pièces, mais comme je vais les cuire à la néolithique, en fosse, le risque de casse est assez important. J'en prévois donc six, en espérant que quatre survivent.



III. 1



III. 2



III. 3

Qu'avez-vous appris de la vie de ces peuples en reproduisant leurs céramiques?

On a des époques où les céramiques sont très simples, extrêmement rustiques. Peut-être que ce sont des époques où on ne s'intéresse pas tellement aux biens matériels ou peut-être que la vie est trop dure pour avoir le temps de jouer les complications. À contrario, on a parfois des époques, qui ne sont pas forcément plus tardives, où comme au néolithique ancien, par exemple, vers moins quatre mille ans, certaines pièces sont très travaillées. J'en déduis que dans un groupe, des personnes peuvent passer des heures et des heures sur une céramique, sans avoir à se procurer à manger pour le lendemain. On a des périodes où les céramiques sont extrêmement fines et très décorées, où on peut supposer que la vie est relativement facile.

Est-ce qu'à travers les céramiques on apprend des choses sur l'alimentation?

Oui, il arrive que l'on retrouve dans des pots à cuire ou des marmites, des restes de caramels de cuisson. C'est une science relativement nouvelle. Si vous brûlez votre polenta ou votre bœuf bourguignon et risquez de détériorer la marmite en grattant trop, vous allez plutôt cuire par dessus. À l'époque, on utilisait beaucoup de céréales, et l'amidon ajouté au sucre donnait facilement des caramels. Ce phénomène permet d'analyser le type de céréales, de repérer la présence de produits laitiers, de graisses animales comme la graisse de lait. La caséine résiste très bien dans le temps. Et puis on a une autre possibilité encore, ces céramiques étant poreuses. On peut faire des analyses biologiques de ce qui reste à l'intérieur du tesson. Ce dernier ayant pompé le jus de cuisson, les amidons par exemple, on

arrive à retrouver quelles céréales étaient utilisées. Au microscope, un amidon de blé ne sera pas le même qu'un amidon d'orge ou de seigle. On arrive même à distinguer entre différentes variétés d'orge. Donc on parvient à savoir quelles sont les céréales ou légumineuses cultivées. Petit à petit on se fait une représentation de la nourriture courante. Cela nous a appris par exemple que dans les nécropoles gallo-romaines, lors des banquets funéraires, la nourriture servie aux convives n'était pas la même que celle donnée en offrande au mort pour qu'il l'emporte dans l'au-delà. Il arrivait aussi qu'après le banquet on brise la vaisselle, et l'on retrouve ces tessons.

Vous intervenez dans de nombreuses manifestations. Que représentent pour vous ces moments de médiation avec le public?

Je conduis des stages spécialisés pour les étudiants en archéologie ou les archéologues. Là je n'enseigne pas à faire de la céramique, mais plutôt à comprendre les gestes du potier d'après les traces qu'il laisse sur un vase. On regarde aussi comment se construisent certaines pièces, leur analyse en est facilitée. J'ai aussi des potiers qui viennent pour se diversifier en découvrant de nouvelles techniques.

Et puis il y a la médiation dans les musées, comme lors des journées archéologiques vaudoises en avril 2018. Dans ce cadre, je réalise des pièces dans un musée. À l'intérieur ou dans le parc, j'explique ce que je suis entrain de faire aux visiteurs. J'ai deux ou trois pièces à différents états d'avancement, ce qui donne un aperçu de la méthode de montage, de façonnage. Souvent ce sont des pièces qui se font sur deux jours, donc on ne voit pas toutes les étapes. J'apporte aussi des pièces terminées et cuites pour montrer

le travail fini. Et puis il y a encore un autre type de manifestation, ce sont les grands événements avec un nombreux public, par exemple les journées romaines d'Augusta Raurica, la nuit antique à Genève en avril ou la journée romaine de Nyon en juin. Lors de telles rencontres, il est plus difficile d'expliquer une méthode de travail, je fais plutôt de la démonstration-spectacle, essentiellement du tournage de pièces.

Comment gardez-vous des traces de vos expérimentations?

Je suis très peu soigneux avec mes notes. Je travaille beaucoup de mémoire. Je prends énormément de photos et pour certaines pièces un peu particulières, je constitue des séries.

Dans vos œuvres personnelles, contemporaines, vous inspirez-vous des techniques antiques?

Oui, cela m'arrive! Je peux prendre des éléments d'un vase gaulois, avec un décor syrien et une patine étrusque. Ici par exemple, une pièce, qui est de forme chinoise, époque Song, mais traitée comme le bucchero étrusque (ill. 4). Normalement c'est couleur vert d'eau, vert clair, voire un peu turquoise, un céladon. J'ai repris la forme et procédé à une cuisson avec un enfumage. Mais j'ai tellement de demandes pour des pièces historiques que je réalise moins de pièces contemporaines (ill. 5).

Comment se passe une cuisson dans un four antique?

Le four antique est composé de plusieurs parties: le foyer où l'on charge le bois, une chambre de chauffe qui se trouve en dessous de la coupole qui contiendra les pièces



III. 4



III. 5

à cuire, la porte de la coupole, qui permet de charger et d'empiler les pièces dans le four. Une cheminée au sommet de la coupole. Le four peut être semi-enterré, et pour accéder au foyer, on descend dans une petite fosse, protégée de briques réfractaires. La coupole de terre, de briques anciennes et de torchis est recouverte d'argile. Elle mesure environ 1.3 mètre de hauteur, pour un diamètre d'environ 1.5 mètre.

Le foyer est alimenté par des bûches, du sapin par exemple. Il faut environ un demi-siècle pour une cuisson, qui va durer 10 - 12 heures environ. Les pièces sont empilées dans le four, sur la sole (socle du four) qui laisse les flammes traverser le four, du foyer jusqu'à la «cheminée». Puis la porte du four est scellée de briquettes, avec de la terre humide. La cheminée, orifice circulaire d'environ 30 centimètres au sommet du dôme permet d'évacuer les flammes, la fumée et les gaz de combustion. Cela permet aussi d'apercevoir les pièces entrain de cuire et d'observer le niveau d'incandescence. Le four se réchauffe ainsi assez lentement, pour atteindre les 1000 - 1200 degrés après 7 - 8 heures. On sait que la température est atteinte lorsque la flamme qui sort de la cheminée devient rouge foncé, presque violette.

Qu'est-ce que la «réduction»?

La réduction est une réaction chimique qui transforme l'oxyde de fer (rouge) contenu naturellement dans l'argile des pièces à cuire. Elle rend la terre plus sombre. Pour provoquer cette transformation, il faut, à une certaine température - autour de 900° C - limiter l'apport en oxygène dans le four, et donc boucher la «cheminée». L'oxyde de fer se transforme en oxyde ferreux qui est noir. Durant cette phase, le four doit rester étanche.

Quel est le rôle de l'enfumage?

Pour donner un effet noir et parfois métallique aux pièces, les gallo-romains avaient découvert une autre technique, l'enfumage, qui consiste à mettre du bois et des écorces humides dans le foyer, avant de reboucher la cheminée, puis le foyer. Le CO2 se décompose et une couche de carbone noir se forme alors à la surface des pièces. Le bois humide va continuer à brûler lentement (mouronner), pendant environ 48 heures. Il se peut que le revêtement en argile de la coupole du four se fissure, mais peu à peu, en cours de cuisson, le carbone rebouche ces fentes.

Le four voit ainsi sa température diminuer lentement, car les chocs thermiques feraient éclater les pièces à l'intérieur. La cuisson terminée, la porte du four est descellée, les pièces, encore tièdes, sont époussetées. Certaines sont très noires, d'autres portent quelques traces grises laissées par les flammes, et certaines argiles qui prennent moins fortement la carburation auront une teinte brune, un peu bronze. Les pièces seront ensuite patinées à la cire d'abeille. Les céramiques «carburées» sont plus étanches, mais aussi plus solides.

Cet entretien s'est déroulé à Cuarny, dans l'atelier de Pierre-Alain Capt, j'ai tenté de conserver le caractère dialogué de l'entretien dans cette transcription. Les références ci-dessous permettront d'approfondir les points évoqués dans cette discussion et de découvrir la grande variété de ces recherches, tant sur les plans technique et scientifique qu'artistique.

BIBLIOGRAPHIE

Capt, Pierre-Alain (2013). Itinerary of an apprenticeship and the development of public event archaeological presentations. In Schöbel G. (dir): Experimentelle archäologie in Europa, Bilanz, Heft 12, s. 182-191. Online sur Academia.edu

Duval, Paul Marie (1973), Recherches d'archéologie romaine et celtique, Genève, Ed. Droz, p. 105

SITOGRAFIE

Site documentant les expérimentations et créations de P.-A. Capt: <http://arscretariae-archeoceramique.blogspot.ch/> (consulté en févr. 2019).

«**Les technologies de production en série**», Conférence, École thématique CNRS, Bibracte, 14-18.11.2016, Conférence en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=VmlbOfb5xtI> (consulté en févr. 2019).

Pour un plan de four antique: <http://arscretariae-archeoceramique.blogspot.ch/search/label/les%20fours%20antiques> (consulté en févr. 2019).



Gobelets carburés / photo: Pierre-Alain Capt

GESTES DIDACTIQUES EN MODELAGE

Céline Zahnd
Claire de Buren



Sources: journal «20 minutes» du 30 mars 2017

Céline Zahnd est enseignante en arts visuels au secondaire I au collège du Léman à Renens

Céline Zahnd

RONALDO MODELÉ

Une séquence didactique inspirée d'un ratage artistique médiatisé

Nous sommes dans des classes de dernière année du collège, avec au total 26 élèves répartis dans deux classes d'OCOM, à savoir des «options compétences orientées métier», système propre au canton de Vaud. Cette option intègre la 3D dans l'approche des arts visuels.

L'enseignement décrit s'est donné en 2017 à Renens, avec deux groupes d'élèves significativement différents: une classe très motivée, avec une majorité de jeunes ayant choisi cette option et une autre classe, moins motivée. Cette option Arts visuels 3D développe en parallèle le dessin d'observation et la construction en 3D sur un logiciel libre de droits.

Nous nous situons à la fin d'un cursus qui se construit sur trois ans. Les élèves ont donc suivi des cours de modélisation 3D sur ordinateur et réalisé un certain nombre d'exercices de dessin d'observation: une chaise, une chaussure, une pincette à linge, un bâtiment, des outils de travail usuels. Après le dessin et la création d'une maquette d'un lieu de vie utopique permettant d'appréhender l'espace et le volume de manière libre, il m'a semblé pertinent de travailler la terre pour explorer le volume et avoir une confrontation directe de son action sur un résultat en 3D. Travailler la terre a été pour la plupart des élèves une découverte, tant pour la perception du volume – tourner autour d'un objet, utiliser de l'argile avec des outils comme la mirette, l'ébauchoir, le couteau – que pour la compréhension de la ronde-bosse par la manipulation d'un volume.

Pour aborder la 3D par le modelage, ce médium simple et pourtant complexe, j'ai choisi de travailler l'autoportrait en terre. Un défi qui a occasionné passablement de discussions sur les capacités voire même les réserves de chacun à se représenter. En effet, plutôt que de se prendre comme modèle, certains élèves ont préféré modeler le buste d'un camarade ou d'une personnalité librement choisie.

En préambule à la séquence modelage, les élèves ont dessiné au minimum trois autoportraits ou portraits de stars. Une étape importante pour passer de la photo à la représentation subjective et faire face aux difficultés que l'on peut rencontrer quand on ne veut pas «abîmer» la personne admise ou appréciée.

Pour répondre aux attentes des élèves et assurer leur motivation, il fallait donc trouver des références parlantes pour eux, mais non modélisantes. Mon idée de séquence de modelage est née de la lecture d'un journal gratuit rapportant l'inauguration d'un buste de Cristiano Ronaldo commandité par le Gouvernement pour l'aéroport de Funchal à Madère. Les élèves étant toutes et tous plus ou moins fans de foot et de Ronaldo, je savais que cette sollicitation ferait mouche.

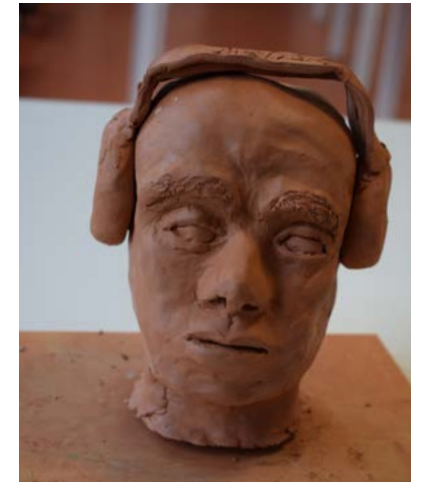
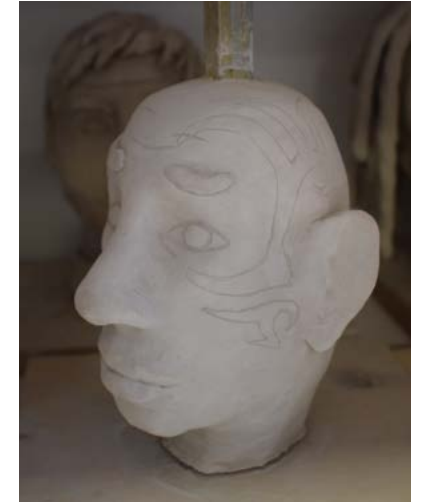
Pour restituer les expressions du visage de manière scientifique, nous aurions pu prendre des références classiques comme les œuvres de Messerschmidt, avec son traitement lisse de la terre, le modelage avec un traitement plus brut de la matière comme chez Rodin ou encore le traitement par le retrait extrême de matière dans les sculptures des hommes en marche de Giacometti. Enfin, pourquoi pas, les œuvres de Mirò ou Picasso qui jouent avec les empreintes bien visibles les plus diverses laissées sur la matière. Mais tout cela n'aurait pas autant impliqué émotionnellement les élèves.

L'artiste qui a réalisé le buste de Ronaldo, Emmanuel Santos, n'est pas un artiste connu et pourtant son nom est apparu dans toute la presse. L'opinion générale sur la qualité et la ressemblance de cette sculpture a été quasi unanime pour dire qu'elle était ratée et peu digne de représenter une icône contemporaine comme Ronaldo.

Nous avons donc ouvert la discussion sur ce flop avant d'entreprendre notre projet. Qui est l'auteur de ce ratage? Est-il un artiste? Comment a-t-il procédé? Est-ce que le joueur a posé devant lui? L'artiste est-il parti de photographies? Quelles images ont été choisies et combien ont été nécessaires afin de recréer son portrait en 3D?

Ce brainstorming nous a amenés à la conclusion que l'artiste en question n'avait apparemment pas choisi les bonnes images, que celles-ci n'étaient pas assez bien contrastées pour faire ressortir le volume. Une nouvelle recherche plus approfondie de photographies a permis de mieux comprendre le visage de Ronaldo en volume. De plus, le modèle réalisé par l'artiste comporte d'autres faiblesses comme le rapport entre volume de la tête et proportions du visage. Enfin, restent les questions non abordées que se posent tous les sculpteurs: faut-il représenter le détail de la dentition et la pupille des yeux?

Avant de se lancer dans l'autoportrait en terre et de se confronter aux difficultés de la ressemblance, il fallait une introduction au travail de l'argile pour familiariser les élèves avec le pain de terre et les outils du modelage. Ils ont très vite été confrontés à la transformation empirique de la matière. Comment créer une sphère harmonieuse et avec quels gestes? Faut-il enlever de la terre, la prendre dans sa main pour la modeler? L'écraser sur un support, la rouler en boudin? Dans un second temps, cette action sur la terre s'est concrétisée par la réalisation d'un objet comme un vase ou un bol, par le geste répété du pinching (pincement de la terre). Enfin, il s'agissait d'explorer les possibilités de collage avec l'ajout d'une anse. Cette première phase permettait aux élèves de se familiariser avec le modelage par ajout ou par retrait de matière, avec le collage de deux éléments. Toutes ces opérations ne nécessitent aucune préparation sous forme d'esquisses dessinées, mais exigent une grande concentration sur le moment et la compréhension de l'importance de bien travailler la terre afin de chasser les bulles d'air. Certains élèves n'ont pas réussi à trouver le geste permettant de



créer un creux. Ils se sont rendu compte que manipuler de la terre entre ses doigts exige une maîtrise de la pression afin d'obtenir une forme régulière, ni trop épaisse, ni trop fine.

Une fois l'exercice préparatoire terminé, nous avons passé au buste. Les élèves s'impatientaient de pouvoir réaliser leur œuvre. Certains pensaient qu'il serait plus aisé de restituer un volume par la terre que par le dessin, étant donné que la terre est déjà en volume et manipulable. Après avoir modelé une tasse, certains se sont dit qu'on arrivait à un résultat assez rapidement et plus ou moins facilement. Les plus motivés se sont plongés dans le travail avec passion. Ils ont souffert avec plaisir pour essayer de représenter au plus proche de leurs dessins les personnes de leur choix, chaque phase du travail renforçant la motivation face au défi et ajoutant une difficulté à l'éclosion d'un travail personnel, exigeant et ambitieux. À l'inverse, d'autres se sont découragés. Ils ont bâclé leur travail par peur de ne pas être à la hauteur ou par facilité.

Ce travail de la terre a développé chez certains le sens de la communauté et de l'entraide. Ils étaient toujours là à la première sonnerie, prêts à tout installer et à suivre un protocole très strict, ainsi qu'à prendre le temps de ranger collectivement la salle. Il régnait une véritable atmosphère d'atelier, chacun sachant ce qu'il devait faire et se sentant porté par l'ambiance de travail personnel et collectif à la fois. Mon rôle a été d'aider chacun à dépasser un obstacle ou l'autre, d'encourager, de rassurer sur la qualité du travail. Les élèves, bien que n'ayant pas l'habitude de s'engager dans un effort à long terme, ont gardé leur motivation jusqu'au bout. Certains bloquaient parfois sur leur modelage. Autorisés à transformer leur buste en personnage fictif, ils ont réussi à s'abandonner de nouveau avec joie à leur création.

À l'approche de la fin de la séquence, certains ont redoublé d'enthousiasme, demandant un délai supplémentaire.

Ce travail autour du buste raté d'une figure contemporaine a permis aux élèves d'entrer dans une démarche réflexive tout en prenant le risque d'appréhender la difficile question de la représentation en 3D. Ils ont pu pratiquer quelque chose de nouveau – le volume par le travail du modelage et éprouver la satisfaction de s'investir dans un travail de longue haleine. Pour ces élèves, Ronaldo est désormais lié avec eux par le modelage de leur propre buste. Le mondial de foot s'est déroulé durant cette année-là et le plus drôle, c'est que le buste de Ronaldo a été remplacé très discrètement.

Le travail des élèves est visible sur le site du collège du Léman à Renens: esrenens.ch/magic (consulté en février 2019).



La deuxième tentative du sculpteur autodidacte Emanuel Santos qui a remplacé le premier buste à l'aéroport de Funchal.

Voir: https://www.huffingtonpost.fr/2018/06/18/le-buste-peu-flatteur-de-ronaldo-a-laeroport-de-madere-a-ete-remplace_a_23461599/ (consulté en févr. 2019).

Voir l'article d'Olivier Perrin publié vendredi 31 mars 2017: <https://www.letemps.ch/opinions/madere-se-ridiculise-aux-yeux-monde-entier-aeroport-cristiano-ronaldo> (consulté en févr. 2019).

Claire de Buren est enseignante en arts visuels, formatrice d'adultes et animatrice d'ateliers

Claire de Buren

L'ATELIER DE CÉRAMIQUE, ESPACE DE LIBERTÉ

Il s'agit ici de présenter ce qui s'est fait et se fait toujours dans le collège secondaire de Cossonay-Penthalaz. Depuis plus de 20 ans, existe dans les sous-sols de l'école un lieu voué à la céramique: un four, des établis et des tabourets, des étagères, une armoire, un tour, des outils, des argiles et des émaux... Un espace voulu à l'époque par Laurence Rohrbach, enseignante en arts visuels. Depuis lors, cette activité a toujours été soutenue et extrêmement valorisée par les directeurs qui se sont succédés au fil des années. Cela a permis de travailler la terre avec des classes dans le cadre des cours d'arts visuels ainsi que dans les activités à options proposées durant les pauses de midi, tous âges confondus. Trois quarts d'heure de bonheur!

Une option céramique ouverte à tous les âges et à toutes les filières favorise les échanges et les apprentissages entre pairs. C'est très différent de ce que peut apporter l'enseignement frontal tel que donné dans certaines branches. Toucher la terre, manipuler des outils, découvrir les matières, les textures, jouer et avoir du plaisir, voilà le plus important. Dans une première approche surtout ciblée sur les doigts, les mains, il faut sentir la terre, voir ce qui se passe quand elle a trop chaud, quand elle sèche ou qu'elle s'effrite, puis présenter des manières de travailler la terre en abordant la sculpture, le décoratif ou l'utilitaire.

Ces cours permettent aux élèves de s'investir à plusieurs sur des thèmes propices au travail de groupe: la maison de poupée, avec les étages, les pièces, la salle de bain avec baignoire et lavabo, les tables, les chaises, tous ces petits meubles conçus dans une première approche du design. Ou encore les jeux de société, les circuits automobiles, les garages, les fermes, les crèches de Noël, le cirque, avec animaux et figurines... Une merveilleuse manière de voir ce que le travail collectif peut apporter!

Dans un deuxième temps, il s'agit de montrer l'utilisation des ustensiles, les techniques, les astuces pour abaisser, étirer, coller, souder, assembler. Et aussi de parler des différentes qualités d'argile, du sens des fibres, des émaux, de la cuisson, des risques, des surprises, avec la conscience que tout cela fait partie du jeu.



Photo: Claire de Buren

Par ailleurs, les élèves ont une approche du récit à travers la terre. J'ai régulièrement présenté des artistes comme Fischli & Weiss, céramistes, leurs petites scènes de vie, leur humour, le côté éphémère de la terre non cuite pour ces petites merveilles du quotidien. En parallèle avec des références historiques de la céramique antique, les démarches d'artistes contemporains ont toujours occupé une bonne place dans les cours.

Le plus frappant dans cette expérience d'atelier sur vingt ans, reste l'atmosphère qui règne dans ces cours. Le partage, les inspirations croisées, le respect, un grand respect. Beaucoup de choses se disent, souvent d'une table à l'autre, sans avoir l'air de rien. Je ne suis jamais intervenue, considérant que ces échanges ne demandaient aucun commentaire de ma part. J'ai reçu ainsi beaucoup d'informations sur ce que vivent et traversent les enfants, tant à la maison qu'à l'école. À entendre leurs questionnements sur ce qui leur arrive, sur leurs doutes et leurs espoirs, sur les classes, les enseignants, les examens, les orientations, les caractéristiques des voies, j'ai eu l'impression que ces enfants trouvaient là un espace de parole important, voire essentiel. Je pense que le fait de travailler avec ses mains, un peu de manière instinctive, sans avoir à se regarder, favorise la liberté d'expression dans des échanges plus directs et plus intimes.

Durant toutes ces années, l'effet positif d'un atelier sur le climat de l'école étant reconnu, l'ouverture d'esprit des directeurs a été remarquable. Lors du passage à l'horaire continu, de sérieuses discussions sur le maintien de cette option céramique ont eu lieu. Finalement, des aménagements se sont faits, pour le plus grand bénéfice des uns et des autres. Les élèves étaient quand même mieux en salle de céramique que dans les couloirs ou sur les escaliers du grand magasin de la ville!

Le four n'est jamais resté en quarantaine. Certaines enseignantes primaires ont régulièrement amené des céramiques à cuire, naturellement avec des pics lors d'événements comme Noël, Pâques ou la Fête des mères. La terre reste avant tout une bonne manière de permettre à un enfant d'offrir un cadeau vraiment personnel. Bien sûr qu'il y a eu des cendriers, il y en aura toujours, c'est inévitable, mais tellement d'autres choses encore. Et d'ailleurs, pourquoi pas un beau cendrier!

À plusieurs reprises, j'ai conduit des leçons pour amener les élèves à représenter en volume des objets du quotidien, comme par exemple leurs chaussures. Avec les plus jeunes, la représentation de leur doudou ou de l'objet fétiche a été une expérience très forte. Assez émouvant de voir ces enfants de dix ans arriver à l'école avec un doudou en tissu tout mâchouillé et encore très utilisé. En grandissant, certains enfants ont ainsi pu passer de l'affectif au décoratif en transformant ce premier objet transitionnel en sculpture.

Je pense encore à une classe difficile – très difficile dont les élèves se sont mis à réaliser des nains de jardin originaux, avec des subtilités étonnantes. Ces lutins devaient être vendus pour financer un camp. Une belle expérience!

Avec la terre et les adolescents, parlons encore d'un incontournable: ce temps plus ou moins long où la sexualité prend une place très importante. Ils éprouvent le besoin de rouler des colombins plus ou moins gros, qui vont ressembler plus ou moins à des sexes, ils vont rire, ils vont se les montrer... Un passage obligé qui va leur permettre de passer à autre chose. La terre est très sensuelle, cela réveille chez tout le monde des sensations assez fortes. Ces adolescents ne se gênent pas de mettre des mots et de faire des rapprochements qu'un adulte n'oserait plus se permettre.

En conclusion, je dirais que dans un établissement, un atelier de céramique a tout à fait sa place. Non seulement ce lieu offre une possibilité d'expérimenter la 3D dans une approche accessible à tout un chacun, mais c'est aussi un espace de rencontre et de détente privilégié, dans un univers où le sentiment de liberté fait cruellement défaut.



Remerciements

A l'ensemble de l'équipe de l'Unité Communication /HEP Vaud pour son soutien
et à l'ensemble des contributrices-teurs du 3e cahier de l'UER AT

Impressum

Edition: Unité d'enseignement et de recherche des didactiques de l'art et de la technologie

Production: UER AT et Unité Communication, HEP/Vaud

Rédacteur: Tilo Steireif /rédactrice adjointe: Jacqueline Schmid

Relecture: Jacqueline Schmid et Sylvain Froidevaux

Iconographie: Claire de Buren

Impression:

Traduction: Annerose Bolanz, Tilo Steireif

Mois et année de publication: mai 2019

Photographies en page de garde: «à la HEAD: cour intérieure», Dans l'atelier de Magdalena Gerber. Photo: Tilo Steireif

Page 5: Atelier de modelage, écoles primaire et secondaire de Cossonay. Photo: Claire de Buren

Page 6-7: Moulage au CERCCO, HEAD. Photo: Tilo Steireif

Page 8: Céramique cuite de Magdalena Gerber. Photo: Tilo Steireif

Document imprimé et imprimable à des fins pédagogiques uniquement

Steireif, T. & al. (2019). Cahiers de l'UER AT 03. Modelage. Lausanne: Haute école pédagogique Vaud – UER AT

Téléchargement du pdf sur la page de l'UER AT de la HEP Vaud: <https://www.hepl.ch>

Tous droits réservés sur les images ©

Adrienne Actis-Datta est céramiste et une enseignante en activités créatrices. Elle utilise la céramique comme matériaux alliant contraintes et liberté afin de donner aux enfants la possibilité de travailler la matière et d'exprimer leur créativité.

Une pratique de la céramique en classe accessible sans outil spécifique et sans cuisson

Adrienne Actis-Datta

Une pratique de la céramique en classe

Les informations suivantes sont une introduction à quelques techniques de modelage à l'intention d'enfants ou d'adultes n'ayant pas de connaissances en céramique.

Adrienne Actis-Datta

L'argile est une excellente activité de manipulation permettant de réaliser des objets, utilitaires ou non, en modelant, découpant, ajustant, roulant, assemblant, pétrissant, aplatissant... Bref, en faisant travailler ses dix doigts. Elle permet le développement du toucher et de la motricité fine.

Mais pas uniquement. Cette activité exerce la notion d'espace, de taille et proportion – petit, grand, épais, fin – sans oublier le développement des sens grâce aux textures, aux odeurs, aux propriétés différentes – souple, molle, plastique, dure.

Elle sollicite l'imagination en permettant de créer, d'inventer des personnages, des animaux, des objets, des formes, des textures...

Le passage de l'imaginaire à la réalité n'est pas un exercice facile. Il peut être surprenant, décevant, frustrant – Ce n'est pas ce que j'avais en tête – mais aussi porteur de succès et de fierté – C'est moi qui ai fait ça. Tant d'émotions à apprivoiser, à gérer.

L'argile ne manquera pas de nous apprendre la gestion de la frustration en se fendant, se cassant, séchant trop vite ou trop lentement... C'est un matériau avec ses contraintes – Ça tient ou ça ne tient pas. Pourquoi? Comment faire?

Sans oublier le passage du feu qui transforme le matériau, qui développe des couleurs très différentes des nuances observées avant cuisson.

Les fondamentaux

Les consistances de la terre

Reconnaître les différentes consistances de l'argile permet de la travailler avec plus d'aisance. La terre, séchant à l'air libre, passe par différentes consistances selon son taux d'humidité. De plastique quand elle est humide, elle passe par ce que l'on nomme «dureté du cuir» à «consistance verte» lorsqu'elle est très sèche.



Consistance plastique

La terre se déforme sous les mouvements sans fissure, ni cassure. Elle est souple et se modèle facilement.

Consistance dureté du cuir

La terre se déforme moins facilement. Elle est plus raide et se fissure si on la plie. C'est l'état pour assembler aisément des plaques, par exemple.

Consistance verte

La terre se casse si on tente de la plier. Elle ne se modèle plus. C'est un état où la terre est très fragile. Une fois que la terre ne sera plus froide au toucher, elle pourra être cuite ou peinte et vernie (uniquement pour des objets à but décoratif).

La céramique sans cuisson

Certes la céramique se cuit. Mais pour certaines pièces, on peut faire sans cuisson. On parle d'objets non-utilitaires pour des pièces à but décoratif, ne servant pas au service de nourriture ou boisson. Ces objets devront sécher complètement, puis être peints et vernis. On peut utiliser de la gouache et un vernis transparent brillant ou mat. Éviter le vernis acrylique qui reste souple et n'adhère pas à la terre.

La Sécurité

En soi, la céramique n'est pas une technique dangereuse. Toutefois, quelques règles de sécurité sont à respecter. Les poussières de terre, par exemple, sont toxiques pour les poumons. Pour les limiter, il faut toujours ramasser les résidus de terre et nettoyer les plans de travail et les outils. Il est important de veiller à ce que la fabrication et le décor d'une réalisation soient cohérents avec son utilisation.

La barbotine

La terre adhère à la terre tant qu'elle est humide. Ce n'est plus le cas quand la terre sèche. Lorsqu'on veut assembler deux morceaux de terre, il est impératif d'utiliser de la barbotine comme élément de collage.

Préparer de la barbotine:

- réduire de la terre sèche en petit morceaux
- les mettre dans un petit récipient et recouvrir d'eau jusqu'à la surface de la terre
- attendre que la terre soit imbibée et mélanger.

Coller la terre



Strier les deux parties qui doivent coller l'une à l'autre.



Répartir de la barbotine sur une face et assembler avec une légère pression.

Conserver un travail en cours

On peut interrompre le travail et le reprendre quelque jours plus tard si on emballe soigneusement l'objet. On peut, de temps en temps, gicler parcimonieusement la terre crue avec un spray d'eau.

Conservation de la terre inutilisée

La terre se conserve longtemps si elle est bien emballée – dans plusieurs sachets plastiques fermés – et stockée dans un endroit frais et à l'abri de la lumière.

Récupération de la terre sèche

La terre se récupère tant qu'elle n'a pas cuit. Aussi, la terre sèche se concasse et se réhumidifie afin d'être battue en bloc, emballée et stockée pour être utilisée encore et encore. Il ne faudrait jamais jeter de la terre sèche.

Le séchage

A l'air libre, la terre sèche et perd sa plasticité. On ne peut plus la travailler car elle se casse. Il faut donc toujours emballer la terre que l'on n'utilise pas.

Quand une réalisation est terminée, elle devra sécher avant d'être cuite. Un séchage homogène est essentiel pour éviter fissures et casse. Comme les bords ou les parties plus fines vont sécher plus rapidement que les parties volumineuses ou épaisses, il faut les couvrir d'un plastique.

Une fois que la consistance de la terre est à dureté du cuir, on peut aboucher les pièces, c'est-à-dire les retourner pour les faire sécher à l'envers. Idéal pour les bols.

Une terre prête à la cuisson n'est plus froide au toucher.

Le retrait

Toutes les argiles se rétractent, car l'argile contient de l'eau. Le séchage et la cuisson vont évacuer l'eau contenue dans la masse, modifiant les volumes. Selon les types de terre, le retrait peut être de 10 à 15 %. Plus la température de cuisson sera élevée, plus le retrait sera important.

On peut donc modeler de la terre dans un moule, mais il est difficile d'utiliser un objet pour modeler, car en séchant autour de l'objet la terre se cassera, devenant trop petite pour l'objet qu'elle enferme. Pour comprendre, il suffit d'imaginer un enfant qui grandirait sans changer de vêtement. Le corps, augmentant de volume avec le temps, déchirerait le tissu. L'objet ne grandirait pas, mais la terre se rétracterait et serait cassée par l'objet qui la retient.

Les moyens de mise en forme

Le pinching

Autrement dit l'action de pincer la terre.

Cette technique est souvent combinée à d'autres pratiques de façonnage.

Grâce au pinching, il est très facile de réaliser un bol.



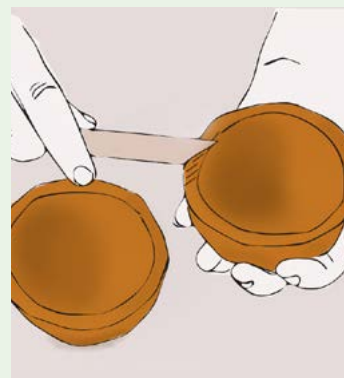
Réaliser une forme creuse



En maintenant la boule dans la paume, en pincer la paroi avec l'autre pouce, tout en soutenant la terre des doigts placés à l'extérieur de la boule.



Façonner 2 boules rondes et lisses de même taille. Y plantez le pouce sans la transpercer.



Strier les bords des deux demi-sphères. Mettre de la barbotine



A dureté du cuir afin de ne pas les déformer, coller les deux demi-sphères.



Ajouter un colombin fin autour dans la jointure et le lisser.



Forme (tête, corps, animal ou boîte...). On peut lui ajouter un nez, des pattes. Ou y découper un couvercle...

Les colombins

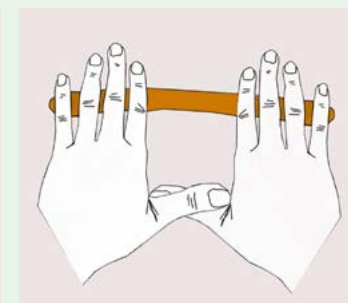
C'est une technique de façonnage et d'assemblage de boudins de terre. Elle offre de multiples possibilités dans les formes, les structures et les volumes. Arrondis, plats, rectangulaires ou carrés, réguliers ou non, structurés, déformés, les colombins peuvent être assemblés verticalement, ou horizontalement.



Loyse (12 ans), Gabin (9 ans) et Hector (7 ans)

Réalisation de colombins

En prélevant la quantité nécessaire dans l'immédiat, modeler grossièrement un boudin de terre. Sur un plan de travail propre, rouler le boudin. Placer les mains au centre et les déplacer vers les extrémités. Idéalement, ce sont les paumes des mains qui travaillent. Le roulement entre les mains et le plan de travail aura tendance à assécher l'argile. Penser à très légèrement humidifier les colombins avec un spray. Il est possible aussi de s'humecter légèrement les mains avec un chiffon humide.



On peut réaliser des colombins de tailles, d'épaisseurs et de formes différentes.

Réalisation d'un bol avec des colombins

Réaliser plusieurs colombins de tailles et d'épaisseurs similaires. Les réserver dans un sachet plastique fermé hermétiquement.

Fabriquer une base avec un colombin roulé sur lui-même en escargot. Quand la base du bol semble de largeur suffisante, poursuivre le travail en empilant les colombins les uns sur les autres. Couper l'extrémité des colombins pour les joindre au colombin suivant.

On peut former des anneaux en reprenant un nouveau colombin à chaque tour. Ou travailler en continu en joignant les colombins les uns à la suite des autres. On rattrapera alors la différence de niveau à la fin de la réalisation en ajoutant de la terre que l'on aplatira. Dans tous les cas, les extrémités des colombins sont striées et collées avec de la barbotine.



Escargot, base du bol



Joints

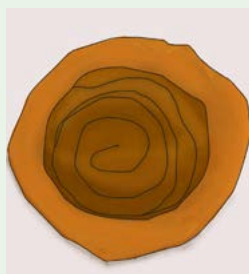


Empilement

Il est plus facile de travailler avec des colombins d'une certaine épaisseur.



La hauteur souhaitée du bol atteinte, ajouter ou enlever ce qu'il faut de terre pour obtenir un bord régulier. Écraser l'extrémité du dernier colombin pour obtenir un bord net. On peut lisser les colombins à l'intérieur, à l'extérieur des deux côtés ou laisser le bol brut. La base et les bords sont les parties importantes d'un bol. Ils définissent le caractère et l'esthétique de l'objet.



Une fois le «montage» des colombins terminé, affiner l'objet avec une estèque en inox ou une vieille carte de crédit. Placer les quatre doigts d'une main dans l'objet pour retenir la terre. Le pouce de la même main se place sur le bord du bol. Tenir l'estèque à plat sur la terre à l'extérieur de l'objet. En pressant, monter la terre à l'aide de l'estèque. Les doigts placés à l'intérieur soutiennent et suivent le mouvement.

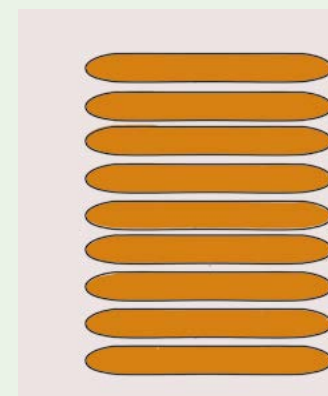


On peut chercher un résultat très fin ou travailler dans la matière et vouloir un aspect plus sensuel. On peut travailler de manière très régulière ou plus brute. Chacun son langage et ses préférences. Les bords, toutefois, sont très importants dans une réalisation telle qu'un bol. Il convient d'y être attentif. Seront-ils affinés? Coupés nets?



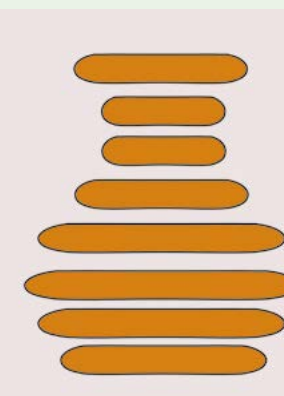
On peut travailler les colombins avec l'aide de moules, comme sur les images suivantes.

Figure A



En empilant des anneaux de colombins de même diamètre, on obtient un cylindre.

Figure B

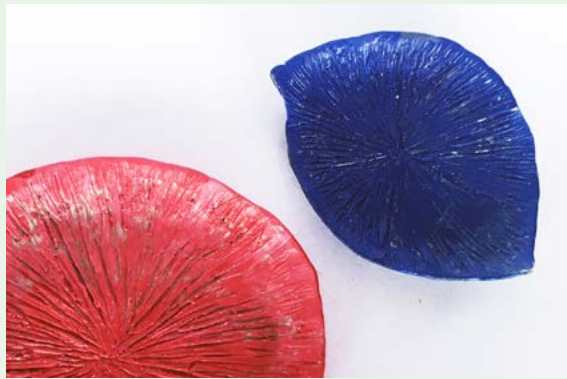


En agrandissant ou réduisant le diamètre des anneaux, on évase ou on referme la forme.

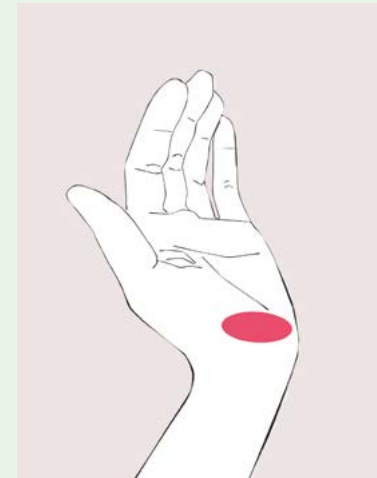
On définit la forme par la façon de poser les colombins.

Le travail à la plaque

Plaque simple



Comment fabriquer des plaques



Aplatir la terre avec la paume de la main



Avec un rouleau à pâtisserie et des tasseaux

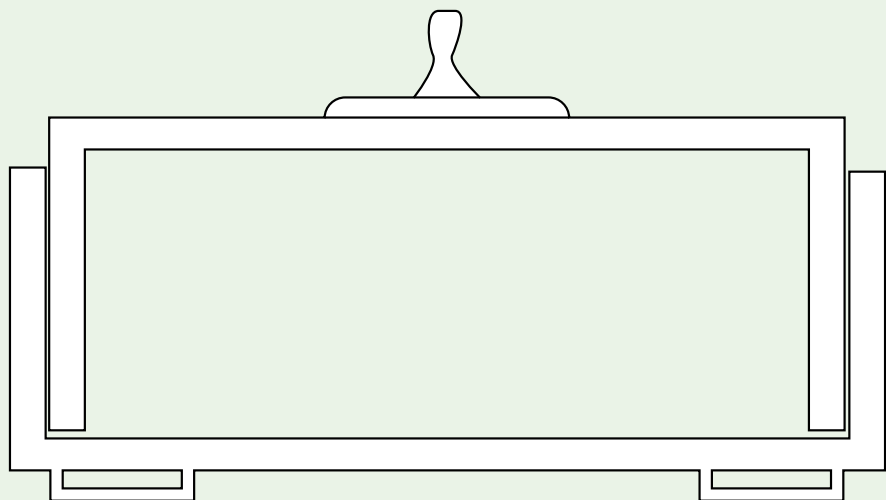
Prendre un bloc de terre. L'aplatir en tapant avec la paume de la main en faisant attention à répartir la terre en une épaisseur homogène. Ou placer des tasseaux d'épaisseur identique de chaque côté d'un bloc de terre et passer le fil à beurre en le positionnant bien sur chaque tasseau. On peut aussi utiliser une harpe de potier. Ou un laminoir. Le résultat varie suivant la technique choisie.

Assemblage de plaques



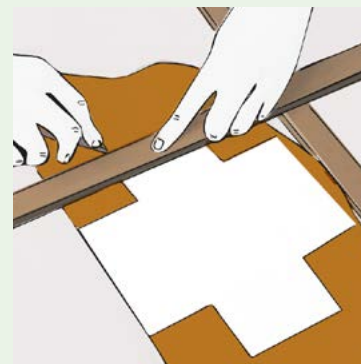
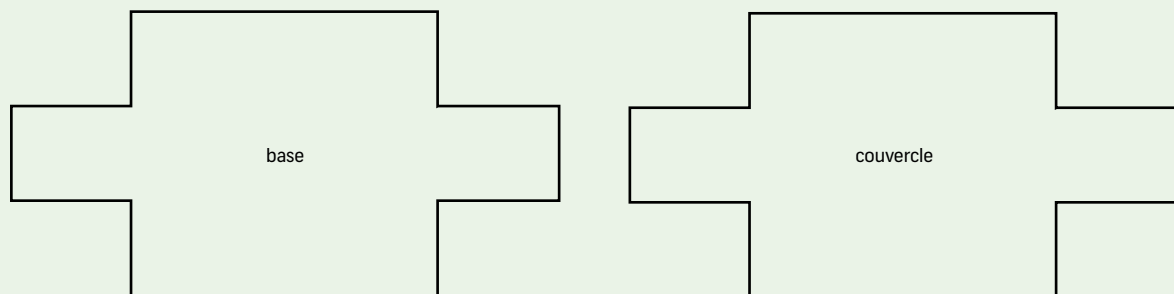
Réalisation d'une boîte

Dans 2 plaques d'épaisseur régulière découper le gabarit de la boîte et du couvercle.

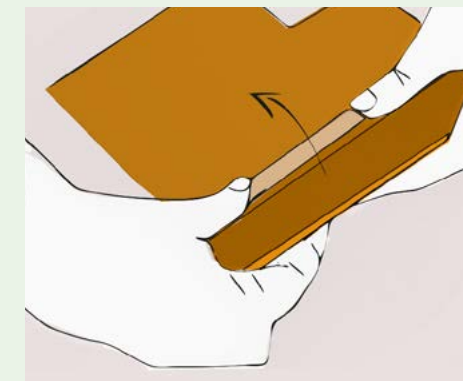


On peut réaliser des plaques avec une texture soit en pressant un tissu ou un papier peint texturé sur la plaque avant découpage, soit en incrustant des objets comme du riz, de la corde ou d'autres matériaux dans la terre.

Pour éviter la déformation des plaques lors du montage, travailler à la consistance «dureté du cuir», stade où la terre devient rigide tout en gardant une légère plasticité. Pour cela, laisser sécher lentement l'argile entre deux planches. Surveiller le séchage. Trop sèche, l'argile cassera et ne se travaillera plus.



Découper 2 plaques. L'une sera le couvercle. L'autre la base. Pour que les 2 parties de la boîte s'emboîtent, ne pas les faire à la même dimension.



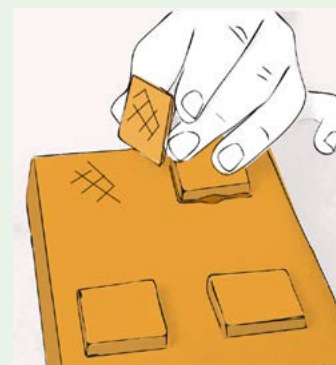
Pour chacune des plaques: avec un tasseau, placé de A à B (voir plan) et, tenu avec les pouces, replier la face verticale avec le plat des deux mains. Répéter l'opération du point A à A'.



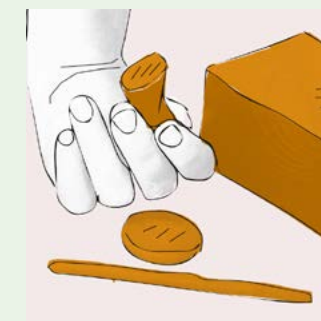
Strier et mettre un peu de barbotine sur les bords pour les joindre. Répéter cette opération à chaque angle.



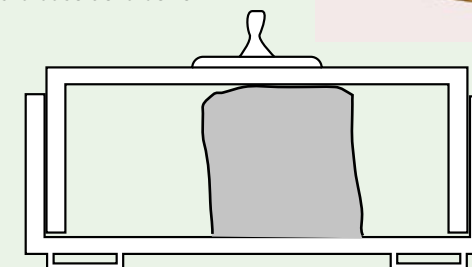
Appliquer un colombin à l'intérieur de chaque angle. Bien le faire adhérer et le lisser.



Coller les pieds avec stries et barbotine sous la base de la boîte.



Façonner un bouchon, une pastille de terre et un colombin fin. Coller la pastille avec stries et barbotine au milieu du couvercle. Coller le bouchon sur la pastille. Travailler les joints avec un colombin fin à lisser soigneusement.



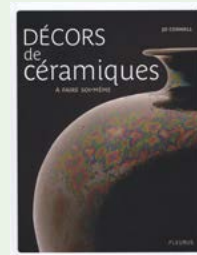
Placer un gros colombin de terre sous le couvercle. Ceci soutiendra le couvercle pendant le collage du bouchon.

Guide de lecture

Atkin, J. (2005). La poterie sans tour, plaques colombins, modelage, moulage. Paris, Editions Fleurus



Connell, J. (2013). Décors de céramique à faire soi-même. Paris, Editions Eyrolles.



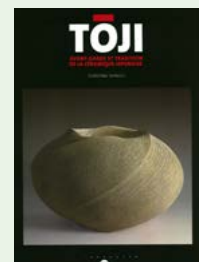
Letourneur, J. (2001). Le modelage. Paris, Dessain et Tolra.



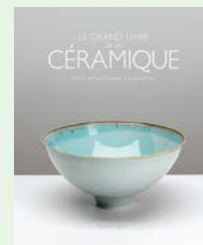
Lohte, B. (1995). Leçons de céramique. Eléments d'apprentissage. Paris, Edition de la Revue de la Céramique et du Verre.



Shimizu, C. (2007). Toji, Avant-garde et tradition de la céramique japonaise. Paris, Editions REUNION DES MUSEES NATIONAUX.



Taylor, L. (2011). Le grand livre de la céramique, outils et techniques d'aujourd'hui. Paris, Editions Pyramyd.



L'auteur remercie ses étudiant-e-s qui ont contribué à créer ce support de cours, Loyse (12 ans), Gabin (9 ans) et Hector (7 ans), auteurs d'une partie des oeuvres. Ce document est un mandat réalisé pour la HEPVaud sous l'impulsion de Denis Leuba, responsable de l'UER AT en 2017.

