

**Emmanuel Boos**, né en 1969 à Saint-Etienne France, vit et travaille à Sèvres et à Mannheim (Allemagne).

Élève du Maître d'Art Jean Girel entre 2000 et 2003 pour la porcelaine tournée et les émaux de haute température, Emmanuel Boos a ensuite obtenu une thèse de doctorat par la pratique artistique du Royal College of Art de Londres en 2012. Il s'est intéressé à la perception de la profondeur sur une surface céramique émaillée et a émis l'hypothèse de sa dimension poétique.

Sa pratique a d'abord consisté à la réalisation de pièces uniques réalisées au tour de potier. Depuis son long séjour en Angleterre, il a délaissé formellement le contenant céramique et a développé des œuvres sculpturales et le plus souvent murales ainsi que des cabinets et bibliothèques d'émaux. Cette pratique artistique suppose et développe les spécificités artistiques de l'émail céramique, en particulier vis-à-vis de la peinture. Une de ces dimensions est sans doute son rapport à la matière : Emmanuel Boos explore les matériaux et les phénomènes physiques et chimiques à l'œuvre dans le processus de production de la céramique et tente d'établir avec eux une relation moins savante qu'intime et ludique.

Il est lauréat du Grand Prix de la création de la Ville de Paris et du Prix Jerwood Makers Open. Il est représenté à Paris par la galerie Jousse Entreprise depuis 2005.

Depuis 2016, Emmanuel Boos est artiste en résidence à la Manufacture de Sèvres. Il a croisé à plusieurs reprises l'œuvre céramique de Vincent Barré et il a souhaité pouvoir l'appréhender par l'écrit.

*Emmanuel Boos, born 1969 in Saint-Etienne (France), lives and works in Paris and in Germany.*

*From 2000 to 2003, he was a student of "Maître d'Art de France" Jean Girel for wheel-thrown porcelain and high-temperature glazes. In 2012, he obtained a practice-led PhD from the Royal College of Art in London. He researched the perception of depth on a glazed ceramic surface and raised the hypothesis of a poetic dimension of glazes' depth.*

*Initially, he created one-off pieces on a potter's wheel. While in England, he abandoned the ceramic vessel to develop wall-mounted sculptural works, and glaze cabinets and libraries. His artistic practice presupposes and develops the specific artistic features of ceramic glazes especially in relation to those of painting. One of those features is no doubt its relationship to the material: Emmanuel Boos explores materials and the physical and chemical phenomena at play in the ceramic process, and he attempts to establish a relationship with them that is less erudite than intimate and playful.*

*Mr. Boos is a winner of the City of Paris' "Grand Prix de la Création" and "Jerwood Makers Open" awards. He has been represented by Jousse Entreprise in Paris since 2005, and is currently an artist in residence at the Sèvres Manufactory in Paris. He has developed an interest in the ceramic work of Vincent Barré, and wished to address it through his writing.*

## Emmanuel Boos

### L'œuvre céramique de Vincent Barré *The ceramic works of Vincent Barré*

À plusieurs reprises, j'ai croisé Vincent Barré.

Comme artistes nous sommes a priori très différents. Il est sculpteur ; je suis céramiste.

Si la dissociation est possible entre surface et volume, c'est la surface de l'émail qui constitue le centre de mes préoccupations artistiques alors que Vincent Barré a le plus souvent refusé cette peau colorée qui recouvre et unit pour privilégier la texture brute de la terre, cuite au contact direct de la flamme et par enfumage. Mais en art nous partageons sans doute un propos sur l'intimité et l'intériorité, une certaine retenue qui tend parfois à l'austérité, le respect des objets, le goût des formes simples et de leur déformation, une certaine économie de la maladresse et la disponibilité à l'imprévisible, un désir intérieur de révolte et de mise en cause de ce qui fait autorité et aussi un questionnement sur le positionnement des œuvres dans l'espace au travers de céramiques semblant émerger du mur ou y flotter...

Nos parcours aussi sont différents mais au-delà de la différence d'âge nous avons également quelques points communs : une enfance pour partie berrichonne pendant laquelle la Borne fut une révélation, un premier métier « respectable » qui satisfasse aux attentes familiales, un séjour d'étude d'une année aux États-Unis et des séjours fréquents en Asie, une thèse de doctorat, le choix de devenir enfin artiste, « sur le tard », en empruntant des voies de traverses risquées et non balisées, la rencontre de « maîtres »... Au-delà de ce qui ne sont peut-être que des coïncidences, j'ai le sentiment d'être parfois proche de lui, malgré moi. Cela m'intrigue et m'interroge. En me proposant d'écrire sur son œuvre céramique, je suis en quête d'une compréhension de ce qui nous lie mais aussi de ce qui nous distingue et j'espère pouvoir dégager si ce n'est une filiation improbable, peut-être tout au moins une fraternité.

I have come across Vincent Barré on several occasions.

As artists, we are quite different. He is a sculptor; I am a ceramic artist.

If it is possible to dissociate surface and volume, then my artistic interests are more focused on the glazed surface, while Vincent Barré has more often than not rejected this tinted skin, which covers and unifies, to give priority to the rough texture of clay fired in direct contact with the flames or smoke. But in art, we do without a doubt share a private, inward intention, a certain restraint that inclines towards austerity, a respect for objects, a taste for simple shapes and their deformation, an acceptance of clumsiness and receptivity to what is unpredictable, an inner desire to rebel and challenge the prevailing canons, and also a propensity to explore the positioning of works in space, via ceramics that appear to emerge from a wall or to float there.

Our itineraries are also different, but in spite of the difference in age, we have some things in common: a childhood spent partly in the Berry region, where we each experienced the revelation of the potters' village of La Borne; a first "respectable" job in accordance with familial expectations; a one-year stay as a student in the United States and frequent trips to Asia; a PhD; the decision to finally become an artist later in life via somewhat risky, un-waymarked detours; meeting up with "masters". Apart from what might just be coincidences, I have the feeling of being sometimes close to him in spite of myself. This intrigues me and makes me wonder. By setting out to write about his ceramic work, I am trying to understand what connects us, but also what makes us different, and I hope to be able to draw out, if not an improbable filiation, then perhaps a brotherhood of sorts.

En sculpture, Vincent Barré n'est pas un modéleur : ce n'est pas dans la terre qu'il recherche et trouve les formes de ses œuvres. À la terre, il a substitué les blocs légers de polystyrène qu'il découpe au fil chaud dans un geste prémédité voire aussi chorégraphié. Au modelage, il préfère la découpe et l'assemblage : il construit, pensant retrouver là l'écho de sa formation et de son premier métier, architecte. Parfois aussi il utilise le bois ; troncs ou branches qu'il découpe et assemble. Plus proche de la terre dans ses propriétés ductiles, il y a la cire : cire perdue ou cire directe. Enfin il y a le dessin : croquis certes mais aussi ses grandes encres dans lesquelles je vois des vues en coupe, assises ou ouvertures de possibles sculptures et qui révèlent sans doute une préoccupation pour le vide et l'intériorité.

Et puis il y a son œuvre céramique. S'agit-il d'une « céramique d'artiste », c'est-à-dire d'une incursion ponctuelle, anecdotique et sans conséquence dans le domaine de la terre : l'artiste demeurant artiste et la céramique secondaire ? J'écris cela bien sûr avec ironie tant me paraissent odieux, la hiérarchie, le cloisonnement et le rapport de force implicites que reproduit ce terme de « céramique d'artiste ». Le rapport de Vincent Barré à la céramique est d'un autre ordre.

Tout d'abord, il revendique la primauté de son rapport à la terre qui est « initial » et il évoque des « tropismes et filiations » qu'il situe géographiquement dans quelques lieux précis.

**Le Maroc** - Les objets de céramiques orientales collectés par son grand-père maternel Albert Laprade, célèbre architecte (au Maroc notamment) qui lui ont donné le goût de l'objet et de leur proximité et contact quotidiens.

**Le centre de la France** (La Borne, le Berry, la Puisaye) - C'est là le lieu de son ancrage familial et paysage intérieur : Albert Laprade est né à Buzançais dans le Berry et sa fille Arlette, future mère de Vincent Barré devient sculpteur sur bois mais découvre néanmoins la terre lors d'un séjour à La Borne en 1942. Elle vivra avec Claude Barré, jeunes mariés, en Puisaye et Vincent Barré naîtra à Vierzon en 1948. Vers l'âge de 16 ans, il se rendra lui aussi

In sculpture, Vincent Barré is not a modeller: he does not look for the shapes of his works in the clay, nor does he find them there. He has replaced the clay with lightweight blocks of polystyrene, which he cuts using a hot wire cutter in deliberate and even choreographed gestures. He prefers cutting and assembling to modelling; he builds, perhaps echoing his training and first profession as an architect. He sometimes uses wood: tree trunks or branches that he cuts and assembles. Or wax, which more resembles clay in its ductile properties: lost wax or direct wax. There are his drawings: sketches, of course, but also his large ink drawings where I see the cutaway views, foundations or cross-sections for potential sculptures, and which no doubt reveal a preoccupation with the void and interiority.

And then there is his ceramic work. Is it "artist's ceramics", in other words, a sporadic incursion of little consequence into clay territory, where the artist remains an artist and the ceramics secondary? Of course I say that ironically, because I abhor the implicit hierarchy, compartmentalisation and games of power the term "artist's ceramics" brings to mind. But Vincent Barré has a very different relationship to ceramics.

First of all, he claims the primacy of his relationship to clay, which marked him early on. He mentions his connections and family roots and locates them specifically:

**Morocco** - The oriental ceramic objects collected by his maternal grandfather Albert Laprade, a well-known architect (who built in Morocco), which probably led to his being sensitive to objects, liking the proximity and the contact with them on a daily basis.

**Central France** (the village of La Borne and the Berry and Puisaye regions) - This is where his family has its roots and where he developed his inner sensitivities. Albert Laprade was born in Buzançais in the Berry region. His daughter Arlette, later to be Vincent Barré's mother, is a sculptor in wood, although she discovered clay during a stay in La Borne in 1942. She moved to the Puisaye with her new husband Claude Barré, and Vincent Barré was born in the town

à la Borne. Ce séjour le bouleverse et très impressionné, il s'engage secrètement à devenir potier.

Adolescent, il a tourné des pots « maladroitement » dit-il puis, élève architecte il crée encore d'autres pots et théières au colombin dans un esprit de formes construites. Quelques bustes également. Pourtant, malgré cet intérêt apparu très jeune, il n'est pas devenu potier et Vincent Barré s'est plié aux injonctions paternelles et familiales et il est devenu architecte.

**Les USA** - En 1974, pour ses études, il passe une année aux USA auprès du célèbre architecte Louis Kahn qui anime un Master d'architecture à l'Université de Philadelphie et qui disparaît cette même année. Les États-Unis ne font pas partie de ces lieux qu'évoque Vincent Barré lorsqu'il mentionne tropismes et filiations céramiques mais je lui prête, moi, une certaine importance. D'abord parce que la scène céramique française se nourrit des États-Unis, un peu comme si existait une « american connection » céramique. Certes Vincent Barré n'appartient pas complètement à cette scène « du contenant » mais on peut rapprocher son parcours de celui de Anne Rochette. Après des études dans l'atelier de Georges Jeanclos aux Beaux-Arts de Paris Anne Rochette travailla plusieurs années à New York avant de revenir en France et d'enseigner à son tour aux Beaux-Arts de Paris. Son passage par l'atelier Jeanclos puis par les États-Unis a contribué à donner à la terre une légitimité artistique qu'elle n'atteignait alors que difficilement en France. Ainsi, même si le séjour états-unien de Vincent Barré n'a pas été placé directement sous le signe de la céramique, je lui confère une résonance potentielle.



*Théière,*  
forme en terre « sauvage », montée au colombin  
sur les conseils de Gregorio Cuartas-Velasquez en 1970,  
puis émaillée chez Gérard Simoen en 2002,  
20 x 16 x 15 cm.

of Vierzon in 1948. When he was about sixteen, he also visited La Borne. The experience moved him so deeply that he vowed secretly to become a potter.

As an adolescent, he started throwing pots – “clumsily”, he says – and later as a student in architecture, he created more pots and teapots, all coil-built, and a number of busts. Despite this early interest, he did not become a potter, but submitted to the wishes of his father and family and became an architect.

**The United States** - In 1974, Vincent Barré spent a year obtaining his Master's of Architecture under the well-known architect Louis Kahn, who was a professor at the University of Pennsylvania in Philadelphia (Kahn died that same year). While Vincent Barré did not include the United States as one of the places of his ceramic roots, I still lend it a certain importance. First of all, because the French ceramic scene seems related to the United States, somewhat as though there were a ceramic “American connection”. It is true that Vincent Barré does not entirely partake in the vessel aesthetic, but his career can be compared to that of sculptor Anne Rochette. Following her studies with Georges Jeanclos at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris, Anne Rochette worked several years in New York before returning to France to teach in turn at her alma mater. Her experience in the Jeanclos' workshop and then in the United States contributed to give clay an artistic legitimacy that it rarely attained in France at the time. So even if Vincent Barré's stay in the United States was not directly marked by ceramics, I hereby invest it with a potential significance.

Après avoir été architecte, Vincent Barré est devenu sculpteur. Dès lors, la céramique s'inscrit en filigrane de ses activités artistiques et d'enseignant en Arts Plastiques à École d'architecture de Paris-Nanterre et de Paris-Belleville, puis aux Beaux-Arts de Paris entre 1990 et 2011.

Certaines rencontres vont baliser et permettre le développement de son parcours céramique : En 1987, **François Geissman** artiste et enseignant à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Dijon qui a étudié la céramique au Japon, lui apprend le travail céramique à la plaque.

**Didier Rousseau-Navarre**, sculpteur de terre a une pratique artistique qui aborde les thèmes du processus, du corps et de la performance.

**Georges Jeanclos** bien sûr, l'un des plus importants sculpteurs et céramistes français, dont Vincent Barré est l'assistant aux Beaux-Arts de Paris entre 1990 et 1995 et auprès duquel il déclare avoir reçu son enseignement artistique et approfondi le travail à la plaque.

Le sculpteur anglais **Richard Deacon**, collègue enseignant à l'ENSBA-Paris et ami et dont l'œuvre fait une large place au matériau céramique dans le registre des formes construites.

**Gagan Dadhich**, artiste indien qui travaille la terre et que Vincent Barré rencontre au cours d'un de ses séjours fréquents dans le sous-continent. Un projet d'échange permet à Barré de se rendre dans un village de potier en Inde en 2002. En retour, Gagan Dadhich sera invité par le Centre Céramique de la Borne en 2003.

L'importance confessée de ces lieux et de ces rencontres atteste de l'ancienneté, de la constance et de la profondeur de son rapport à la terre. Elle témoigne aussi bien sûr d'une vocation en partie contrariée. Surtout, cet ancrage dans l'enfance et en deçà dans un récit familial révèle que la céramique est l'une des grandes matières de son imaginaire et de son intimité. Mais c'est aussi la matière de la rupture et de la révolte intérieure, « révolte vis-à-vis d'un destin prévisible, et d'un ordre familial incompatible avec les sensibilités rêveuses ».

After his period as an architect, Vincent Barré became a sculptor, and from then on, ceramics became ingrained in both his artistic activities and his teaching in art at the Paris-Nanterre and Paris-Belleville schools of architecture and then at the Paris Beaux-Arts school from 1990 to 2011.

Certain encounters further mark his path in ceramics:

**François Geissman**, artist and professor at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Dijon, who had studied ceramics in Japan and taught him slab-building in 1987.

**Didier Rousseau-Navarre**, a clay sculptor whose artistic practice explores the ideas of process, the body, and performance.

**Georges Jeanclos**, of course, one of France's leading sculptors and ceramic artists. Vincent Barré was his assistant at the Paris Beaux-Arts from 1990 to 1995, and later observed he had received his artistic instruction from him and also further techniques in slab-building.

**Richard Deacon**, a British sculptor, fellow professor at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris and friend, whose ceramic work leaves a large place to materials and processes within the field of constructed shapes.

**Gagan Dadhich**, an Indian artist who works in clay, whom Vincent Barré met during one of his frequent stays in India. Through an exchange project, Barré was able to visit a potters' village in India in 2002, while Gagan Dadhich was invited by the La Borne Ceramic Centre in 2003.

The acknowledged importance of these places and encounters bears witness not only to the long existence, steadfastness and intensity of his relationship with clay, but also to a somewhat frustrated calling. Above all, being rooted in childhood and even before in the family's history, the subject of ceramics is revealed to be one of the strands in his imagination and intimacy. But it is also an element of rupture and inner rebellion, rejecting a predictable destiny and a family order incompatible with idealistic sensibilities.

Ces questions de la rupture et de l'intimité me paraissent être au centre de la pratique céramique de Vincent Barré. Ensemble, elles pourraient alors dessiner les contours d'une œuvre isolée, protégée, spécifique ou simplement fantasmée. Mais la céramique chez Vincent Barré n'est pas seulement une place forte intérieure résolue ou imaginée. Il la pratique aussi avec résolution, assiduité et conviction depuis 1987. Son œuvre céramique n'est pas le contrepoint de son œuvre de sculpteur comme le métier rêvé de potier l'avait été de son activité d'architecte. Cette œuvre céramique est un élément central de sa pratique artistique.

On peut distinguer plusieurs développements de cette œuvre céramique et les regrouper par séries correspondant elles-mêmes à des périodes, le plus souvent arrêtées dans de temps

► **Série des « Constructions »**, grès, cuisson de grand feu (1987)

La rencontre de François Geissmann, l'amène à renouer avec le vieux rêve et à réaliser en tant que sculpteur ses premières œuvres en terre. Ces travaux de grès à la plaque sont des assemblages abstraits et très construits dans l'espace qu'ils segmentent et structurent d'éléments découpés, parfois incurvés, roulés ou troués. Laissés bruts, ils sont cuits au bois dans un four de type japonais. Ils rappellent par leur technique d'assemblage d'éléments disparates comme si « trouvés » les premières sculptures en bois de la série des *Parques et des Gorgones* mais s'en distinguent par leur moindre taille et aussi par un propos qui ne paraît ni figuratif ni anthropomorphique mais qui est beaucoup plus architectural.



*Grès N°4*, 2<sup>e</sup> cuisson, 1987, réalisée dans l'atelier de François Geissmann et cuites au sel, à grand feu, dans son four de type japonais, avec l'assistance de Didier Rousseau-Navarre, 105 x 80 x 60 cm.

François Geissmann dans son atelier de Barbuise, pendant la construction des grès, 1987.

These issues around rupture and intimacy appear to me to be central to Vincent Barré's ceramic practice. Together, they could draw the outlines of a work that is isolated, protected, specific, or simply fantasised. However, Vincent Barré's ceramics do not constitute just an imagined inner fortress. He has practiced ceramics with determination, assiduity and conviction since 1987. His ceramic work is not the counterpoint to his work as a sculptor, as the profession of potter as an ideal had been for his activity as an architect. This ceramic work is a crucial element of his artistic practice.

It is possible to distinguish a number of developments in this ceramic work and compile them in series that correspond to periods, more often than not precisely set in time and succeeding one another.

► **Constructions series**, stoneware (1987)

Meeting François Geissmann led him to revive his childhood dream and create his first sculpted works in clay. These slab-built stoneware works are abstract assemblies that are highly constructed within space, which they break up through elements that are cut out and sometimes curved, rolled, or pierced with holes. Left unglazed, they are wood-fired in a Japanese-type kiln. The technique used to assemble these disparate elements (like "found objects") brings to mind his first wood sculptures of the *Parcae* and *Gorgons* series, but differ in their smaller size, and also by the intent, which seems neither figurative nor anthropomorphic, but more architectural.



Faut-il encore démontrer proximité et connivence entre céramique et architecture? Ces deux activités sont au départ appliquées et fonctionnelles, entretenant parfois un rapport complexe avec l'art. Elles se dédient aussi toutes deux à la création de contenants: volumes et espaces intérieurs. L'œuvre céramique de Vincent Barré trouve donc en partie aussi ses racines dans une culture, une formation et une pratique de l'architecture.

► **Série « Molela »,**  
terracotta, cuisson en réduction  
au four traditionnel « awada » (2002)

Molela est un village de potiers traditionnels du Rajasthan spécialisés dans la production de plaques votives en terre cuite dans des fours temporaires à bois. C'est l'artiste indien Gagan Dadhich qui travaille là, qui le conduit à Molela dans l'atelier de Shyam Lal Kumhar. Barré y réalise des pièces très construites et architecturales: il en construit la structure en forme de maillage épais mais qui demeure ajouré et les couple parfois avec des éléments pleins tournés par son vieil ami le voisin Shankar Lal. Alors que le pays souffre de la sécheresse, il les nomme « pièges à pluie »: contenants ouverts et percés à la fois destinés à « attraper la mousson ». Il y eut aussi *Hatiki Mala*, le collier d'éléphant, un grand assemblage au sol d'éléments céramiques modelés en résille ou tournés par les potiers et enfilés sur une corde.

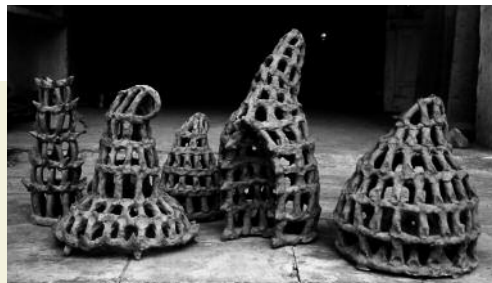
Is there still a need to demonstrate the close bond between ceramics and architecture? Both start out as applied and functional activities, with a sometimes awkward relationship with art. Both are also dedicated to the creation of containers: vessels, interior volumes and spaces. So Vincent Barré's ceramic work also has some roots in a culture, background and practice of architecture.

► **Molela series,**  
terracotta, reduction-fired in  
a traditional "awada" kiln (2002)

Molela is a village of traditional potters in Rajasthan, who specialise in the production of clay votive plates that are fired in temporary wood kilns. The Indian artist Gagan Dadhich worked there and brought Barré to Molela and the workshop of Shyam Lal Kumhar, where Barré created constructed and architectural pieces. He built the structures in the form of thick but open mesh, sometimes incorporating solid elements thrown by his old friend and neighbour, Shankar Lal. As Rajasthan was suffering from drought, he called these works "rain traps": open, perforated vessels for "catching the monsoon". There was also *Hatiki Mala*, the elephant's necklace, a large floor assembly of ceramic elements that were either modelled in fishnet shapes or thrown by the potters, and strung on a cord.



Ensemble de *Rain traps*, et *Hatiki Mala*, (Collier d'éléphant), *Série Molela*, 2002, réalisées dans l'atelier de la famille Kumhar à Molela, puis cuites dans un four ouvert en réduction awada, par Shankar Lal Kumhar.



► **Série « La Borne »,**  
grès noir, cuisson de grand feu au sel (2004)

Après le séjour de Gagan Dadhich venu à La Borne en 2003, Vincent Barré revient faire deux cuissons de ses propres pièces dans le four à bois de l'Association de la Borne: À partir de plaques de l'échelle de la main, il a créé des formes « déliées », spontanées et immédiates à travers lesquelles il cherche à fixer quelque chose qui ne passe pas par le mental. Si le vocabulaire de ces pièces relève des formes de contenant gonflées et protubérantes, évoquant parfois des parties sexuées du corps, leur assemblage en revanche crée des formes mystérieuses et abstraites.

La cuisson au bois de ce grès noir brut, dans un four encore trop chargé de sel donne aux pièces des aspects brillants et patinés, presque comme les bronzes à la cire directe de cette époque: *Série Noire* (1998) et *Série Main* (2001).

► **Série noire,**  
grès, émaillé (2002)

L'essentiel de cette première série noire (2002) consiste en de longs fuseaux bombés, formés d'une feuille enroulée et parfois fendue. Ces pièces réalisées dans l'atelier de Gérard Simoen dans l'Yonne ont été émaillées par superposition de plusieurs couvertes colorées jusqu'à l'obtention d'un noir dense satiné et piqué par endroit de gerçures et touches colorées sous-jacentes. Ils peuvent être posés à même le sol ou accrochés au mur, évocations de formes vivantes ou au repos, entre cocon et linceul. D'autres éléments de cette série de 2002 sont des plats concaves ronds ou triangulaires qui évoquent, pour moi, par leurs trous, fentes et avancées péniennes des bassins humains dont ils auraient épousé le contour par estampage en ronde de bosse.

*Série noire*, 2002, ensemble de fuseaux prêts à être biscuités avec l'aide de Gérard Simoen à Villeneuve-sur-Yonne.

Ensemble de *Série La Borne*, *Chaos* 2004, réalisées en grès noir, à la plaque, puis cuites au sel, à grand feu dans le four de l'Association de La Borne, avec l'assistance de Claude Moulin.



► **La Borne series,**  
salt-fired black stoneware (2004)

Following Gagan Dadhich's stay in La Borne in 2003, Vincent Barré went back to do two firings of his own works in the wood-fired kiln belonging to the La Borne Association. Using hand-sized slabs, he created spontaneous, freeform shapes with the intent to capture something that circumvents the intellect. While the language of these pieces is more concerned with swollen, protuberant vessel shapes, sometimes suggesting the body's sexual organs, on the other hand, their assembly creates mysterious, abstract shapes.

The wood-firing of these unglazed black stoneware pieces in a kiln in excess of salt gives them a glossy, burnished look, almost like his earlier direct wax bronze pieces from the *Black* (1998) and *Hand* (2001) series.

► **Black series,**  
glazed stoneware (2002)

Most of this first *Black* series (2002) in clay consists of long convex, tapered shapes formed from rolled-up sheets, sometimes with a slit. Produced in Gérard Simoen's workshop in the Yonne region, these pieces were glazed by applying several coloured glazes in layers to obtain a dense, satiny black, veined in places with tiny cracks and hints of underlying colour. They can be placed directly on the floor or hung from a wall, suggesting life forms at rest, somewhere between cocoon and shroud.

Other elements in this 2002 series are round or triangular concave plates that, with their holes, slits and penis-like protuberances, are to me suggestive of human pelvises, over which the plates might have been relief stamped into shape.

► **Les peaux,**  
grès, cuisson au gaz puis enfumage  
à la sciure (2007)

« Pour cette série de sculptures en grès enfumé, réalisées « à quatre mains » avec le sculpteur Antoine Tarot, la réflexion préalable (le dessin) est presque impossible : les pains de terre sont projetés au sol en grandes plaques étirées, tout en contrôlant la texture et le grain. Puis elles sont mises en forme dans des coussins et de la paille, soudées entre elles, perforées par les doigts. C'est un processus de mise en forme « en aveugle » de cette matière molle et imprévisible, dont la tenue d'ensemble ne se révèle qu'une fois séchée, avant que le travail du feu et de l'enfumage ne les ôte à tout contrôle pour leur donner leur véritable aspect. »

Les « Peaux » de Vincent Barré expriment le caractère vivant et corporel, souvent sensuel qui sous-tend ces formes. Elles sont parfois formées de plusieurs plaques soudées entre elles ou d'éléments récurrents assemblés les uns dans ou contre les autres. L'impression dominante est celle du corps mais aussi de contenants céramiques (qui semblent parfois constituer les éléments formels individuels de ces assemblages). Le pot partage évidemment avec le corps l'attention donnée au vide ou à l'intériorité que vient contenir une peau ou paroi. Car c'est bien autour d'un espace intérieur, vide mais structurant que semblent naître les « Peaux » de Vincent Barré dont l'évidente homonymie ne peut être une coïncidence fortuite.



*Peau XI*, 2007,  
grès dressé à la plaque  
avec l'assistance d'Antoine Tarot,  
puis cuit chez Gil Browaeys à Saint-Quentin-la-Motte,  
puis enfumé dans un four à sciure.

► **Skins,**  
stoneware, gas fired and then  
sawdust fired (2007)

“For this series of smoke-fired stoneware sculptures, created “four-handed” with the sculptor Antoine Tarot, forethought (the intention) is practically impossible: the lumps of clay are thrown to the floor to form flattened sheets, all the while controlling the texture and grain. Then they are modelled on straw cushions, welded together and perforated by the fingers. The process is a “blind” shaping of this soft, unpredictable material, and the overall behaviour is revealed only once the pieces have dried, before the action of fire and smoke takes away any control over their final appearance.”

These “Skins” express the living, often sensual corporeal nature of these shapes. Sometimes they are formed from more than one sheet, welded together, or from recurring elements assembled one within or against another. The prevailing impression is that of the body, but also of ceramic vessels (which sometimes appear to be the formal individual elements of these assemblies). The vessel obviously shares with the body the attention given to the void or interiority contained within a wall or a skin. The homonymy in French of the words “Peaux” (skins) and “Pots” (vessels) can not be only a coincidence. Vincent Barré’s “Skins” really do appear to come into existence around an inner space, empty yet providing structure.

► **Grès de Sèvres,**  
plaques de grès estampé, émaillé (2007-2009)

Les céramiques de Sèvres participent d'un registre très différent « rompant avec toutes les autres œuvres céramiques de Vincent Barré qui appartiennent à un registre de formes impulsives et agitées ». Les grès de Sèvres s'apparentent véritablement à son travail de sculpture tant dans les formes qu'elles reprennent à plus petite échelle que dans le processus qui appréhende la céramique émaillée, comme si elle eut été une matière à sculpter ou à fondre : ce sont des pièces ou le pied (c'est-à-dire la distinction entre tesson et émail) a disparu. Seul peut-être le choix d'émaux est lui très céramique. Vincent Barré « réintroduit de l'accident, de l'instantané avec les giclées d'émail : noir sur rouge pour le doigtier, rouge sur noir pour les manchons. Un geste impulsif de projeter l'émail sur des « formes patientes ».

► **Série noire trouée,**  
grès noir, cuisson au gaz (2010)

Dans cette série noire, des feuilles de grès ont été roulées en de longs fuseaux oblongs puis cambrés, épatés ou vrillés. Des rangées régulières de protubérances rondes et souvent percées qui semblent avoir émergé de l'intérieur animent la surface des pièces. Certains de ces fuseaux sont emboîtés ou assemblés l'un avec l'autre. Dans cette même série des feuilles rondes et bombées appelées « plat » sont marquées en leur centre et sur leur face convexe par l'émergence de cinq protubérances marquant l'emplacement des doigts d'une main.

*Manchon*, 2007,  
Grès de Sèvres dans ma maison des Cinq Rois,  
Saint-Firmin-des-Bois.



► **Sèvres stoneware,** press-moulded  
stoneware and glazes (2007-2009)

The Sèvres ceramics are in a different style that breaks with all of Vincent Barré's other ceramic works, which are characterised by impulsive, agitated shapes. His Sèvres stoneware is clearly related to his sculpture work, both in the shapes that are revisited at smaller scale and in the process, which “captures” the glazed ceramic as though it were a material to sculpt or to cast. In these pieces, the base (i.e. the differentiation between unglazed body and glaze) has disappeared. Perhaps only the choice of glazes is inspired by ceramic traditions. Vincent Barré “reintroduces the accidental, the instantaneous, with squirts of glaze: black on red for the “finger cot”, red on black for the muffs. An impulsive gesture projecting glaze over “patient shapes”.

► **Black series with holes,**  
gas-fired black stoneware (2010)

In this “Black” series, stoneware sheets were rolled into long spindle-shaped objects and then bent, spread out or twisted. The surfaces of the pieces are dotted with regular rows of round, often perforated protuberances that appear to have emerged from the inside. Some of these “spindles” are nested or assembled together. This same series includes round, convex sheets, called “dishes”, on which five protuberances marking the position of the fingers of a hand emerge from the convex side.

### ► Réfractaire,

terre réfractaire blanche, cuisson au gaz puis enfumage à la sciure (2017)

Réalisées à la plaque en grès blanc réfractaire « Baillet », puis cuites au four à gaz et enfumées à la sciure par Vincent Barré dans son atelier des 5 Rois, ces pièces reprennent des éléments de vocabulaire formel d'autres séries : sphères, fuseaux, manchons, tri-sommitales, protubérances péniennes, fentes, trous et aussi un torse. Parfois aussi, Vincent Barré a combiné entre eux ces éléments pour proposer des formes nouvelles et inédites. Les enfumages ont par endroit ombré la surface des pièces et facilitent la lecture de ses volumes mais aussi du grain et de la texture de l'argile. Malgré de larges surfaces demeurées de leur couleur beige originale, l'ensemble relève d'une esthétique céramique très orientale : « Nous aimons les couleurs et le lustre d'un objet souillé par la crasse, la suie ou les intempéries, ou qui paraît l'être » écrit Tanizaki dans *Éloge de l'Ombre* (Tanizaki, 1977, p.38).

### Entre constances de cette œuvre artistique et spécificité céramiques

Parmi les matières qu'utilise Vincent Barré dans son œuvre sculptée, il semble exister un processus constant : toutes passent par l'état premier de matière malléable et fragile, l'argile, la cire, le polystyrène avant de passer par l'état liquide du métal fondu ou s'en approcher lorsque la terre portée à très haute température devient ductile pour enfin retrouver un état de stabilité, de dureté : du mou au dur, le feu, la fusion.

### ► Refractory,

white stoneware, gas fired and then sawdust fired (2017)

Vincent Barré created these pieces using sheets of refractory white stoneware, then gas-firing and sawdust-firing them in his workshop at "Les 5 Rois". They compose on formal language elements from other series: spheres, spindle shapes, muffs, three-pointed forms, penis-like protuberances, slits, holes, and also a torso. Sometimes, he combined some of these elements to propose new, original shapes. The smoke-firing has left shadowed areas on the surface of the works, facilitating a reading of the volumes, and also of the grain and texture of the clay. Even with large surfaces left in their original beige colour, the whole seems inspired by a very oriental ceramic aesthetic: "...we love the colours and lustre of an object soiled by grime, soot, or weather, or which appear to be" wrote Tanizaki in his "In Praise of Shadows" (Tanizaki, 1977, p.38).

### Between the consistency of this artistic work and specific ceramic features

With the materials that Vincent Barré uses in his sculptures, there seems to be a consistent process: all pass through an initial state as a workable, and fragile material – clay, wax, polystyrene – before reaching a molten state, or near-molten (when for example, the clay submitted to very high temperature becomes ductile) before reaching a state of stability, of hardness: from soft to hard, through fire, approaching fusion.



Ensemble de la Série noire trouée, 2010, réalisation et cuisson, atelier des Cinq Rois, avec l'assistance de Pierre Creton.

Mais au-delà de cette parenté du processus et de ces implications en termes de psyché artistique, parmi les préoccupations de l'œuvre céramique de Vincent Barré, certaines me paraissent spécifiques au médium. D'autres en revanche semblent constantes quel qu'il soit. Cette question de la constance et de la spécificité de l'œuvre céramique soulève pour moi la question des influences réciproques et dominantes entre pratiques artistiques et celle connexe de l'unicité ou de la pluralité des préoccupations : l'artiste « fait-il finalement toujours la même chose » comme le suggère Vincent Barré dans un dialogue avec Richard Deacon (Barré, 2016, p.64-73) ? Et si tel est le cas, la nature de cette même chose est-elle finalement céramique ? Je soulève donc dans cet écrit la question de la nature de l'œuvre ou de l'éthique artistique de Vincent Barré.

### Nature et facture

Cette confrontation de la nature et de la facture, c'est-à-dire entre ce qui est produit par la nature et ce qui a été fabriqué par l'homme est un des axes de l'œuvre artistique de Vincent Barré. En sculpture, dans plusieurs œuvres récentes, Vincent Barré a juxtaposé des éléments métalliques fabriqués et ceux « naturels » de troncs : *Torse 3/5* (Compagnon), 2010 ; les « colonnes jumelles » de 2013 ; sculptures de son exposition de juin 2017 à la galerie Bernard Jordan.

Cette confrontation de la nature et de la facture est une préoccupation aussi très céramique puisque le travail du potier et du céramiste est caractérisé par les limites de leur contrôle sur la matière et les processus qui souvent leur échappent. Vincent Barré ne s'y est pas trompé qui a de surcroît embrassé cette céramique de grès brut cuit ou enfumé au bois, à l'épreuve

But beyond this kinship through the process and the implications in terms of artistic psyche, some of the preoccupations of Vincent Barré's ceramic work appear to me to be specific to the medium. Others, however, seem to be consistent across the different media.

This question of consistency and specificity of the ceramic work raises for me the question of the reciprocal and dominant influences between artistic practices, and the closely related one of the uniqueness or plural nature of the preoccupations: does the artist "always do the same thing in the end," as Vincent Barré suggested in a dialogue with Richard Deacon (Barré, 2016, p.64-73)? And if so, is this "same thing" ceramic in nature, in the end? Here, I raise the question of the nature of Vincent Barré's work or artistic ethos.

### Nature and making

This confrontation between nature and making, i.e. between what is produced by nature and what humans fabricate, is one of the themes of Vincent Barré's artistic work. In a number of his more recent sculptures, Vincent Barré has juxtaposed fabricated metal elements and "natural" trunk elements: for example his 2010 *Torso 3/5* (*Companion*), his 2013 *Twin Columns*, or sculptures from his June 2017 exhibit at the Bernard Jordan Gallery.

This same confrontation is also a pressing "ceramic" concern, since the work of the potter and the ceramic artist is characterised by the limits of their control over the material and the processes, which often escapes them. Vincent Barré embraced this ceramic technique of firing or smoke-firing unglazed stoneware and the direct, uncontrollable trial by fire and flames it brought with it. The artist made the choice of accident over intent, texture over line.



directe et incontrôlable du feu et des flammes. L'artiste fait là le choix de l'accident contre le dessein, de la texture contre le trait.

Cette tension très céramique entre nature et facture ne se résout pas par la victoire univoque d'un des deux termes mais demeure justement irrésolue. Cette tension est signifiante et structurante de la pratique céramique et artistique de Vincent Barré. Dans un mouvement de réconciliation dialectique elle peut laisser place au jeu ou à la ruse : en pensant au savoir-faire de l'artisan et à la forme d'intelligence rusée du métier face à la matière, Vincent Barré évoque le concept de pensée ingénieuse, la mètis. Pour Vincent Barré cette idée d'une approche détournée et avisée est en opposition à l'approche honnête et frontale, relevant d'une certaine obéissance, d'une acceptation de l'autorité. Il choisit pour lui la voie de la mètis, voie alternative, parfois antagoniste et non-disciplinée qui est aussi celle de l'artisan céramiste.

#### De la ressemblance informe au corps du vide

En deçà de la cuisson céramique riche en incertitudes, le modelage de la terre s'inscrit lui aussi dans la confrontation et la transgression, même si celles-ci sont peut-être d'une autre nature.

La terre est d'abord perçue par Vincent Barré comme transgression de la forme. L'artiste prend le parti de la matière et des processus contre la forme. « Plus la forme est matérielle et porte la trace du façonnage, plus elle me semble « hors d'âge », inscrite dans la durée. D'où un registre brut – voire sommaire – incapable d'ornement ». Si cet intérêt pour la matière et la tentation de l'informe sont des éléments fréquents de la pratique céramique que l'on peut retrouver chez de nombreux praticiens de la terre, de La Borne en France à Iga au Japon, elle n'est sans doute pas une

This very ceramic tension between nature and making remains unresolved, finding no easy solution in an unequivocal victory of one or the other, and is a significative and structuring aspect of Vincent Barré's ceramic and artistic practice. Moving towards a dialectic reconciliation, it can give way to play or to ruse: by giving thought to artisanship and to the form of resourceful intelligence of the work with respect to the material, Vincent Barré suggests a concept of ingenious thought, the "metis". For him, this idea of a discerning diverted approach is in opposition to the straightforward approach that arises from a certain acceptance of and obedience to authority. He chooses the alternative, sometimes antagonistic and undisciplined path of "metis", which is also that of the ceramic craftsman.

#### From formless likeness to the embodiment of the void

In addition to ceramic firing, so highly unpredictable, working with wet clay also entails elements of confrontation and transgression, even if they are different in nature.

Vincent Barré apprehends clay as a transgression of form. The artist sides with material and process against form. "The rougher the form is and the more it bears the traces of shaping, the more "ageless" and lasting it seems to me. Hence the raw style, incapable of ornament." While such an interest for the material and the temptation for formless shapes occur frequently in ceramic practice and can be found with many clay practitioners, i.e. at La Borne in France or Iga in Japan, it no doubt is not an end in itself for Vincent Barré, who is seeking elements of being that are manifested visually. "I focused on the bodies themselves, and I more closely observed their mutability, which makes them cease to be what they had been, and start

Enfumage des *Terres blanches enfumées*  
avec Chimán Dangi, juillet 2017.

Défournement des *Terres blanches enfumées*  
après cuisson au gaz, avec Pierre Creton, juin 2017.

finalité pour Vincent Barré qui est à la recherche de choses de l'être visuellement manifestées.

« Je portai mon attention sur les corps eux-mêmes, et j'observai plus profondément leur mutabilité, qui les fait cesser d'être ce qu'ils avaient été, et commencer d'être ce qu'ils n'étaient pas. Je soupçonnai que ce passage même de forme à forme, c'était par quelque chose d'informe qu'il se faisait » (Saint Augustin, 1962, p.351).

Car le corps, manifestation du vivant entre fragilité et certitude de la disparition est bien au centre de l'œuvre artistique de Vincent Barré. Pourtant loin de s'éloigner alors des préoccupations de la céramique, il les retrouve. Barré est moins concerné par le corps comme masse que par sa relation au vide et en particulier par l'existence d'un espace intérieur. Mais là encore en appréhendant le vide plutôt que le plein, où la peau comme enveloppe plutôt qu'interface entre vide et masse, il se distingue d'une approche sculpturale traditionnelle et embrasse des préoccupations plus spirituelles mais aussi plus céramiques. Certes, certains sculpteurs ont su faire attention au vide. Giacometti par exemple n'a-t-il pas fait disparaître le plein au profit de la ligne et du dessin ? Mais cet intérêt pour le vide naît avant tout de la relation du plein (fut-ce une ligne) à l'espace. Chez Vincent Barré la motivation me paraît être d'une autre nature et d'abord concerner l'intériorité et le vide envisagés comme forces, c'est-à-dire comme principes opératifs et créateurs de formes ; comme pour la céramique de contenant.

to be what they weren't. I suspected that this very passage from shape to shape occurred through something that was formless" (Saint Augustin, 1962, p.351).

Because the body, manifestation of life caught between fragility and the certitude of death, is clearly central to Vincent Barré's artistic work. And yet, far from distancing himself from ceramic concerns, he rediscovers them.

Barré is less concerned with the body as a mass than with its relationship to the void, and in particular with the existence of an inner space. But there again, by perceiving the void rather than solids, or the skin as an envelope rather than as an interface between void and mass, he sets himself apart from a traditional sculptural approach, embracing considerations that are both more spiritual and more "ceramic". Other sculptors have focused on the void, of course. For example, didn't Giacometti sacrifice filled space for the sake of line and drawing? But this interest for empty space arises above all from the relationship of filled space (even just a line) to space. With Vincent Barré, the motivation seems to me to be of a different nature: it is more about interiority and the void considered as forces, i.e. as operative and shape-creating principles, just as with vessel ceramics.



## L'intimité

Cette double problématique du corps et de l'intériorité engendre celle de l'intimité qui lui est connexe. Cette intimité est de plusieurs ordres: intimité de la vie intérieure, intimité corporelle mais aussi intimité du rapport avec les choses. En cela aussi, la pratique et «l'éthique» céramique me paraissent encore imprégner cette œuvre: «Du creux d'un bol, à la rêverie sur le corps, sur l'organe, sur la vie si précaire, il n'y a qu'un mince passage» (Barré, 2010, p.102).

Dans l'œuvre artistique de Vincent Barré, l'intimité de la vie intérieure est une aspiration à une certaine forme de spiritualité à travers une démarche parfois symbolique mais surtout contemplative et dans laquelle le vide n'est jamais néant. Cette œuvre fait une large place aux références religieuses: *Dormition de la Vierge* (exposée à Cluny en 1988), le *Christ-aux-outrages* (cros/épines, couronne), *Doigts du Bouddha* ou *Mudras Indiennes* (manchons et doigtiers), ex-voto. En céramique également, les contenants sont souvent aussi chargés de références spirituelles et religieuses. De surcroît, ils peuvent aussi donner lieu à des pratiques contemplatives comme certains bols choisis pour la cérémonie du thé.

Dans les œuvres de Vincent Barré, l'intimité corporelle peut-être sexualisée, érotisée: «La nature s'est retournée contre moi. La gifle! [...] Mon seul refuge n'est-il pas aujourd'hui de me tourner vers des formes «primales», sexuelles, abruptes, qui ne soient pas célébration mais désir?».



## Intimacy

The twofold issue of the body and interiority brings up the closely related one of intimacy. This intimacy is one of multiple natures: intimacy of the inner life, bodily intimacy, but also the intimacy of the relationship to objects. Here also, it seems to me that the ceramic practice and ethos infuse this work: "It is only a step away from the hollow of a bowl to the contemplation of the body, of the organ, of the so precarious life".

In Vincent Barré's artistic work, the intimacy of the inner life is a longing for a certain form of spirituality by a sometimes symbolic, but above all contemplative approach in which the void is never nothingness. This work gives emphasis to religious references: *Dormition of the Virgin*, exhibited at Cluny in 1988, the *Christ of Sorrows* (*thorns, crown*), Buddha's Fingers or Indian Mudras (*Muffs and Finger Cots*), votive plates. The ceramic vessel too, is full of spiritual or religious references. Moreover, they can also give rise to contemplative practices, like certain bowls chosen for the tea ceremony.

In Vincent Barré's works, bodily intimacy can be sexualised, made erotic: "Nature has turned against me. The slap! [...] Today, is not my only refuge to turn to primal, sexual, abrupt shapes that are not celebration, but desire?"

L'intimité corporelle est souvent aussi une dissection symbolique d'éléments fragmentés: éclats, prothèses ou protections? «Pas l'image de l'être articulé, organisé, hiérarchisé, érotisé [...] mais l'image même de la perte de l'autre [...] il n'y a plus de corps, tout au plus du vivant, de l'innommable, de l'impossédable. La stature, la statue, le torse se sont éloignés pour ne plus laisser subsister que ce creux du nombril, cette saillie de clavicule ou de ventre qui sont devenus un univers» (Barré, 2001, p. Amiens 6).

Enfin, le dernier type d'intimité, celle appréhendée comme savoir-vivre, manière d'habiter et d'entrer en relation avec les êtres ou les objets est elle aussi très présente dans l'œuvre de Barré. En cela elle répond bien sûr à certaines préoccupations architecturales certes mais aussi à des préoccupations propres à la céramique de contenant.

Techniquement, la céramique induit généralement un changement d'échelle. Mais au-delà des contraintes pratiques, il y a pour Vincent Barré des considérations d'ordre artistique qui contribuent aussi à ce changement d'échelle: une œuvre à l'échelle de l'homme et de son corps. Vincent Barré n'établit pas de hiérarchie qui refuserait aux objets humbles une qualité artistique. Il ne définit pas la monumentalité comme liée à la taille mais bien plutôt à une puissance formelle qu'il associe à la clarté et la simplicité et qui peut se révéler dans un objet à l'échelle de la main.

La petite taille, en étant à la fois exclusive et «rapprochante», permet un rapport direct, particulier et intime avec le regardant. Il y a chez Vincent Barré une esthétique et une éthique (hospitalité, commensalité...) des objets et des petites choses.

Cette problématique de l'intime telle que la développe Vincent Barré est aussi marquée par la pudeur et par un certain effacement. Il ne

Bodily intimacy is often also a symbolic dissection of fragmented elements: shards, prostheses or protections. "Not the image of the articulated, organised, hierarchised, eroticised being [...] but the very image of the loss of the other [...] there is no longer any body, at most something alive, the unspeakable, that which cannot be possessed. The stature, the statue, the torso have gone away to leave only this hollow of the navel, this protruding clavicle or belly that have become a universe."

The last type of intimacy, the one perceived as *savoir-vivre*, a manner of experiencing and entering into relationships with beings and objects, is also very present in Barré's work. In that, it addresses certain architectural concerns, of course, but also others inherent to vessel ceramics.

Technically speaking, ceramics generally bring about a change in scale. Beyond the practical constraints, however, Vincent Barré has artistic concerns that also contribute to this change in scale: a work that is at the scale of man and his body. He establishes no hierarchy that would deny humble objects an artistic quality. He defines monumentality as being linked not to size, but rather to a formal power that he associates with clarity and simplicity, and which can be revealed in an object the size of a hand.

Because it can feel exclusive and close, small size allows a direct, specific and intimate relationship with the observer. With Vincent Barré, there is an aesthetic and ethos of objects and small things.

There is also a certain modesty and restraint in this idea of intimacy as developed by Vincent Barré: not to exhibit intimacy (even if he does sometimes take the risk of obscenity) or claim it, but to enable others to occupy an inner space. With Vincent Barré, the issue of intimacy is not provocative, boisterous, or swaggering.



s'agit pas de révéler une intimité (même s'il prend parfois le risque de l'obscénité) ou encore de la revendiquer mais plutôt de permettre à d'autres d'investir un espace intérieur. La problématique de l'intime chez Vincent Barré n'est pas provocatrice, bruyante ou conquérante. Elle n'est pas non plus réfléchissante. Elle est de l'ordre de l'effacement, du retrait, de la pudeur, voire même de la fadeur comme la valorisaient tant les esthètes chinois de l'époque Song (Julien, 1991). Elle est un espace intérieur laissé vide à dessein.

### La terre de la rupture

Chez Vincent Barré la céramique ou le désir de celle-ci semblent liés au sentiment de rupture et de révolte. Il y eu la rupture imaginée avec les injonctions paternelles et familiales qui lui firent rêver de devenir potier. Certes le choix de la sculpture en 1982 fut lui aussi rupture avec sa profession d'architecte mais à l'intérieur même de la pratique artistique, la céramique ne devient-elle pas à nouveau le vecteur de la révolte et de la contestation ?

Bachelard associe la terre aux rêveries de la volonté : toute puissance de la main de l'homme sur la matière ductile et servile (Bachelard, 1948). Mais Claude Lévi-Strauss montra, lui, que ces rêves de puissance ne passent jamais l'épreuve du feu céramique et que la jalousie des potières est le dernier rempart désespéré et vain de cette illusion du contrôle et du désir de maîtrise (Lévi-Strauss, 1985). Si donc par nature la terre se fantasme comme une manifestation de la force, la céramique est, elle, plutôt dialectique : Elle oscille entre désir

It is not reflective, either. It approaches the modesty, restraint, and even blandness that was so cultivated by Chinese aesthetes during the Song period (Julien, 1991). It is an inner space left empty on purpose.

### A clay at odds

For Vincent Barré, ceramics or the desire for a ceramic practice appears to be connected to a sense of rupture and revolt. There was the imagined rupture with the paternal and familial dictates that made him dream of becoming a potter. The choice of sculpture in 1982 was also a rupture with his profession as an architect. But within his artistic practice, are ceramics a medium for revolt and dissent as well?

Gaston Bachelard associates clay with a fixation on will: the all-powerfulness of the hand of man on a ductile and servile material (Bachelard, 1948). But Claude Lévi-Strauss demonstrated that these dreams of power never pass the test of ceramic fire and that the jealousy of potters is the last desperate but futile bastion for this illusion of control and desire for supremacy (Lévi-Strauss, 1985). So while by nature, clay fantasies are about showing strength, ceramic is more dialectic: it wavers between a desire to express power and the acknowledgement of the vanity and impossibility of doing so. It is almost as though a ceramic were inherently destined for failure, or at least connected with it. Proclaiming its own failure, however, is once again wishing for power, whereas it is by nature in revolt and motion – that is, in an accepted

d'expression de la puissance et constat de la vanité et de l'impossibilité de celle-ci. C'est un peu comme si la céramique était en soi vouée ou en tout cas liée à l'échec. Mais déclarer son échec c'est encore vouloir la domination alors qu'elle est par essence révoltée et en mouvement, c'est-à-dire dans une rupture et une impossibilité perpétuelles et assumées comme telles. Le rocher que doit à jamais pousser Sisyphe est bien aussi – à l'échelle géologique – une céramique !

Mais la révolte apparaît également dans le travail de sculpture de Vincent Barré et notamment lors de la modification de la position de ses sculptures dans l'espace « les figures dressées affirmaient des valeurs se référant à l'ordre du pouvoir [...] C'est pourquoi je suis allé vers des formes n'exprimant aucun sentiment d'intrusion dans l'espace, aucun sentiment d'autorité sur les lieux de leur apparition ».

Pour une céramique, la position d'autorité est sans doute d'un autre ordre, tant le regardant semble le plus souvent dominant. Elle relève d'abord de leur fabrication, de leur maîtrise technique et artisanale auxquelles Vincent Barré n'est pas intéressé. Il ne fait pas là autorité, il est plutôt attiré par le caractère très libre voire pulsionnel de la fabrication que permet la terre. Quant à leur exposition, comme pour ses sculptures qui peuvent être dressées ou couchées, ses céramiques peuvent elles aussi se déployer alternativement selon les deux axes de l'horizontalité et de la verticalité. Parfois, elles sont couchées à même le sol. Mais elles peuvent être aussi posées ou accrochées au mur.

state of perpetual rupture and impossibility. The rock that Sisyphus must forever push uphill is also a ceramic – on a geological scale, that is!

Revolt also appears in Vincent Barré's sculptural work and notably, when the position of his sculptures in space changes, "the upright forms asserted values that referred to the order of power [...] That is why I turned to shapes that express no feeling of intrusion into space, no feeling of authority over the places where they are shown."

For ceramics, the position of authority is no doubt of a different nature. Authority in ceramics is a matter of technical and manual control over them, which is not one of Vincent Barré's concerns. Here, he does not pretend to be a master, being more attracted by the very free, even instinctual nature of the act of fabrication made possible by clay. As for exhibiting them (as with his sculptures, which can be upright or prone), his ceramics can also be displayed either horizontally or vertically. They are sometimes lying on the floor, but can also be placed along or hung on a wall. So do they assume the phallic position of verticality decried by Rosalind Krauss (Krauss, 1993)? It is true that they often seem phallic, but the penis sheaths created at Sèvres seem to renounce their status as a manifestation of power, since they all point downwards, explicitly surrendering to the force of gravity. They are also suspended; in other words, they submit to their position more than they assert themselves.



Modèles en polystyrène pour les fontes de fer ou d'aluminium, atelier des Cinq Rois, 2008.



Cinq pains égyptiens, 2008, ensemble de monotypes à l'encre typographique sur papier chinois, atelier des Cinq Rois, 140 x 140 cm chaque.

Assument-elles alors la position phallique de la verticalité que dénonça Rosalind Krauss (Krauss, 1993)? Certes, elles paraissent souvent phalliques, mais les étuis péniens créés à Sèvres semblent renoncer à être une manifestation de la puissance puisqu'ils sont toujours tombants. Ils cèdent donc explicitement à la force de gravité.

Elles sont aussi suspendues: c'est-à-dire qu'elles subissent leur position plus qu'elles ne s'affirment. Ou alors elles flottent, défi à la perspective et à l'apesanteur: Enigmes d'ordre spirituel?

On peut voir dans la pluralité de ces accrochages une ambiguïté constitutive de l'œuvre de Vincent Barré qui oscille entre verticalité et horizontalité, forme et informe, érection et affaissement, chute et élévation. En-deçà, il existerait un antagonisme entre l'ordre du construit, du pensé et celui du naturel, de l'impulsion, de ce qui vous échappe et au-delà il y aurait une aspiration d'ordre spirituel.

### Entre sculpture et céramique

Indécision ou indécidabilité? L'aporie semble au centre de cette œuvre, dont-elle serait constitutive et structurante. Crucialement, cette aporie est le lieu même de la liberté: «Là où il me reste une zone de choix, je suis dans l'antinomie, la contradiction, et à chaque instant, je veux garder la plus grande liberté possible pour négocier entre les deux» (Derrida, 1999, p. 48).

Mais, plus qu'une aporie, ne peut-on pas reconnaître ici cet élément central de la pratique céramique: l'apprentissage des limites de la volonté, le constat de l'illusion de la toute-puissance humaine pour reconnaître dans une humilité enfin lucide l'objectivité matérielle et ce faisant embrasser un mouvement dialectique voué à être sans cesse recommencé.

Célébrons donc l'artiste qui n'a pas voulu, pas pu ou pas su choisir et qui ne choisira pas!

**Emmanuel Boos,**  
artiste céramiste et Dr. en céramique  
du Royal College of Art de Londres

Or else they are floating, a challenge to perspective and weightlessness: enigmas of the spiritual type?

### Between sculpture and ceramic

In this array of hangings, we can see an inherent ambiguity in Vincent Barré's work that wavers between verticality and horizontality, form and formless, erection and collapse, rise and fall. Before, there is an opposition between the order of constructs/thought and the natural, instinctual order of what escapes us. Beyond, there is a spiritual desire.

Indecision or undecidability? The dilemma appears to be an essential structuring component of this work. In a crucial way, this irresolvable contradiction is the very place for freedom: "Where I still have room for choice, I am in a state of paradox, of contradiction, and at every moment I want to maintain the greatest possible liberty to negotiate between the two" (Derrida, 1999, p. 48).

But, more than a dilemma, maybe we can recognise here what is at the crux of ceramic practice: learning the limits of will, acknowledging the illusion of human omnipotence to humbly and lucidly accept the material objectivity, and by doing so, embrace a perpetual dialectic movement.

Let us celebrate the artist who did not, could not, and will not choose!

**Emmanuel Boos,**  
ceramic artist, PhD in Ceramics from  
the Royal College of Art - London

Atelier des Cinq Rois,  
Commande photographique  
de l'Hôtel des Arts à Toulon  
à Jacqueline Salmon,  
exposition *Métis*, 2007.



### Bibliographie

- Bachelard, Gaston (1948) *La Terre et les Rêveries de la Volonté* – Paris: Librairie José Corti
- Barré, Vincent (2001) [Catalogue de l'exposition] *Vincent Barré – CORPUS*
- Barré, Vincent (2004) [Catalogue de l'exposition] *Vincent Barré – DÉTOUR*, Paris: Editions Galerie Bernard Jordan
- Barré, Vincent (2007) [Catalogue de l'exposition] *Métis – Vincent Barré*, Toulon: Hôtel des Arts – Centre Méditerranéen d'Art – Conseil Général du Var
- Barré Vincent et Dubuisson, Sylvain (2010) [Catalogue de l'exposition] *NOVS – Vincent Barré/Sylvain Dubuisson*, Rouen: Musée des Beaux-Arts
- Barré, Vincent (2016) [Catalogue de l'exposition] *Reposer, Regarder. Sculptures et Dessins de Vincent Barré*, Le Havre: Musée d'Art moderne André Malraux-MuMa
- Boos, Emmanuel (2011) [Thèse de Doctorat] *The Poetics of Glaze. Ceramic Surface and the Perception of Depth*. Londres: Royal College of Art
- Boos, Emmanuel (2016) *Céramique Moderne et Contemporaine: la Scène Anglo-Saxonne* in: Jacquet, Hugues (2016) *Savoir & Faire: la Terre*, Arles: Actes Sud, pp. 252-271
- Derrida, Jacques (1999) *Sur Parole*, Paris: Éditions de l'Aube.
- Detienne, M. et Vernant J-P., (1974) *Les Ruses de l'Intelligence, la Métis des Grecs*, Paris: Flammarion
- Didi-Hubermann, Georges (1995) *La Ressemblance Informe ou le Gai Savoir Visuel selon Georges Bataille*, Paris: Macula
- Julien, François (1991) *Eloge de la Fadeur*, Paris: Philippe Picquier
- Krauss, Rosalind E. (1993) *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA: The MIT Press
- Lévi-Strauss (1985) *La Potière Jalouse*, Paris: Plon
- Saint Augustin (1962) [400 A.D.], *Les Confessions*, XII, VI, 6, trad. E. Tréhorel et G. Bouissou, in Œuvres de Saint Augustin, XIV, Paris: Desclée de Brouwer, p. 351 cité par: G. Didi-Hubermann, *La Ressemblance Informe*, Paris: Editions Macula, 1995, p. 5
- Tanizaki, Junichirô, (1977) [1933], *Eloge de l'Ombre*, trad. R. Sieffert, Cergy: Publications Orientalistes de France
- Tronche, Anne (2001) *C'est la sculpture qui me fait voir – Entretien avec Vincent Barré* in: Barré, Vincent, [Catalogue de l'exposition] *Vincent Barré – CORPUS*, pp. Amiens 17-30