

CÉRAMIQUE MODERNE ET CONTEMPORAINE : LA SCÈNE ANGLO-SAXONNE

EMMANUEL BOOS

Céramiste, docteur en céramique du Royal College of Art de Londres

TOUT D’ABORD, je souhaite dissiper quelques malentendus.

La première série de malentendus, c’est celle que mon titre de docteur en céramique du Royal College of Art de Londres (RCA) pourrait susciter. Je ne suis pas un scientifique de la céramique et je ne suis pas non plus un historien d’art mention céramique. Je suis d’abord un artiste céramiste et ma thèse de doctorat a consisté à explorer l’hypothèse d’une profondeur poétique de l’émail céramique par le biais de ma pratique artistique et de mes écrits.

Ma pratique artistique de la céramique et de l’émail se fonde sur les limites de mon contrôle sur les matières et les processus céramiques. Je suis devenu l’expert de mes difficultés. Ce paradoxe apparent ne fait pas l’apologie de l’ignorance. Je revendique une forme de savoir qui est de l’ordre de l’intimité et qui me conduit à engager un autre type de relation avec la matière. C’est une relation qui n’est pas de

domination ou de soumission mais qui relève plutôt de l’échange amoureux, un jeu au départ duquel je reconnais à la matière et aux éléments non humains une volition, essayant d’entretenir une relation amicale avec le chaos.

Autre malentendu, c’est celui du point de vue anglo-saxon. Moi-même, je n’ai rien d’un Anglo-Saxon. Je suis né et j’ai grandi en France. Néanmoins, à quatorze ans je passai un an aux États-Unis dans un internat. Ce fut une sorte de révélation : la céramique qu’on y enseignait et l’attrait de l’étranger. Ce sont deux pôles vers lesquels, ensuite, je n’ai cessé de vouloir retourner. États-Unis, Afrique de l’Ouest, Corée du Sud, Allemagne, Chine, Espagne, Angleterre : j’ai passé au total presque vingt ans hors de France, dont la moitié en Angleterre et aux États-Unis. Beaucoup de ces années à l’étranger furent placées sous le signe de la céramique, mes cinq années de recherche au RCA notamment.

Alors sans doute suis-je un familier de la céramique anglo-saxonne puisque je l’ai côtoyée de près, et c’est à ce titre que j’évoquerai ce qui, pour moi, a façonné et influencé mon imagination et ma sensibilité céramique. J’évoquerai donc ces artistes comme des pôles : certains m’ont attiré et d’autres m’ont parfois repoussé. Ces rencontres sont le fait de lectures, d’expositions et de conversations. Quelques-unes ont aussi été professionnelles, voire amicales. Mon point de vue est souvent biaisé, partisan, voire injuste et intempestif. Il est de l’ordre de l’opinion. Il ne prétend qu’à peu d’autorité si ce n’est celle de certains éléments biographiques. C’est d’abord un témoignage très personnel, le fruit de conversations artistiques internes.

Enfin, si je dois beaucoup à la céramique anglo-saxonne, je ne souhaite pas pour autant en être le chantre prosélyte. Qu’un point de vue sur la céramique moderne et contemporaine fasse le choix des

Anglo-Saxons montre bien l’importance dans laquelle ils sont tenus. Mais j’aimerais aussi mettre en garde contre un de nos travers : une admiration parfois aveugle pour ce qui vient de l’étranger, et des pays anglo-saxons en particulier. En revanche, et malgré une modestie proclamée, les Anglo-Saxons savent, eux, très bien défendre leur pré carré : rappelons par exemple que la revue *Ceramic Review* est aussi une vitrine assumée de ses membres céramistes anglais ou que le très stimulant historien d’art Garth Clark est aussi le plus grand marchand de céramique aux États-Unis. Récemment, une exposition en Allemagne de la collection de verre artistique Engelhorn a rappelé l’importance du rôle des artistes et artisans français des années 1920 – maintenant oubliés pour la plupart – dans la naissance des mouvements du Studio Glass et du Studio Ceramics. Au Danemark, plusieurs ouvrages publiés ces dernières années ont cherché ailleurs les racines du mouvement du grès danois. Un des premiers grands sculpteurs céramistes danois, Niels Hansen Jacobsen (1861-1941), vécut plus de dix ans en France et y côtoya les œuvres de Carriès et de Delaherche. Ce n’est pas encore un changement de paradigme, tout juste un frémissement scientifique, mais ces prémices d’une vision moins polarisée et moins hégémonique feront, je l’espère, l’objet de recherches et de découvertes nouvelles.

Néanmoins, malgré ces quelques réserves et ces mises en garde introductives, la céramique anglo-saxonne a, il est vrai, une position très particulière et sans doute très privilégiée.

LE ROYAUME-UNI

En Angleterre, les rues me paraissent être constamment creusées pour y permettre les travaux de réseaux souterrains. Souvent, l’éventrement d’une rue en suit un autre en l’espace de quelques semaines seulement. Je suspecte une certaine complaisance des travaux publics, voire carrément des prétextes pour pouvoir se rapprocher de la terre qui y est d’ailleurs très souvent de l’excellente argile. J’exagère ? Alors, il suffit de regarder les maisons et les bâtiments pour constater l’impressionnante domination de la brique vis-à-vis des autres matériaux. La terre cuite – la céramique, donc – est omniprésente. L’arrivée en train à la gare de St Pancras est éloquente. Avec le bâtiment de brique du St Pancras Hotel, le ton est donné. Il sera céramique ! Si vous en doutez toujours – et je préférerais ignorer l’œuvre monumentale mais un peu mièvre du sculpteur et céramiste anglais Paul Day (1967) en bout de quai : *The Meeting Place* –, il suffit de traverser la rue. On y trouve la British Library, temple du savoir outre-Manche. Ce choix de la brique en terre cuite et des grands toits presque frontaux d’ardoises pour construire l’écrin des connaissances nationales est tout un symbole. C’est une véritable déclaration d’amour de l’Anglais à sa terre et à son sol. L’architecte Colin St John Wilson préfère tellement ceux-ci à la lumière que les ouvertures y sont plutôt rares. À l’exception curieuse de la bibliothèque du Roi (George III) dans une vitrine de verre, les réserves de livres sont

enterrées, et non en l’air comme c’est le cas pour la Grande Bibliothèque de France.

Sur le parvis, il y a aussi cette statue de Newton d’après William Blake par le sculpteur écossais Eduardo Paolozzi. Newton se baisse et c’est à terre qu’il fait l’expérience et la mesure de son savoir : autre déclaration d’amour du Britannique à la terre. De surcroît, il s’agit de Newton qui mit en forme les lois de l’attraction universelle. Pour les Français, la pomme nous relie à l’amour, à l’attraction charnelle, et bien sûr à la connaissance. Mais pour Newton la pomme, c’est d’abord l’attraction de la terre et c’est finalement la terre qui permet cette connaissance.

On pourrait encore dérouler longuement cette série de symboles, mythes, obsessions et clins d’œil britanniques à la céramique mais je rappellerai juste qu’Eduardo Paolozzi fut professeur de céramique au Royal College of Art de Londres. Prochainement, ses œuvres vont d’ailleurs approfondir un peu plus encore leur relation avec la terre car ses fameuses mosaïques de la station de métro Tottenham Court Road, réalisées en 1984, doivent, après rénovation, descendre de plusieurs niveaux. Du hall d’entrée sur Oxford Street où elles se trouvaient, elles seront désormais exposées sous terre, sur les quais.

Certes, je joue de ce qui n’est peut-être que des anecdotes insignifiantes. Mais, dans leur ensemble, elles me paraissent faire sens. Le lien entre savoir et terre m’intéresse particulièrement : il implique celui du savoir et du faire, de la connaissance et de son ancrage. Les tours en verre

de la Grande Bibliothèque de France de Dominique Perrault et leur jardin enfoncé, renfoncé même, ne soulignent-ils pas une relation diamétralement opposée ? À Londres, les fenêtres très en hauteur des salles de lecture donnent l’illusion d’être toujours enterré. À Paris, l’illusion est au contraire celle d’être au-dessus des arbres. En France, il importerait surtout de maintenir la pensée aérienne, voire immatérielle, et en Angleterre, en revanche, de l’enfouir sous terre pour l’y arrimer.

S’il ne suffisait pas de ce paysage quotidien, il y a aussi la langue qui structure et définit la relation du locuteur avec la céramique. En anglais, il existe le mot *craft* que ni “artisanat”, ni “métier d’art” ne permettent en français de traduire justement. Il y a aussi le mot *maker* qui décrit celui qui fabrique avec ses mains, et là encore il n’existe pas vraiment d’équivalent français. Essayer en français de dire : “Je fais de la céramique sans être un artisan potier mais pas non plus un artiste d’art contemporain et j’aimerais préciser par ailleurs que cela ne veut pas dire que je suis forcément un céramiste arrogant et pas non plus un artiste raté mais que je travaille avec mes mains pour créer des pièces uniques qui témoignent d’une ambition esthétique, voire même artistique”, c’est vite un peu pesant ! C’est aussi ingrat, et cette défaillance du vocabulaire nous laisse dans un terrain vague (un no man’s land) de la perception. Quand, de surcroît, vous essayez de l’expliquer à votre administration fiscale, à la Chambre des métiers ou à la Maison des artistes, cela se termine le plus souvent

par des menaces de procès (c’est authentique !). Dans ces mots *craft* et *maker* se retrouvent la plupart des praticiens de céramique contemporaine anglo-saxons et, si demeure néanmoins l’épineuse question de leur relation aux arts majeurs, ou *fine arts*, celle-ci est bien valide, alors que l’assimilation du céramiste francophone au carreleur rend difficile tout débat sur ses prétentions artistiques.

C’est donc une relation très privilégiée qu’entretiennent les Anglo-Saxons avec leur sous-sol et la céramique. Cette relation est quotidienne, elle imprègne l’esthétique, l’imaginaire, la symbolique, mais aussi le langage, la pensée et les connaissances.

Un tel contexte semble constituer un cadre idéal pour la pratique et la compréhension de la céramique contemporaine. Mais qu’en est-il exactement ?

Au cours de cet écrit, nous allons passer en revue quelques grands personnages de la céramique anglo-saxonne des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. En effet, plus que dans d’autres arts je crois, la céramique a ses héros et ses figures quasi mythologiques. Est-ce là un reliquat du système de l’apprentissage qui institue un maître et ses disciples, ou le reflet de la céramique souvent pensée comme un art de la puissance et de la domination, célébrant le primat de l’humain sur la nature qu’il soumet ? En France, ces figures héroïques et dominatrices sont le plus souvent masculines. Dans les pays anglo-saxons, ces figures tutélaires peuvent aussi être des femmes : le désir de

maîtrise n’est pas un privilège masculin et, comme l’a écrit Claude Lévi-Strauss, c’est la potière qui est souvent jalouse, c’est-à-dire tout aussi avide de contrôle.

Puis-je encore sincèrement assumer qu’il existerait un privilège à traiter ici des femmes en premier ? Dans le doute, je commencerai par un “monsieur-dame”.

GRAYSON PERRY

Au Royaume-Uni, il y a une forme de travestissement tout à fait originale et unique. Le travesti n’est pas toujours à l’affût de sa seule identité sexuelle. Sa recherche semble souvent protéiforme et l’avatar adopté mime, outre les caractères sexués, certains caractères de classe, voire d’âge ou même d’époque. Comme il le dit lui-même en 2004, Grayson Perry (Grande-Bretagne, 1960) est le premier potier travesti à gagner le Turner Prize – très médiatique et très convoité prix d’art contemporain anglais – et, selon lui, il était grand temps. Est-ce là une simple boutade ou n’est-il pas aussi seul qu’il y paraît ?

Grayson Perry est un artiste contemporain qui s’est souvent dédié à des pratiques artisanales jugées traditionnelles, respectables mais généralement désuètes comme la couture, la tapisserie ou la poterie, et avec lesquelles il aborde des thèmes volontairement provocants : la pédophilie, la violence sexuelle, l’enquête psychanalytique, la société de consommation et le système des classes anglais. Une des particularités de Grayson Perry est qu’il ne limite pas son rôle d’artiste au seul niveau des idées et des concepts, mais qu’il



Grayson Perry, *Edith Perry* 1851, 1996.

assume aussi la réalisation pratique des œuvres. La céramique séduit les artistes contemporains mais beaucoup sont vite rebutés dès qu’ils réalisent l’investissement que cela représente et préfèrent en déléguer la fabrication. Grayson Perry n’est pas de ceux-là et il a acquis une véritable maîtrise artisanale lors de cours du soir.

Tout comme ses avatars féminins, sa poterie est un travestissement. Les pots de Perry sont sans doute une forme de déguisement par lequel il véhicule ce qui serait sinon inadmissible et qui lui permet, même si personne n’est dupe, de conserver les apparences et de sauvegarder un semblant de respectabilité. En surface, ses dessins et collages aux propos narratifs sont très crus, mais l’artiste ne fait que tendre un miroir à la société anglaise qui aime être choquée.



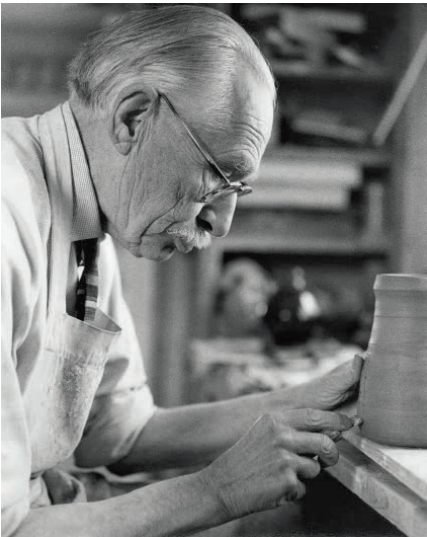
Grayson Perry, *The Rosetta Vase*, 2011.

Vis-à-vis de la céramique, Perry ne semble pas ironique et il ne la tourne pas en dérision. Là n'est pas son propos. Il la pratique au contraire avec intérêt et sérieux, comme il incarne avec application ses personnages féminins. Le véritable intérêt de Perry est la satire et l'étude sociale.

BERNARD LEACH

De Grayson Perry à Bernard Leach (Grande-Bretagne, 1887-1979), il semble qu'il y ait un abîme. Pourtant, je reste marqué par ces photos de Bernard Leach, potier en chemise et cravate. S'il n'y a pas à proprement parler de travestissement, il y a en tout cas un mélange évident des codes vestimentaires et socioprofessionnels. En cela et au-delà de la poterie, Bernard Leach et Grayson Perry ont peut-être d'autres points communs.

L'histoire de l'art retient Bernard Leach comme le principal gourou de la céramique moderne. Par son exemple, par ses écrits et par son prosélytisme, Bernard Leach aurait permis l'éclosion du mouvement Studio Ceramics, ou céramique de studio. Studio Ceramics, c'est la céramique réalisée chez soi, en atelier d'artiste individuel, plutôt que fabriquée par des salariés à l'usine. Bernard Leach a impulsé à ce mouvement une véritable dynamique, lui donnant une justification morale, voire spirituelle, en proposant un mode d'emploi ainsi que des canons esthétiques et critiques. Il publie en 1940 *Le Livre du potier*, qui devient une véritable bible : c'est une mine de tours de main, de recettes et de conseils pratiques qui jusqu'alors étaient jalousement gardés



Bernard Leach dans son atelier, années 1960.



Bernard Leach, *Jar*, grès (cuisson en réduction), vers 1965.

au sein de chaque atelier, mâtinés de considérations et d'injonctions philosophiques, esthétiques et morales. Nombreux sont les potiers qui se sont installés avec ce livre comme seul guide.

Leach fit la promotion assidue de ses idées et il se déplaça partout en Angleterre et aux États-Unis, y suscitant de nombreuses vocations.

Bien que de nationalité anglaise, il a grandi en Asie, au Japon et à Hong Kong, où son père était banquier. Il fait des études d'art à Londres et retournera après ses études au Japon, où il sera initié par une troupe de jeunes artistes et intellectuels japonais à la pratique du raku : une cuisson ultrarapide et spectaculaire de petites pièces biscuitées que l'on émaille, puis que l'on retire subitement du feu pour les refroidir brutalement à l'air libre. C'est une révélation. Leach s'est alors enthousiasmé pour la céramique.

Comme le font ses amis japonais avec le mouvement des arts populaires Mingei, Leach voudra réintroduire le goût de la céramique artisanale et populaire en Angleterre, installant une poterie à St Ives, dans le Sud-Est des Cornouailles anglaises.

On peut aujourd'hui lui reprocher de nombreuses contradictions, voire hypocrisies : une poterie dite populaire mais dans les faits réservée à une élite, ou encore un projet de libération du travailleur alors que celui-ci est souvent resté un employé. Mais si Leach est problématique, c'est d'abord à cause de son magistère et de son influence considérable devenue opprimante. Ses écrits prosélytes sont devenus des dogmes

aux mains de ses suiveurs, et l'esthétique et la morale qu'il professait ont dominé la production céramique pendant des décennies et l'ont uniformisée. La poterie, qui avait pourtant bien commencé son entrée dans la modernité et suscitait l'intérêt de nombreux artistes louant son vocabulaire formel fondamentalement abstrait, va s'engluier dans le modèle du potier utilitaire rural autarcique et se déconnecter de nombreuses évolutions esthétiques ultérieures.

LUCIE RIE

Lucie Rie (Autriche, 1902-1995) est contemporaine de Bernard Leach. Comme chez Leach, les photos d'elle à l'atelier me frappent par le caractère immaculé des habits et tabliers qu'elle revêt. Même si ces photos sont bien sûr mises en scène, la pratique de la céramique qui ne salit plus est devenue un privilège de classe dont le potier est exclu.

Autrichienne, Lucie Rie apprend la céramique à Vienne et la pratiquera avec un certain succès dans la lignée de la Wiener Werkstätte et de la Sécession viennoise. D'origine juive, elle trouve refuge en Angleterre en 1938 à la suite de l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie. Elle s'installe à Londres et y établit son atelier dans le quartier de Marble Arch. Bien qu'enseignante à l'école d'art de Camberwell, dans le Sud de Londres, son influence demeure marginale. Elle n'a pas le caractère prosélyte de Leach, mais le modèle du céramiste urbain qu'elle incarne devient une alternative au potier rural. Ses formes modernistes, fines et épurées, entretiennent un



Lucie Rie dans son atelier, début des années 1960.



Lucie Rie, vase en grès, vers 1970.

dialogue contrasté, original et paradoxal avec ses explorations des effets de matière. Elle mélange les pâtes céramiques pour colorer le tesson et ses émaux laissent place aux excès, aux surprises et aux accidents, assumant les risques de la perte de contrôle et de la non-maîtrise. L'équilibre entre ces éléments contradictoires constitue le caractère poétique de ce travail céramique entre retenue et abandon.

EMMANUEL COOPER

Emmanuel Cooper (Grande-Bretagne, 1938-2012) a parfois été rapproché de Lucie Rie par son vocabulaire formel et son propos artistique. Néanmoins, il s'en distingue par bien des aspects. Issu des classes laborieuses anglaises, il se définit tout d'abord comme potier, mais il fut beaucoup

Emmanuel Cooper, *Sans titre*, grès, émaux volcaniques, années 1990.

d'autres choses. En 1970, il crée la *Ceramic Review* qui fait suite à la création de la Craft Potters Association (CPA), coopérative des potiers artisans de Grande-Bretagne fondée en 1958, et à qui elle appartient. Le rôle de la revue est d'abord la promotion de la céramique des membres de la CPA, mais Emmanuel Cooper a réussi à installer la *Ceramic Review* comme une publication de référence mondiale, avec plus de 40 000 lecteurs. Devenu seul rédacteur en chef en 1997, il le restera jusqu'en 2010 et contribua fortement à la reconnaissance des pratiques contemporaines de la céramique. Parallèlement, il s'est engagé au sein du militantisme homosexuel et politique, a écrit plus de 1 000 articles et critiques journalistiques, mais aussi 28 livres dont le dernier, une biographie de Lucie Rie, est paru au Royaume-Uni en 2012. Notons enfin qu'il a aussi été commissaire de nombreuses expositions et enseignant.

Vivant à Londres, il a revendiqué une pratique urbaine de la céramique au four électrique, se rapprochant là encore de Lucie Rie.

Malgré le caractère parfois flamboyant et provocant de ses tenues, on ne peut parler ni de travestissement ni de déguisement à son sujet. En revanche, ses métiers d'écrivain et d'éditeur ont été bien plus que des occupations parallèles, masquant parfois sa pratique céramique. La pratique d'Emmanuel Cooper, engagé et curieux, écrivant beaucoup pour et sur les autres céramistes et potiers, est sans doute aussi restée longtemps dans la pénombre de la générosité de son auteur.

ALISON BRITTON

Alison Britton (Grande-Bretagne, 1948) a été une collègue d'Emmanuel Cooper au Royal College of Art où elle enseigne depuis de nombreuses années. Elle est également un écrivain prolifique sur la céramique. Pour elle aussi, Lucie Rie a été une grande influence. Avec Jacqui Poncelet, elle initiera le mouvement New Ceramics, rejetant un ancrage rural, la pratique du tour et celle des émaux de haute température. Elle fait des pots à la plaque, émaillés à basse température, ce qui lui permet de développer un vocabulaire et des techniques décoratives souvent proches des préoccupations picturales de la peinture. Son travail demeure cependant très ancré dans la céramique de contenant. Son propos artistique est celui de la surprise, de la bizarrerie et de l'incongru ; une exploration du concept de "l'étrange familier" de Freud à travers la question : jusqu'où un contenant est-il encore contenant ? L'exploration de ces limites et de l'équilibre précaire entre l'attente de ce qui devrait être et ce qui n'est déjà plus relève aussi d'un jeu poétique.

EDMUND DE WAAL

Edmund de Waal (Grande-Bretagne, 1964) arrive sur la scène céramique anglaise bien après Leach et la remise en cause de son héritage.

Il fait des études de lettres classiques à la très élitiste université de Cambridge, ainsi qu'un apprentissage de la poterie traditionnelle au tour de potier, en Angleterre et au Japon. Après l'échec d'une tentative

Alison Britton, *Flute*, 2015.

de poterie utilitaire rurale à l’Ouest de l’Angleterre dans la tradition de Leach, il s’installe en ville, d’abord à Sheffield puis à Londres, et se consacre à une production de pièces en porcelaine tournées. Son vocabulaire est très sobre puisqu’il se concentre sur quelques formes basiques de pots utilitaires, mais surtout sur le cylindre vertical de plus ou moins grande taille (bassins¹, jarres et gobelets). L’esthétique de ses pots est d’inspiration japonaise. Elle met l’accent sur les caprices de comportement de la porcelaine en en acceptant les imperfections. Les pièces sont ensuite cuites à haute température avec des émaux très pastel et le plus souvent avec une couverte bleu céladon ou, plus récemment, blanche ou noire. Très tôt, de Waal scénarise et scénographie ses installations de pots, et là réside une grande partie de sa démarche. Les pots qu’il tient à tourner lui-même, malgré la dizaine de personnes qui l’assistent dans son studio, sont répétitifs. Si ce caractère répétitif de la pratique artisanale du tour de potier est justement recherché par l’artiste, dans la scénographie des pots réside un élément important de sa créativité et de son originalité artistique : accumulations dans des vitrines, des tableaux, des boîtes ou sur des étagères. De Waal crée des natures mortes, disposant ses céramiques en groupes ordonnés et réfléchis, en faisant attention tant à la position et à l’emplacement des pièces qu’aux vides entre elles. Ses supports semblent parfois dialoguer avec certaines figures

1. Par bassin, j’entends ici une variation du cylindre vertical (plus large que haute).

de l’art moderne et contemporain : Donald Judd, Gerhard Richter, Richard Serra ou encore Damien Hirst. Le propos que de Waal revendique est la mise en exergue de parallèles entre poésie, musique et céramique. Mais, dans ces mises en tableaux, je ne peux m’empêcher de penser qu’il y aurait peut-être aussi une sorte de déguisement – masque ou voile : si ce sont des tableaux, ce ne sont donc plus exactement des pots, ou alors des pots dans des tableaux. Les premières scénographies d’Edmund de Waal consistaient plutôt à les disposer en hauteur, ou alors dans des boîtes parfois closes. Certaines compositions plus récentes, en dissimulant les pots derrière des panneaux de verre ou de plexiglas sablés, en laissent tout juste deviner la silhouette. Au-delà de l’énoncé d’un propos artistique, je suis frappé par ce qui me paraît être une mise à distance – ils sont hors de portée : le pot en devenant inatteignable pour la main n’est plus vraiment un pot ; il devient l’image de lui-même. Pourrait-on voir ici un processus platonique, la caverne et ses reflets plutôt que la chose elle-même ? Et si le pot caché devenait ainsi enfin respectable ?

Edmund de Waal a été chercheur-enseignant à l’université de Westminster et il est aussi un écrivain à succès. Il a publié quelques ouvrages spécialisés dans le domaine de la céramique, dont une étude sur Bernard Leach dans laquelle il écorne un peu plus le mythe, proposant notamment une lecture critique de la pratique artistique de Leach comme une pratique de la surface plus que du volume ou de la

fonction. Avec le livre *Le Lièvre aux yeux d’ambre*², il va toucher un très large public dans le monde entier. Il y décrit, avec talent, l’histoire d’une collection de *net-suke* – petit objet vestimentaire et décoratif japonais – dont il a hérité. Son épopée mène le lecteur du Paris du XIX^e siècle au Londres actuel en passant par Vienne, Berlin et Tokyo. Le livre se termine, bien sûr, par la question de leur mise en vitrine et de leur accès.

Dans le sillage de ce livre, il expose à la galerie Gagosian de New York, l’une des plus importantes au monde pour l’art contemporain. Il y montre une série de tableaux qui font référence à la poésie de Paul Celan. En 2016, il expose à nouveau chez Gagosian mais sur la côte ouest cette fois-ci, à Beverly Hills.

Après les années de rejet de l’héritage leachéen qui domina l’Angleterre après la mort de Leach, de Waal a contribué à rétablir la légitimité du tour de potier. Mais il est allé bien plus loin en installant le contenant céramique, tout en le dissimulant comme tel, au centre d’une démarche artistique contemporaine légitimée par la critique comme par le marché.

Ce qui me frappe chez ces figures tutélaires de la céramique anglaise, c’est qu’elles sont souvent hybrides : socialement, professionnellement ou sexuellement. On peut bien sûr célébrer la vigueur des hybrides et saluer leur dynamisme protéiforme,

2. Publié initialement en France sous le titre *La Mémoire retrouvée*. Trad. Marina Boraso, Flammarion, 2015, 1^{re} éd. 2010.



Edmund de Waal, *Breathturn II*, 416 contenants en porcelaine dans une vitrine en aluminium et plexiglas, exposition à la galerie Gagosian, New York, automne 2013.

leur richesse et leur générosité. Il n’y a que peu d’exemples, avec les autres médiums, d’une telle vitalité et d’une telle diversité. Qui est à la fois peintre et écrivain ? Quel sculpteur est aussi éditeur ? Mais je crains que s’enthousiasmer pour cette hybridation ne masque en fait des difficultés bien plus réelles et profondes de la scène céramique anglo-saxonne.

Cette problématique de l’hybridation, du masque et du travestissement soulève, pour moi, la question de la viabilité du métier de céramiste et de potier. L’hybridation est-elle un choix ou une contrainte ? Pourquoi, pour être céramiste ou potier, faut-il souvent aussi être autre chose ? Cet autre chose est-il une dissimulation ou une autre facette ? De quel ordre est cette contrainte ? Est-ce une difficulté d’ordre économique ? Est-ce la question de la respectabilité et de la légitimité d’une pratique qui reste artisanale ? Le statut de travailleur manuel et subalterne doit-il être compensé par la pratique plus noble de la pensée et de l’écriture ? Une pratique à temps complet et ses implications économiques seraient-elles trop proches des considérations de l’artisan ? Celles-ci seraient-elles vulgaires ? Ou incompatibles avec la réflexion artistique ? Est-ce une affaire de classes ? Les œuvres doivent-elles, elles aussi, être travesties, masquées ou dissimulées ? La réponse est sans doute complexe et multiple.

On peut en tout cas en observer les conséquences : en contraignant le céramiste à être aussi un autre, c’est finalement faire de lui au mieux un praticien à

temps partiel ou, au pire, un amateur. Il ne serait jamais en mesure d’embrasser pleinement son art comme peut le faire plus souvent un artiste des arts majeurs. Faut-il alors, comme y inviterait la logique d’un système libéral, s’accommoder de cette situation ? Faut-il croire que la créativité des pratiques artistiques doit se développer forcément avec cette contrainte, au risque même de la médiocrité ou de la menace d’une disparition progressive ?

LES ÉTATS-UNIS

Aux États-Unis, cette culture de l’amateurisme forcé en céramique existerait aussi. Elle y serait même endémique. L’historien, critique et marchand Garth Clark l’a dénoncée crûment et voit dans la richesse des programmes universitaires américains une incitation au développement autarcique de la céramique, déconnectée de toute problématique de marché : d’après Garth Clark, au début du ^{xxi}^e siècle, 90 % des cinquante plus grands artistes céramistes seraient professeurs à temps plein et artistes à temps partiel. Pour les autres médiums, ce rapport serait inverse. Les grandes messes annuelles du NCECA (National Council on Education for the Ceramic Arts, Conseil national sur l’éducation pour les arts céramiques), créé en 1966, regroupent l’ensemble de la profession et du public autour de conférences plénières, d’expositions, de tables rondes et de démonstrations. L’importance de ces rencontres montre que la scène céramique contemporaine américaine se développe en premier lieu dans

et pour l’académie. C’est dans l’académie que l’on retrouve le plus souvent les grands personnages de la céramique moderne et contemporaine aux États-Unis.

PETER VOULKOS

Au départ de sa carrière, Peter Voulkos (États-Unis, 1924-2002) est un potier de céramique utilitaire dans la tradition scandinave. En 1953, il est invité à donner des cours de céramique au Black Mountain College. Le Black Mountain College, en Caroline-du-Nord, fut une école d’art aux méthodes originales et avant-gardistes, qui a attiré certains très grands artistes du ^{xx}^e siècle. On comptait parmi ses professeurs Josef et Anni Albers, John Cage, Merce Cunningham. Sa pédagogie était basée sur un enseignement interdisciplinaire, informel et collaboratif. Ce décroisement des



Peter Voulkos dans son atelier.



Peter Voulkos, plat, grès glaçuré, 1975.

genres et des pratiques a permis d’établir de nouvelles connexions et des échanges surprenants entre des disciplines jusqu’ici compartimentées. Voulkos aura tout à la fois profité de et contribué à cet environnement, notamment en échangeant avec le compositeur John Cage, dont l’œuvre à cette époque interrogeait le hasard et la

spontanéité, mais aussi avec le peintre expressionniste abstrait Esteban Vicente.

Après cette expérience, il est chargé de créer le département de céramique artistique à l’école d’art du comté de Los Angeles, qui deviendra, plus tard, l’Otis Art Institute. Voulkos avait été choisi pour sa pratique plus artisanale de la céramique,



Peter Voulkos, vase, grès et porcelaine, 1975.



Paul Soldner, vase, grès, 1966.

mais à Otis il préside à un véritable bouleversement de l'enseignement, lui impulsant une orientation résolument expérimentale et surtout artistique, qu'on a nommée "la libération de l'argile". Abolition du magistère, improvisation, acceptation de l'accidentel, jeu et résistance à l'interprétation ont marqué son attitude artistique et pédagogique. Avec lui la céramique a été assimilée à l'une des formes artistiques de l'expressionnisme abstrait. La critique a salué cette libération des contraintes de la céramique fonctionnelle, de ses précédents historiques européens et asiatiques, tout en célébrant le caractère révolutionnaire de ses œuvres et l'énergie qui en émane. Voulkos empile des éléments tournés au tour de potier et en altère la surface avec différents outils et techniques pour en souligner les articulations plus que pour les déconstruire : scarifications, déchirements et perforations (qu'il nomme "traversées"). Il procède de même avec de grands plats imposants et chargés de l'énergie de leur fabrication et de leurs déformations. Plats et empilements seront revisités par Voulkos tout au long de sa longue carrière. À l'université de Californie à Berkeley, il a créé le département d'art céramique qu'il dirigea entre 1959 et 1985.

PAUL SOLDNER

Parmi les étudiants de Voulkos à Otis, le premier fut Paul Soldner (États-Unis, 1921-2011). Il fut lui aussi connu et apprécié pour ses talents de pédagogue dynamique et non conformiste. Comme Voulkos, plutôt que de dispenser un savoir ou un enseignement normatif, il s'efforça toujours de

responsabiliser ses élèves ou son audience, les encourageant à développer le goût de l'expérimentation et de l'improvisation.

C'est ainsi qu'il est devenu l'inventeur du raku américain. Il partit des indications lacunaires de Leach dans *Le Livre du potier*, qu'il combina avec un élément nouveau : l'enfumage. En laissant des empreintes aléatoires et en colorant les craquelures de la couverte, l'enfumage animait la surface de la terre de façon intrigante et originale. Notons aussi que le raku implique une composante aléatoire dans presque toutes les phases du processus. Plus tard, il développera aussi de nouvelles techniques d'utilisation de sels en application directe à la surface des pots ou vaporisés dans les flammes du four. Formellement, il a aussi été innovant avec notamment ce qu'il surnomma le voco, "objet céramique à vocation de contenant". Paul

Soldner, sans doute autant que Voulkos, fut le propagateur de l'esprit d'Otis grâce à ses talents de communication et par les nombreux workshops qu'il anima à travers le monde. En combinant matières et technologies américaines avec des techniques et esthétiques japonaises, il est parfois crédité, toujours avec Voulkos, d'avoir été l'un des fondateurs de l'"école" californienne de céramique.

RUTH DUCKWORTH

Ruth Duckworth (Allemagne, 1919-2009) est célébrée comme l'un des sculpteurs céramistes les plus importants du xx^e siècle. D'origine juive, Ruth Windmüller doit émigrer en 1936 en Angleterre, où elle étudiera l'art à Liverpool. Mais ce n'est qu'au cours des années 1950 qu'elle débuta son apprentissage de la céramique, notamment à la Central School of Art de Londres.

Proche des œuvres de Brancusi, d'Arp, de Barbara Hepworth ou de Henry Moore, son style – surnommé "abstractionnisme organique" – est en rupture avec les canons, bien établis à cette époque, de Bernard Leach. Plus tard, elle produit des structures combinant coupes et lames. Bien que plus connue pour ses œuvres en porcelaine non émaillée, elle utilisa aussi le grès et l'émail pour créer une œuvre innovante et variée. Ruth Duckworth a établi un territoire nouveau et intermédiaire, qui n'est ni celui de la céramique traditionnelle, ni celui de la céramique artistique tournée au tour de potier puis cuite au four, sans être, non plus, celui de la sculpture traditionnelle en terre, métal, pierre ou bois.

Elle émigra aux États-Unis en 1964 pour enseigner à l'université de Chicago.

Ruth Duckworth, *Sans titre*, porcelaine, vers 1997.



Karen Karnes, contenant ailé, grès, 1989.



Karen Karnes, deux pièces assemblées, grès, années 2000.

KAREN KARNES

Karen Karnes (États-Unis, 1925) est une potière américaine qui a vécu et enseigné brièvement au Black Mountain College mais, hormis ce passage à l’université, Karen Karnes ne fait pas vraiment partie de l’académie américaine. Elle passera vingt-cinq ans dans une communauté d’artistes à Stony Point, dans l’État de New York, puis s’installera plus tard dans le Vermont.

Très connue aux États-Unis, elle y est souvent mal comprise car beaucoup la considèrent comme une potière très traditionnelle, une pratique dont elle est tout à la fois proche et éloignée. En parallèle, mais aussi à travers une production de céramique fonctionnelle, elle développe un travail artistique singulier, moderniste et anthropomorphique, sensuel, voire même sexy et très touchant. Experte de la cuisson au sel et de la cuisson au bois, elle a su innover et créer des approches nouvelles loin des modes dominantes : ainsi ses pourpres au four à bois.

QUELQUES NOUVEAUX VENUS

À travers ce panorama rapide et incomplet de la céramique anglo-saxonne, j’ai présenté succinctement quelques grandes figures établies. Il y en a beaucoup d’autres que je n’ai malheureusement pas la place ici d’évoquer. Je souhaiterais surtout pouvoir introduire aussi quelques nouveaux venus.

THEASTER GATES

Parmi les nouveaux venus que j’ai choisi de présenter, Theaster Gates (États-Unis,

1973) est sans doute l’un des plus surprenants. Il détonne véritablement dans le paysage de la céramique américaine. Son propos est d’un type entièrement nouveau, tout comme le caractère de ses œuvres. *Exit* l’objet d’art. Place aux projets de développement urbain, à la performance, à l’expérience participative, aux confrontations critiques mais où, le plus souvent, la céramique occupe une place centrale.

Le propos de Gates est multiple : il questionne le statut des Noirs américains, ceux de l’artisan et de l’artiste. Il propose des expériences d’entrepreneuriat collectif à la fois spirituelles et économiques ou invite à la régénérescence des âmes autour de dîners collectifs servis dans de la céramique bien réelle d’un potier inventé, quant à lui, de toutes pièces.

L’Institut Yamaguchi est une de ses créations conceptuelles. Il s’agit de dîners pour nourrir aussi l’âme, que Gates organise au moins une fois par mois à Chicago. Gates, qui est à l’origine un potier, part de l’hypothèse économique que, si ses pots étaient faits par un Japonais, il pourrait sans doute ajouter quelques zéros à leur prix de vente. Ainsi est né le mythe de Shoji Yamaguchi, potier japonais marié à une Noire américaine dans le vieux Sud du Mississippi. Depuis la mort du maître japonais, Gates – son disciple – en administre la fondation (imaginaire) et organise, par voie testamentaire, ces dîners en sa mémoire.

La Soul Manufacturing Corporation est l’entreprise de fabrication des âmes de Theaster Gates. Elle a organisé plusieurs projets originaux de petites entreprises



Theaster Gates avec des employés et des artistes dans son atelier de poterie, un ancien entrepôt de bière à Chicago, 2013.



Theaster Gates, vue de l’exposition *Freedom of Assembly (Liberté d’assemblage)*, à la galerie White Cube, Bermondsey, Londres. Contenants goudronnés, coton, métal, céramique émaillée, plastique et goudron, 2015.

collectives dans des centres d’art aux États-Unis et en Europe : design, conception et fabrication de briques, de bols et d’autres produits céramiques, fonctionnels ou non, le tout devant aboutir à leur commercialisation. Gates cherche à créer du sens par le biais de la fabrication d’objets. C’est un débat sur le travail, le partenariat, l’entrepreneuriat, la rentabilité et le profit qu’il propose.

En 2014, lauréat du prix Artes Mundi 6, il décide de partager les 40 000 livres de cet important prix britannique avec les huit autres artistes nominés.

L’œuvre de Gates relève à la fois de l’esthétique relationnelle avec le public et d’un certain militantisme politico-économique. Il produit aussi de curieux artefacts, dessins et logos pour accompagner ses manifestations : le rickshaw de nourriture des âmes ou l’énigmatique “Association des potiers nommés Nègres américains” (ANNAP, Association of Named Negro American Potters). Avec ces objets, il s’inscrit d’ailleurs dans le circuit des galeries traditionnelles et est représenté par la prestigieuse galerie White Cube de Londres. Dans la foulée de l’intérêt soulevé par ses manifestations et l’originalité de ses projets, Theaster Gates est devenu professeur d’arts visuels à l’université de Chicago et aussi directeur de l’institut “Art et vie publique” de cette université.

En Angleterre, d’autres artistes mêlent ces problématiques de production, d’économie, de design, d’architecture et d’urbanisme.

C’est le cas de Will Shannon (Grande-Bretagne, 1980), qui exposa en 2012 à l’Espace Jerwood de Londres un concept de fabrication *in situ* d’artefacts en céramique raku, et pour lequel il conçut et réalisa une unité de production sous la forme d’un module-atelier.

The Grantchester Pottery est également un projet original récent de deux artistes britanniques (Phil Root and Giles Round). Ils se sont fixé comme objectif artistique la

création d'objets de céramique utilitaire et d'autres artefacts d'usage domestique sur le modèle des ateliers Omega de Roger Fry³ ou du Centre d'art rebelle (Rebel Art Centre) au début du xx^e siècle. Avec les artistes qui y collaborent, ils forment un collectif informel de design et de fabrication. Ils sont concernés tout autant par les implications sociales et théoriques de leur démarche que par son aboutissement artistique.

Enfin, nous pourrions aussi rapprocher ces pratiques artistiques, mêlant les disciplines et relevant d'une approche collective et sociale, des travaux d'Assemble, groupement d'architectes, de designers, d'artisans et d'artistes basé à Londres, lauréat du Turner Prize en 2015. Leur projet *Granby Four Streets* à Liverpool comprenait la création des ateliers Granby, qui fabriquent localement et commercialisent de nombreuses pièces de céramique artisanale et artistique.

KEITH HARRISON

Avec la performance, le céramiste et enseignant à l'université de Bath Keith Harrison (Grande-Bretagne, 1967) ouvre, lui aussi, une voie nouvelle et singulière pour la céramique contemporaine. Ses mises en scène spectaculaires référencent de nombreux éléments issus de l'histoire de l'art, de films ou de la musique rock. Dans *Float*, par exemple, il rejoue une scène du film *Fitzcarraldo* de Werner Herzog, où

3. Roger Fry (1866-1934), peintre et critique d'art, fonda, en 1913 à Londres, les ateliers Omega où était fabriqué du mobilier dessiné par des artistes, mais uniquement signé de cette lettre grecque.



Keith Harrison, *Float*, contreplaqué, porcelaine, acier, enceintes, 2011.



Keith Harrison, *Last Supper (Dernier repas)*, argile à terre cuite, pâte égyptienne, fours électriques, isolants et plaques de ciment, 2006.

Klaus Kinski communique avec les indigènes en jouant des disques du ténor italien Enrico Caruso. Pendant la performance, Harrison est DJ et capitaine, et il se tient au sommet d'un monumental *sound system* dont les haut-parleurs sont couverts d'argile et que le son doit transformer ou détruire.

Dans la performance du *Last Supper (Dernier repas)* au Victoria and Albert Museum, il a reconfiguré le processus de cuisson pour en faire une expérience visuelle où la terre, normalement cuite à l'intérieur du four, enveloppe désormais celui-ci. Treize fours ménagers électriques sont ainsi masqués par des terres colorées. La cuisson du *Dernier repas* prit place dans la salle où sont abritées les très précieuses esquisses de Raphaël, et les fumées et vapeurs qui se dégagèrent de la terre apportèrent un spectaculaire élément de danger dans l'espace quasi sacré du musée.

CLARE TWOMEY

Clare Twomey (Grande-Bretagne, 1968), artiste et chercheuse à l'université de Westminster (Londres), a fait de l'interaction participative du public avec les œuvres céramiques l'axe de ses performances artistiques et interventions muséales.

Un de ses projets les plus spectaculaires a été *Trophy (Trophée)* en 2006, au Victoria and Albert Museum. Twomey a rempli la galerie des Plâtres du V & A avec une multitude de petits oiseaux fabriqués à sa demande par Wedgwood en pâte de jaspe (un grès coloré à l'oxyde de cobalt). Au cours



Benjamin DeMott, *Sulphur Dunn*, porcelaine, glaçure, faïence, émail, peinture acrylique, bois, colle, 2015.

d’une seule journée, les 4 000 oiseaux étaient offerts au public comme cadeau. L’interactivité consistait également à renvoyer à l’artiste une photo de l’oiseau dans son nouvel environnement domestique.

BENJAMIN DEMOTT

Le jeune Américain Benjamin DeMott (États-Unis, 1982) est professeur au Chicago Art Institute où il affirme la “symbiose écologique” de ses pratiques d’atelier et d’enseignement : il aspire à être un “artiste éducateur”.

Ses œuvres sont souvent de mystérieux assemblages qui mêlent le dessin, des objets trouvés et des éléments céramiques. Ceux-ci traduisent avec poésie le comportement de la matière et célèbrent la performance de leur fabrication. À l’image de ses œuvres, son propos artistique semble lui aussi multiforme puisqu’il y affirme vouloir fusionner un intérêt pour la phénoménologie, des thèmes issus de l’artisanat, l’histoire de la céramique dans la culture des matériaux et enfin des problématiques de l’art contemporain.

SAM BAKEWELL

Sam Bakewell (Grande-Bretagne, 1983) est le plus jeune de ce panorama. Remarqué en France lors de sa participation à l’exposition “White Spirit” à la Fondation Bernardaud à Limoges, en 2006, il fut le lauréat 2015 de la Biennale de céramique britannique. Il y a été primé avec l’installation *Imagination Dead Imagine* (*Imagination morte imaginez*), qui regroupe certains de ses travaux produits au cours des dix

dernières années. La coexistence, dans cette installation, de deux traitements antithétiques de la terre est le fait d’un artiste complet et contrasté : le caractère primitif, grossier et énergique des murs de cet écrin pseudo-chamanique et la précision méticuleuse des sculptures miniatures en porcelaine, disposées dans les alcôves, sont des tours de force opposés mais tous deux potentiellement présents dans la matière céramique. Bakewell n’enferme pas sa pratique dans la certitude rassurante de sa virtuosité de modelleur. Il lui préfère une approche holistique et exploratoire qui ne nie ni la complexité ni les contradictions de son médium et qui constitue une sorte de contre-pied poétique. L’honnêteté de Bakewell s’étend aussi à la spécificité de sa pratique artistique. Comme il n’est pas en mesure de pouvoir exercer pleinement à l’heure actuelle sa profession d’artiste malgré son talent et une formation universitaire à Cardiff puis au RCA de Londres, sa pratique est occasionnelle, souvent de l’ordre du rituel ou de la discipline imposée. Plutôt que de s’en cacher, cette limitation est devenue l’un des éléments assumés de son installation.

Peut-on alors saluer la créativité et l’habileté de ces nouveaux venus qui ont su contourner les contraintes et les obligations de l’amateurisme dans le contexte d’un marché défaillant, du système éducatif autocentré et des insuffisances des pouvoirs publics et du mécénat privé ? Pour certains, nous l’avons vu, cela est devenu l’un des axes mêmes de leur pratique

artistique : la légende de Yamaguchi et l’entrepreneuriat artisanal et social de Theaster Gates, la pratique ritualiste et occasionnelle de Sam Bakewell, la “symbiose écologique” des pratiques artistiques et éducatives de Benjamin DeMott, les projets d’interaction participative de Clare Twomey ou encore les performances de Keith Harrison. Pour clore ce propos, Phoebe Cummings (Grande-Bretagne, 1981) est une autre jeune artiste anglaise. Sa maturité et sa reconnaissance artistique furent la conséquence de la faillite et de la fermeture de son atelier de céramique, qui la contraignirent subitement à une pratique originale et innovante de la terre crue et aux installations *in situ*.

Sans aucun doute, ces artistes ouvrent des voies nouvelles pour les pratiques céramiques contemporaines. Comme avant eux Grayson Perry et Edmund de Waal, ils contournent voire utilisent les difficultés auxquelles la scène anglo-saxonne est confrontée.

Néanmoins, le libéralisme, qui s’accommode un peu facilement des contraintes, flirte souvent avec l’indifférence, le fatalisme et la complaisance. Se féliciter de la vigueur de la scène céramique anglo-saxonne en évitant les questionnements que soulève cette culture de l’amateurisme forcé, c’est justifier avec cynisme, voire cruauté, la précarité d’une situation souvent très contraignante pour les artistes et surtout très préoccupante pour l’avenir de ce médium, même dans les pays anglo-saxons.



Sam Bakewell, *Imagination Dead Imagine* (*Imagination morte imaginez*, détail), techniques mixtes, 2015.

- p. 223, 250, 286 : Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Photographie : Hervé Lewandowski
- p. 224, 226, 227, 229 (à droite), 232, 233, 234, 237, 249 (en haut), 284, 288, 293, 294, 300, 301 : Photo © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique) / Photographie : Martine Beck-Coppola
- p. 228 : Photo © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique) / Photographie : Thierry Ollivier
- p. 229 (à gauche) : Photo © RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Écouen) / Photographie : Mathieu Rabeau, René-Gabriel Ojéda
- p. 230, 231, 289 : Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Photographie : Jean-Gilles Berizzi
- p. 235, 239 (à gauche), 245 (en haut) : Photo © RMN-Grand Palais (Limoges, Cité de la céramique) / Photographie : Tony Querrec
- p. 238, 243, 244, 248 : Photo © RMN-Grand Palais (Limoges, Cité de la céramique) / Photographie : Guy Gendraud
- p. 239 (à droite), 240, 245 (en bas), 246, 249 (en bas) : Photo © RMN-Grand Palais (Limoges, Cité de la céramique) / Photographie : Jean-Gilles Berizzi
- p. 241, 247 : Photo © RMN-Grand Palais (Limoges, Cité de la céramique) / Photographie : Frédéric Magnoux
- p. 251 : Armand Fernandez © ADAGP, Paris 2016 / Photo © RMN-Grand Palais (Limoges, Cité de la céramique) / Photographie : Jean-Gilles Berizzi
- p. 255 (en haut à gauche) : © Grayson Perry / Photographie : Rob Weiss
- p. 255 (à droite) : © Grayson Perry / The Trustees of the British Museum, Courtesy the Artist and the Trustees of the British Museum
- p. 256 (en haut) : Courtesy of Bernard Leach (St. Ives) Trust Ltd
- p. 256 (en bas) © The estate of Bernard Leach / Tate, London 2015
- p. 257 (en haut) : © The estate of the artist / Photographie : Yvonne Mayer / Crafts Study Centre, University for the Creative Arts
- p. 257 (en bas) : © The estate of the artist / Bonhams, London, UK / Bridgeman Images
- p. 258 : © Emmanuel Cooper / Photographie : Dewi Tannatt Lloyd, Ruthin Craft Centre / By permission of the Emmanuel Cooper Estate
- p. 259 : © Alison Britton / Photographie : Philip Sayer (Marsden Woo Gallery)
- p. 261 : © Edmund de Waal / Photographie : Mike Bruce / Courtesy of Gagosian Gallery
- p. 262 : © Photographie : Beth Thomas / Courtesy of the Voulkos & Co. Catalogue Project
- p. 263 : © Peter Voulkos artwork, Voulkos Family Trust / Courtesy of Scripps College, Claremont California
- p. 264 : © Paul Soldner / Courtesy of Scripps College, Claremont California and Soldner Descendants Trust
- p. 265 : © Ruth Duckworth / 2016 Photographie : Smithsonian American Art Museum / Art Resource / Scala, Florence
- p. 266 (en haut) : © Karen Karnes - Collection of Mindy and Michael Solomon / Photographie : Anthony Cunha
- p. 266 (en bas) : © Karen Karnes - www.themarksproject.org / Photographie : Loren Maron / Permission By: Martha B. Vida, Executive Director, The Marks Project, Inc., May 1, 2016
- p. 267 (en haut) : © Theaster Gates and The White Cube / Photographie : Stephen Wilkes
- p. 267 (en bas) : © Theaster Gates / Photographie : White Cube (Ben Westoby)
- p. 268 (en haut) : © Keith Harrison / Photographie : Readsreads
- p. 268 (en bas) : © Keith Harrison / Photographie : Chris Smith
- p. 269 : DR / © Photographie : Benjamin DeMott
- p. 271 : © Sam Bakewell / Photographie : Sylvain Deleu
- p. 282 : Photo © RMN-Grand Palais / Photographie : Gérard Blot
- p. 283 : Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Archéologie nationale) / Photographie : Gérard Blot
- p. 285 : Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Archéologie nationale), Droits réservés
- p. 287 : Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Photographie : Christian Larrieu
- p. 290 : Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Photographie : Stéphane Maréchalle
- p. 291 : Photo © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Photographie : Thierry Ollivier
- p. 297 : © Museo Nacional del Prado
- p. 299 (à gauche) : Published by The Royal Society of Chemistry
- p. 299 (en haut à droite) : © CNRS, Philippe Walter
- p. 302, 303, 305 : © Jean Girel
- p. 324 : © Photographie Alo Zanetta
- p. 325, 330 : © Photographie Enrico Cano
- p. 326 : © Photographie Alberto Flammer
- p. 327, 328, 329, 331 : © Photographie Pino Musi
- p. 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345 : © Craterre, Thierry Joffroy
- p. 349, 353 : © Construction team, Anna Heringer
- p. 351, 352 : © Photographie Kurt Hörbst
- p. 355 : © Photographie Peter Bauern-dick
- p. 356, 357 : © Photographie Stefano Mori
- p. 359, 360 : © Association la Voûte Nubienne, Photographie Régis Binard
- p. 361 : © Association la Voûte Nubienne, Photographie Christian Lamontagne
- p. 363, 365 : © Association la Voûte Nubienne
- p. 373 (en haut) : © Mr D. Petit, BCBR - Belgique
- p. 373 (en bas) : Prothèse réalisée par Germano Rossi, avec l'autorisation de la société Dentaurem
- p. 374 : laboratoire MATEIS (contact : jerome.chevalier@insa-lyon.fr)
- p. 375 (à gauche et au milieu) : © Mr D. Hautcoeur, BCBR - Belgique
- p. 375 (à droite) : © Lithoz GmbH
- p. 376 : © Francis Cambier / Graphisme : Florence Inoué
- p. 377 : © LMCPA-UVHC
- p. 379 : © SKF Aeroengine France. Reproduction interdite sans accord préalable de SKF
- p. 380 : © MERSEN BOOSTEC / AIRBUS DEFENCE & SPACE
- p. 383 : source: CERAME-UNIE / Graphisme : Florence Inoué
- p. 384 (schéma) : Graphisme : Florence Inoué
- p. 388 : © ENSCI - École Nationale Supérieure de Céramique Industrielle
- p. 389 : © SPCTS, Limoges, France / Graphisme : Florence Inoué
- p. 390 : © 3D ceram, SPCTS et CHU, Limoges, France
- p. 391 (schéma) : Graphisme : Florence Inoué
- p. 391 (à droite) : © SPCTS, Limoges, France
- p. 392 : © Cerinnov Limoges
- p. 393 : © Tall Pink Round Wedgwoodn't Tureen, Michael Eden, 2010, Crafts Council Collection P493 / Courtesy of Adrian Sassoon, London
- p. 403, 405, 406 : © LAMS / Graphisme : Florence Inoué
- p. 404, 407, 408, 411 : © LAMS
- p. 410 : © Image reproduced from the 'Images of Clay Archive' of the Mineralogical Society of Great Britain & Ireland and The Clay Minerals Society (www.minersoc.org/gallery.php?id=2..)
- p. 414, 415, 416, 417, 419 : © Phytorestore - Thierry Jacquet
- p. 422, 423, 424 : Graphisme : Florence Inoué
- p. 425 (première à partir du haut) : © Projet e-Geopolis, F. Moriconi-Ebrard, 2013; Google Earth / 2012 DigitalGlobe
- p. 425 (deuxième à partir du haut) : © Projet e-Geopolis, F. Moriconi-Ebrard, 2013; Google Earth / 2012 GeoEye
- p. 425 (troisième à partir du haut) : © Projet e-Geopolis, F. Moriconi-Ebrard, 2013; Google Earth / 2008 DigitalGlobe / 2008 Europa Technologies
- p. 425 (quatrième à partir du haut) : © Projet e-Geopolis, F. Moriconi-Ebrard, 2013; Google Earth / 2008 DigitalGlobe
- p. 428 : © Cirad, Photographie Isabelle Vagneron
- p. 429 : © Cirad, Photographie Patrick Dugué
- p. 436 : Alain Jacquet © ADAGP, Paris 2016 / Photographie : Pierre Guenat