

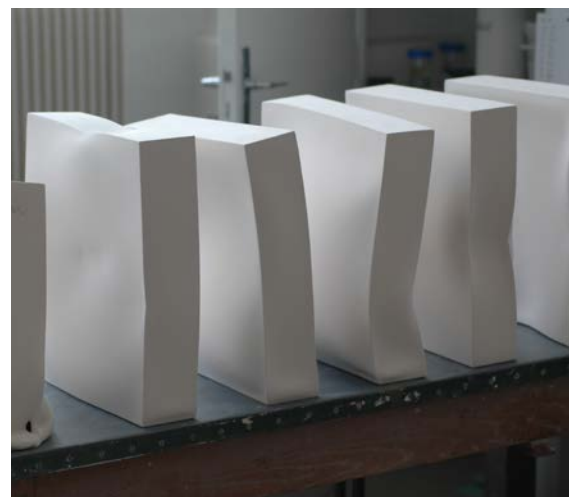
L'expérience de la couleur

Emmanuel Boos

Les couleurs de l'imprévu

Emmanuel Boos

Artiste et docteur en céramique
du Royal College of Art, Londres
Résident au laboratoire
de la manufacture de Sèvres



La couleur d'une automobile est toujours parfaite : simple, uniforme, monochrome, définissable, reproductible, standardisée. Mais cette monotonie à laquelle contribuent par ailleurs la perfection et l'homogénéité de sa réalisation m'interroge. Il me semble que les couleurs des automobiles sont à l'image des automobiles elles-mêmes : elles nous donnent l'illusion de la puissance et du contrôle et prétendent nous protéger des risques de la réalité objective. En cela, les automobiles nous aveuglent le plus souvent : il suffit de considérer nos excès de vitesse parfois fatals ou encore la vanité de nos emportements au volant, comme si nous étions alors seuls au monde ! À terme, il semble déjà envisagé d'aller plus loin encore dans ce renoncement en laissant à l'automobile la responsabilité de nous conduire et de gérer à notre place le contact avec l'altérité objective.

La couleur automobile participerait de cette même logique, qui nous éloigne du chatolement du monde (et veut nous protéger de ses risques) en nous donnant l'illusion du savoir et de la maîtrise à travers une palette réduite et limitée. Devant le capot étincelant qui abrite un moteur de 113 chevaux – la puissance moyenne d'une automobile en France en 2015 –, comment ne pas penser la couleur qui le recouvre à l'image de cette puissance illusoire ?

Dans un autre ordre d'idées, il y a l'émail céramique, imprévu, difficile, indomptable, immaîtrisable et parfois ingrat, mais aussi surprenant, fascinant, merveilleux, sensuel, émouvant, et souvent généreux. Grâce à lui, je peux faire de nouveau l'expérience du monde et de sa richesse, de sa profondeur aussi, ainsi que des limites de notre contrôle et de notre savoir, et accueillir la complexité, le hasard, l'incertitude, la surprise et la découverte. L'émail est un réenchantement lucide et objectif du monde. En matières et en couleurs !

1 **EMMANUEL BOOS** Monolithes après cuisson de dégourdi dans l'atelier d'artiste n° 2 à la Cité de la Céramique, Sèvres, en 2017

2 **EMMANUEL BOOS** *Monolithe couleur*, 2017. Porcelaine tendre de Sèvres et couverte colorée de pâte tendre, 36 x 30 x 8cm





LE QUIPROQUO DE LA COULEUR

Depuis octobre 2016, je suis artiste en résidence à la Cité de la céramique à Sèvres. Plus précisément, j'y ai été accueilli par le laboratoire qui conçoit et fabrique les émaux, les couvertes, les colorants et les couleurs ainsi que les pâtes céramiques de la manufacture. L'objet de ma pratique artistique est en effet la surface céramique émaillée, dont je suppose et recherche le potentiel et la spécificité artistiques. Mon approche est artistique avant d'être scientifique, mais il est vrai que le sujet de l'émail ne peut faire l'économie de certains éléments techniques et scientifiques : géologie, physique, chimie, rhéologie, thermodynamique... Pourtant, si je suis titulaire d'un doctorat en céramique, c'est bien au titre de ma pratique artistique et non de la dimension scientifique de cette pratique : l'art peut lui aussi contribuer au savoir.

Avant même mon arrivée à Sèvres, on m'a proposé de contribuer à l'exposition « L'Expérience de la couleur » qui était alors en préparation. Je dois confesser que je n'ai pas très bien compris pourquoi et que j'ai craint un quiproquo. Après tout, s'il est vrai que je m'intéresse à l'émail, je ne l'avais jusqu'alors jamais appréhendé en tant que couleur. D'ailleurs, il me serait presque impossible de qualifier et de définir mes émaux en termes de couleurs. Pour moi, l'émail est une matière, une série de phénomènes, et il est surtout une surprise inattendue, bien avant d'être une ou des couleurs.

Il me semble que cette confusion entre la surface émaillée et la couleur est assez répandue dans le monde de la céramique et en tout cas parmi les néophytes (dont font partie beaucoup d'artistes et de designers) et le grand public. Dès que l'on parle de la surface céramique émaillée, on la pense en termes de couleur. Comme si l'émail était quelque chose de très simple, une réalité réductible aux nuanciers HKS, RAL ou Pantone : standardisé, définissable, non ambiguë, uniforme et reproductible.

3 Le perron du grand escalier au musée national de Céramique, Sèvres, 2017

On peut bien sûr excuser les néophytes et le grand public pour cette confusion, mais Sèvres ? La manufacture de céramique est un lieu d'excellence et de pratique quotidienne de l'émail depuis le XVIII^e siècle. Si la surface céramique émaillée est ici aussi appréhendée comme couleur, c'est qu'autre chose est en jeu. Ou que nous ne parlons pas tout à fait de la même chose. À moins que ce ne soit moi l'ignorant : me serais-je finalement trompé ?

LA MANUFACTURE DE SÈVRES ET LA COULEUR DE LA PEINTURE

La Cité de la céramique regroupe depuis 2002 la manufacture nationale de Sèvres et le musée national de la Céramique. Je me rends souvent au musée pour découvrir, apprendre, comprendre, éprouver et aussi m'inspirer. Malgré la fréquence de mes visites et en dépit de la compétence supposée de mon regard, je suis longtemps passé sans m'y arrêter à côté d'une série de pièces maîtresses de ce musée. Je me réconforte aujourd'hui en constatant que rares sont les visiteurs qui s'arrêtent sur le perron du grand escalier avant de pénétrer dans la salle des Grands Vases.

En haut de cet escalier, pourtant, sont accrochés une vingtaine de cadres de ce qui a toutes les apparences de toiles de peinture classique. Logique alors que l'on ne s'arrête pas, après tout on ne vient pas à Sèvres pour voir de la peinture. Or, lors d'une de mes visites, j'ai découvert (il était temps !) qu'il ne s'agissait pas de peintures mais de plaques de porcelaine émaillées et peintes. Je suis resté stupéfait devant cette prouesse qui semblait avoir déjoué tant de contraintes à mes yeux insurmontables de la porcelaine et de l'émail : la taille des plaques de porcelaine, leur absence de fente, la justesse des couleurs, leur capacité à se mêler, à être « montées » ou mélangées pour en accentuer ou en changer la tonalité...

« Substituer à la toile d'un tableau de chevalet une surface plane céramique n'est pas une idée nouvelle apparue avec la fabrication de la porcelaine en France¹. » En Italie, pendant la Renaissance, il y eut le développement du style *istoriato*, qui fit son apparition aux alentours de 1500 à Faenza et fut populaire pendant tout le XVI^e siècle. Il s'agit d'une peinture sur des contenants en majolique et considérée comme "sérieuse" à l'image de la peinture de chevalet italienne de la Renaissance. Il traite des mêmes sujets, bibliques, historiques et mythologiques, et est comme elle exécuté avec réalisme, en particulier grâce à l'utilisation de la perspective. Il s'agit parfois de copies, parfois d'interprétations libres de peintures ou d'œuvres graphiques d'artistes de la même époque. Le style *istoriato* fut adopté par d'autres centres céramiques en Italie, mais aussi beaucoup en France, notamment à Rouen.

À Sèvres, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, on assiste dans un premier temps à la multiplication des sujets peints en miniature dans les cartels des vases, des tasses, des plateaux ou des assiettes, puisque des portraits ou des tableaux sont désormais retranscrits par les peintres de la manufacture, témoignage d'un goût nouveau pour le réalisme mais aussi pour l'historicisme. À cette époque également, à la suite d'un incendie ayant endommagé une tapisserie du château de Bellevue, Louis XVI soutint le projet de reproduction de tableaux sur des plaques de porcelaine à des fins de conservation patrimoniale. La manufacture de Sèvres reproduisit ainsi certains tableaux utilisés comme cartons pour le tissage des tapisseries à la manufacture des Gobelins.

Au XIX^e siècle, Alexandre Brongniart, après la publication de son traité *L'Art de l'émailleur*², est nommé administrateur de Sèvres en 1800. Grand scientifique, il ouvre la voie à de nombreux perfectionnements, notamment dans le coulage de plaques de plus en plus grandes, sans ondulations, sans granulations et sans parties bombées à partir de 1814.



4 MARIE-VICTOIRE JAQUOTOT *Portrait de Jeanne d'Aragon*, d'après Raphaël, 1837. Peinture sur plaque de porcelaine, 36 x 28 cm. Sèvres, musée national de Céramique, inv. MNC7653

Mais ce sont surtout les peintres sur porcelaine de la manufacture qui revendiquent un rôle de tout premier plan. Parmi eux, Marie-Victoire Jaquotot (1771-1855) se distingue plus particulièrement et obtient en 1816 l'honneur inédit d'être nommée peintre sur porcelaine du Cabinet du Roi puis premier de ces peintres en 1828. En 1841, elle déclare «être l'inventeur de la Peinture Inaltérable. [...] Je suis le premier artiste qui soit parvenu à retracer dans ce genre les tableaux des grands maîtres pour en conserver l'image inaltérable à la postérité. [...] Car avant moi, des fleurs, de riches décors et des paysages étaient les seuls points dans lesquels la manufacture excelloit. Mais la Peinture Sérieuse et classique, celle enfin qui présente le plus d'intérêt comme art, a été jusque-là considérée comme impraticable³» [fig. 1].

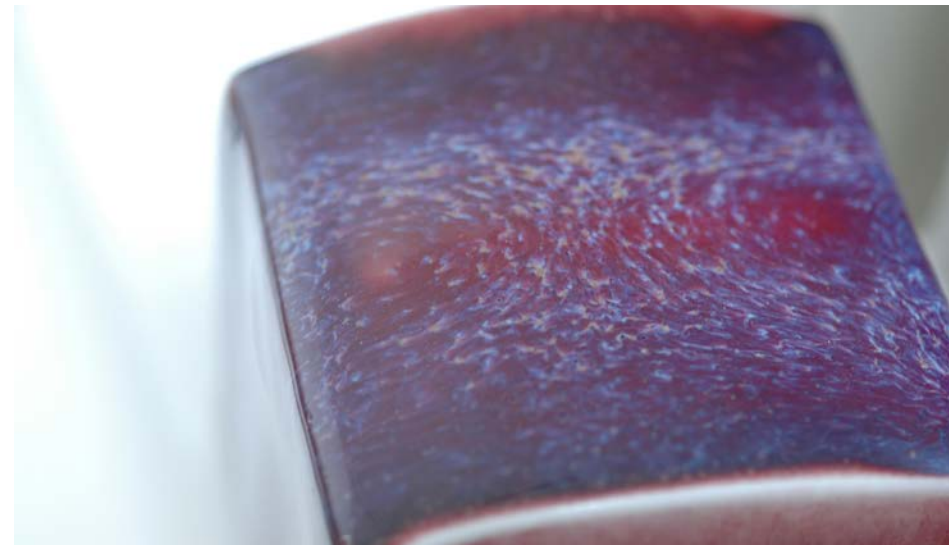
Quel que soit en réalité le mérite individuel de chacun des grands acteurs de cette performance, artiste ou scientifique, on peut bien sûr s'émerveiller du caractère exceptionnel de ces œuvres, «la grande taille des transcriptions, l'approche de la suavité de Raphaël ou celle de la *maniera* des peintres les plus admirés de cette époque⁴».

Néanmoins, ce qui me surprend plus encore aujourd'hui, c'est l'invisibilité relative de ces peintures, à côté desquelles on passe désormais sans même lever les yeux. On pourrait en tenir pour responsables notre désintérêt ou notre (mon!) ignorance de la peinture classique. Sans doute est-ce en partie le cas. Mais pour moi, c'est un peu comme si, en se mettant au service de la «peinture sérieuse», et en respectant la hiérarchie établie par l'Académie royale de peinture et sculpture qui donnait la prééminence à la peinture d'histoire, la céramique et son émail étaient finalement devenus invisibles, même plus dans l'ombre de cette peinture mais absorbés par elle, à son service. La peinture a-t-elle annexé et complètement soumis la manufacture? À Sèvres, aujourd'hui comme hier, cohabitent les excellents peintres décorateurs de la manufacture et les nombreux artistes peintres ou graphistes invités à y travailler ponctuellement : j'y ai croisé les pas récents de Nicolas Buffe, Philippe Cognée, Erró, Lee U Fan, Marlène Mocquet, Barthélemy Togo... Les œuvres de ces artistes sont le plus souvent de grande qualité graphique et picturale, et rendent compte aussi de leur habileté à travailler sur un objet en trois dimensions. Parfois aussi, elles témoignent d'intuitions géniales : c'est le cas par exemple de celles de Lionel Estève, qui aménage sur ses miroirs de minuscules réserves d'émail dont il comprend ce faisant la nécessaire intimité. Mais ces œuvres relèvent-elles de la peinture ou de la céramique? Et penser l'émail comme couleur n'est-ce pas là justement une démarche de peintre?

L'objet de ma pratique et de mes recherches artistiques est justement d'explorer les spécificités de l'émail céramique et de définir son espace et son territoire artistiques potentiels. Cet espace lui est d'après moi spécifique, et il est également différent de celui de la peinture, même s'il le rejoint parfois.

L'ÉMAIL COMME MATIÈRE

Dans ma pratique artistique, l'une des spécificités des émaux que je choisis est d'être d'abord une matière. Ils ne sont une couleur qu'accessoirement. D'un point de vue scientifique, la couleur en céramique tire bien sûr ses qualités des matières qui la composent. Le rouge de cuivre, le bleu de fer, le vert, le jaune ou le rose de chrome... Jusqu'à présent, j'ai traqué ces matières, avant même la couleur. De plus, l'émail n'est que difficilement réductible à une seule couleur. S'il l'était, ne perdrait-il pas tout intérêt? L'émail, c'est le plus souvent une multitude de couleurs, rarement une seule. Les inclusions roses, vertes, violettes, noires ou blanches d'un émail rouge de cuivre, par exemple, en font souvent toute la valeur [fig. 2].



De plus, quand j'apprécie un émail ou quand je le qualifie, c'est rarement en termes de couleur mais toujours du point de vue des qualités et des effets de la matière : gras, sec, tendu, brillant, satiné, beurré, métallique, minéral, cristallisé, dévitrifié, profond... La couleur ne m'intéresse qu'après, voire pas du tout. C'est la matière que je recherche. C'est en elle, et non dans la couleur, que réside à mes yeux le potentiel poétique de l'émail.

Mon approche est finalement assez fréquente chez ceux qui s'intéressent à la céramique. Edmond de Goncourt a ainsi pu écrire en 1881 : « Cette poterie à l'aspect de porphyre, d'agate, de jade, je l'avoue, est une de mes passions. Un singulier phénomène qui se passe au-dedans d'un collectionneur de porcelaines, et mon histoire est celle de beaucoup d'amateurs. Nous commençons par aimer les porcelaines décorées puis peu à peu le goût se déplace et va à des porcelaines, qui n'ont pour elles que la beauté de la matière⁵. »

Dans le domaine de la céramique de haute température, je me propose d'évoquer ici quelques-uns de ces émaux de la matière. Deux d'entre eux – les céladons et les rouges de cuivre – ont été l'objet de ma pratique artistique pendant de nombreuses années. Les deux autres – les émaux cristallisés et le fond matière –, je les ai découverts à Sèvres.

LE CÉLADON

C'est sans doute la famille des céladons qui permet le mieux de comprendre comment l'émail peut être envisagé comme matière plutôt que comme couleur.

Découvert en Chine, l'émail céladon y fut perfectionné sous la dynastie des Tang (618-907), mais il connut véritablement son apogée sous la dynastie des Song (960-1279). Si c'est le plus souvent du jade que souhaitaient s'approcher les émaux céladon de la Chine des Song, ils ont aussi été comparés au bronze : « Petit vase à quatre pans de forme pansue et aplatie. Vert olive appelé Long-thsiouen-yao [Longquan]. Les arêtes du vase, et les mufles et les anneaux formant les anses, sont lignés d'un jaune verdâtre, imitant les lumières qui filent sur les saillies usées d'un bronze vert⁶. »

5 **EMMANUEL BOOS** *Pavé*, 2009-2011. Porcelaine et émail rouge de cuivre, 9 x 9 x 9 cm. Collection particulière. Courtesy Galerie Jousse Entreprise et E. Boos



Notons-le, c'est toujours à une autre matière qu'ils sont comparés.

Il faut d'abord souligner la très grande variété de couleurs des céladons : du blanc bleuté des QingBai au vert olive des Yaozhou, et même jusqu'aux jaunes et aux bruns des officines de Yué. Le céladon n'est donc pas une couleur, et si, en Occident, c'est un personnage de roman qui a donné son nom à cette couleur si difficile à définir, c'est aussi parce qu'il porte suivant les interprétations un manteau gris-vert, c'est-à-dire indéfinissable, ou des rubans vert tendre, c'est-à-dire couleur autant que qualité de matière. Tout aussi perplexe, mais plus poétique (et politique), l'empereur chinois retient quant à lui le terme de «couleur secrète» («mise» ou «bise»). Le céladon est donc impossible à définir comme couleur. Et si c'est cette impossibilité qui le caractérise, c'est qu'il se définit plus par une matière et par un processus. En tant que matière, le céladon a l'ambition d'être «comme» ou proche du jade. En tant que processus, il s'agit d'un émail contenant de l'oxyde de fer, élément colorant principal cuit en réduction (c'est-à-dire en défaut d'oxygène) [fig. 3].

À Sèvres, le céladon a été l'objet de recherches ponctuelles par Charles Lauth (administrateur de 1879 à 1887) et Gabriel Dutailly (chimiste entre 1881 et 1887). Pourtant, les céladons de fer cuits en réduction n'ont jamais rencontré de véritable assentiment à la manufacture, où on leur préféra les «céladons de cuivre, de chrome ou de cobalt», couvertes colorées cuites en oxydation et qui ne se rapprochent des céladons que par la couleur.

LE ROUGE DE CUIVRE / LES FLAMMÉS

[fig. 4]. «On désigne sous le nom de flammés et de rouges de grand feu des couleurs et des couvertes colorées qu'on obtient sur la porcelaine au moyen du cuivre et de ses dérivés [...] Les porcelaines provenant de la Chine et décorées à l'aide du cuivre ont des aspects très variés : tantôt elles sont recouvertes uniformément d'une couverte rouge opaque ; tantôt, au contraire, la couverte est d'un rouge transparent très brillant, qui prend à la

6 **EMMANUEL BOOS** *Pavés*, 2009-2011. Porcelaine et couverte céladon, 9 x 9 x 9 cm. Collection particulière. Courtesy Galerie Jousse Entreprise et E. Boos

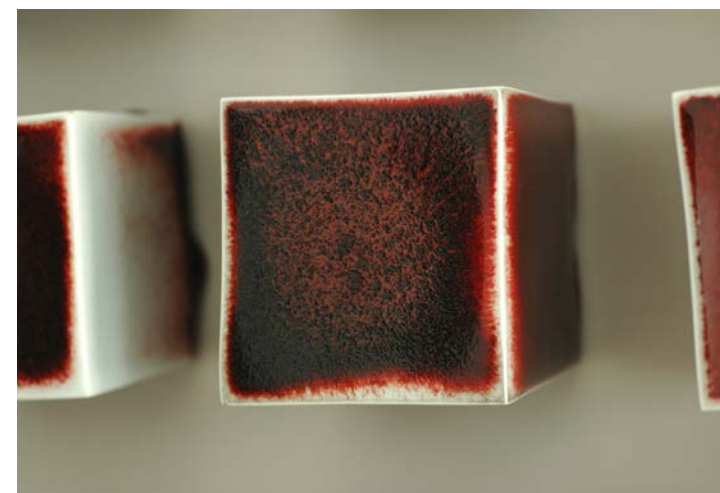
lumière artificielle une puissance et un éclat admirables. À côté des vases rouges d'une teinte plus ou moins unie, nous trouvons ceux auxquels on donne plus généralement le nom de flammés ou flambés : l'émail, au lieu d'être d'une couleur uniforme, est veiné de taches, passant du rouge à toutes les variétés de violet, de bleu et même de vert, intimement fondues les unes dans les autres et mélangés avec des aspects bizarres et imprévus, d'un charme et d'une saveur inexprimables⁷.»

Cet émail apparaît lui aussi en Chine et atteint son apogée sous le règne des empereurs Yongle (1402-1424) puis Xuande (1426-1435). Si ces pièces rouges exceptionnelles étaient relativement homogènes et uniformes pour ce qui est de la couleur, elles étaient aussi très rares et de ce fait réservées à l'empereur. Les couvertes qui leur ont succédé depuis en Chine et en Occident et qui contribuèrent à leur popularité étaient le plus souvent beaucoup plus variées et jamais réductibles à une couleur unique, «assemblage à la fois heurté et harmonique, ressemblant à la palette d'un coloriste montrée sous un morceau de glace⁸».

Ce qui me frappe, dans les descriptions littéraires de ces transmutations du cuivre, ce sont les références aux matières de la nature : jaspe, agate, porphyre, acajou, terre, mais aussi parfois à des matières plus singulières comme les sécrétions ou les organes du corps humain ou d'animaux comme le suif, le foie de porc, le foie de mulet, les poumons de cheval, le mucus du nez et bien sûr le sang de bœuf.

«En réalité le rouge [de cuivre] apparaît donc lui aussi davantage comme une matière que comme une couleur. La couleur de base est généralement un rouge sang, dû à l'oxyde de cuivre, mais peut aussi bien être un vert moussu, un ambre ou un gris de plomb, ou encore tout cela à la fois. Ainsi la diversité de la palette pourrait laisser croire à l'utilisation de nombreux oxydes spécifiques générateurs de telle ou telle couleur. Il n'en est rien : colorations, flammées ou non, sont le résultat de variations subtiles dans les proportions et la cuisson d'une formule dont la base repose sur le seul cuivre⁹» [fig. 5 et 6].

En Europe au ^{xix} siècle, la manufacture de Sèvres a été pionnière dans les recherches sur cet émail rouge de cuivre. Vers 1850, ces recherches associèrent le sinologue Stanislas Julien (qui traduisit du chinois plusieurs documents traitant de la production céramique), le directeur de la manufacture et chimiste Jacques Joseph Ebelmen ainsi que le chimiste



7 **EMMANUEL BOOS** *Bibliothèque rouges de cuivre I* [78 rouges et 154 patères], détail, 2014-2015. Porcelaine, émail et bois, 182 x 143 x 17 cm (chaque cube : 8 x 8 x 8 cm). Paris, collection particulière. Courtesy Galerie Jousse Entreprise et E. Boos

8 **EMMANUEL BOOS** *sans titre* [5+1 Letterboxes], détail, 2014. Porcelaine et émaux rouges de cuivre, 35 x 23 x 6 cm chaque. Londres, collection particulière. Courtesy Galerie Jousse Entreprise et E. Boos

de la manufacture Louis Alphonse Salvetat. Ces premiers travaux scientifiques, qui reposaient en partie sur l'analyse d'échantillons envoyés de Chine en 1844 à Brongniart par le père missionnaire Ly, ne furent pas très concluants. Mais en 1884, grâce notamment aux informations sur les processus chinois procurées par le vice-consul de France à Hankou – Scherzer –, Lauth et Dutailly procédèrent à des essais réussis. À l'exposition de l'Union centrale en 1884, la manufacture put exposer les premières céramiques de sa production à couverte rouge de cuivre.

Malgré ce rôle précurseur, l'attitude de la manufacture vis-à-vis des rouges a néanmoins été souvent ambiguë : les couvertes rouges ont été par exemple complétées par un décor peint à l'or en relief, ce qui permettait d'affirmer la virtuosité humaine sur une œuvre de matières et de flammes. Ce double décor, rouge de cuivre et or, est symptomatique de la difficulté à accepter les aléas de la couleur-matière. Sa très grande versatilité et l'impossibilité de maîtriser une couverte dont les accidents sont une caractéristique majeure, expliquent sans doute les difficultés de son acceptation. Les rouges de cuivre sont finalement tombés en désuétude et la manufacture n'a conservé aujourd'hui qu'une recette, très en deçà des qualités vantées et recherchées au ^{xix}^e siècle.

Or cette couverte, qui célèbre la matière en illustrant la possibilité de sa volition et les limites de notre maîtrise, participe d'une pratique artistique de l'émail qui va bien au-delà de la couleur et qui y voit une ouverture poétique redéfinissant notre relation au monde.

Outre les céladons et les rouges de cuivre que je pratiquais avant de venir à Sèvres, j'ai découvert d'autres émaux matières à la manufacture.

LE « FOND MATIÈRE »

Spécifique à Sèvres, le « fond matière » est un type de décor très en vogue à la manufacture dans les années 1950, mais qui y est encore pratiqué aujourd'hui [fig. 7].

Il ne s'agit pas d'une couverte mise au point par le laboratoire, mais d'une technique développée par les émailleurs de grand feu, c'est-à-dire ceux qui, à la manufacture, sont chargés de la pose des émaux de haute température au pistolet à air comprimé. Le « fond matière » résulte de la superposition en couches d'épaisseurs et de successions différentes, de façon à produire des effets de matière, de teintes variées de grand feu fabriquées à la manufacture. Les émailleurs obtiennent ces effets par insufflation au pistolet, et parfois, mais plus rarement, à l'aide du pinceau, de l'éponge ou du pochoir. Ces effets matières très fusibles sont encore magnifiés, mais éventuellement aussi mis à mal, par la cuisson à haute température.

Surtout, on ne peut pas véritablement parler d'un seul « fond matière », mais plutôt d'une infinité de ces fonds compte tenu du caractère aléatoire du rendu en fonction de la forme. L'aspect matière irréductible à toute standardisation, qu'elle soit couleur ou effet, est donc l'objectif essentiel de ce rendu.

LES COUVERTES CRISTALLISÉES

Alors que de nombreuses couvertes sont formées de microcristaux invisibles à l'œil nu, comme par exemple les couvertes mates ou dévitrifiées, on parle de couvertes cristallines lorsque s'y sont développés des macro-cristaux, qui, eux, sont bien visibles. Ce phénomène spectaculaire n'est pas associé à une couleur en particulier, puisque les cristallisations peuvent être de couleurs très différentes en fonction des oxydes présents dans l'émail.



C'est à la manufacture de Sèvres qu'ont été découvertes les premières couvertes cristallisées par Lauth et Dutailly en 1882. Néanmoins, cette découverte, purement fortuite et accidentelle, ne fut pas exploitée car les deux chimistes étaient en fait en quête d'une couverte transparente pour la porcelaine nouvelle récemment mise au point. Leurs recherches firent pourtant l'objet d'une publication scientifique dont se saisirent Adolphe Clément en 1889 puis Valdemar Engelhardt en 1891, directeurs techniques de la manufacture danoise de Royal Copenhagen. Ces nouvelles couvertes cristallisées furent à l'origine du très grand prestige obtenu par cette manufacture à la fin du ^{xix}^e siècle. Avec quelque retard, à l'Exposition universelle et internationale de Paris en 1900, Sèvres exposa pour la première fois des pièces à couvertes cristallines, et notamment des vases d'une taille exceptionnelle⁹.

Alors même qu'il s'agit d'émaux de matière pour lesquels la couleur est secondaire, voire accessoire, je me suis longtemps méfié des couvertes cristallines. Il y a sans doute de nombreuses raisons à cela : une référence historique marquée (l'Art nouveau), un bagage esthétique encombrant auquel est attachée une certaine préciosité, le caractère spectaculaire, tapageur et quelque peu démonstratif de ces émaux. Tout cela me rebute et explique que je m'en sois longtemps tenu à l'écart. Les couvertes cristallines offrent-elles encore la possibilité de la contemplation, du recueillement, de la sobriété ? Peut-être est-ce surtout leur absence d'ambiguïté matérielle qui me pose problème. Pour moi, les cristallisations sont le plus souvent dénuées de résonance poétique. Elles sont certes stupéfiantes et fascinantes, mais elles sont ponctuelles et à ce titre ont perdu à mes yeux la faculté d'être véritablement une matière. Elles sont de l'ordre de l'ornement et de la décoration : elles sont contenues et circonscrites dans un émail qui sans elles serait resté amorphe et dont elles se distinguent. Elles y sont posées. Il leur manque la densité et la profondeur de la matière.

Alors, si je m'en suis saisi à Sèvres, sans doute un peu poussé par l'enthousiasme qu'elles suscitent au laboratoire, c'est avec excès : avec le désir de matière, pas d'un décor sous/sur verre ; avec l'ambition alchimiste de la transmutation, pas avec celle du peintre et du décorateur. Aussi les monolithes à couvertes cristallines que j'ai exécutés à Sèvres sont-ils soit complètement soit très peu voire plus du tout cristallisés, de façon à donner une autre matière de type métallisé renouant avec une ambiguïté essentielle de la matière.

⁹ **ELSA SAHAL** *Nu Randonnant*, détail, 2007. Grès de la Manufacture nationale de Sèvres, 120 x 81 x 32 cm. Collection Antoine de Galbert

¹⁰ **EMMANUEL BOOS** *Monolithe « Papillons contre Dr No »*, 2017. Porcelaine et couverte cristallisée de Sèvres, 36 x 30 x 10 cm.



Plus que la couleur, c'est donc la question de la matière qui se pose avec acuité dans ma pratique des émaux céramiques. Dans cette perspective, la couleur, l'émail (le couple tesson/émail) seraient-ils devenus matières à sculpter ?

Ce serait je crois éluder une dimension essentielle de la pratique céramique qui la distingue d'une approche sculpturale traditionnelle. En céramique, le vide et l'intériorité sont générateurs de forme et la matière n'est souvent que le reflet de cette expansion, à l'image d'une peau, si bien que le céramiste s'attache autant sinon plus à modeler un espace intérieur qu'à en définir les contours extérieurs.

Néanmoins, il faut sans doute voir là un paradoxe et une ambivalence de ma pratique consistant à penser la matière comme peau et la peau comme matière, le volume comme surface et la surface comme volume, et enfin le vide comme s'il était plein ou habité.

En apparence, cette problématique de la matière et de la couleur peut paraître en grande partie spécifique à la céramique (en tout cas jusqu'à la fin du ^{xix}^e siècle), mais je souhaite néanmoins risquer un parallèle avec les conflits du coloris et du dessin qui ont marqué l'histoire de la peinture : en Italie, à la Renaissance, la Florence de Michel-Ange s'est opposée à la Venise de Titien ; en France, la querelle du coloris dans le dernier quart du ^{xvii}^e siècle a dressé les poussinistes tenants du dessin contre les rubénistes défenseurs de la couleur ; au ^{xviii}^e siècle, ce furent les néoclassiques, autour d'Ingres et de David, qui s'élevèrent contre le romantisme de Delacroix ; au milieu du ^{xix}^e siècle, enfin, Charles Blanc pouvait écrire dans sa *Grammaire des arts du dessin* : « L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève¹¹. »

Dans ces querelles, il m'est difficile de définir précisément de quel côté seraient finalement les partisans de la couleur-matière (et leurs arguments) tant les lignes ont tendance à se recouper. Alors que la couleur en peinture semble impliquer une relation avec la matière, d'autres présupposés (notamment celui de la possibilité du dessin par les aveugles) ont permis de ranger le dessin du côté des préoccupations matérielles de la sculpture.

Si les thèses sont donc difficiles à démêler, le point le plus remarquable pour mon propos n'est pas tant ce conflit lui-même ni sa répétition, mais le fait que les arguments reposent chaque fois sur des présupposés communs pour la plupart aux deux parties et qui semblent interdire tout espace artistique à la matière. Ainsi, « lorsque les coloristes italiens furent accusés

11 **EMMANUEL BOOS** *Monolithe « Le Yogi »*, 2017. Porcelaine et couvertes cristallines de Sèvres, 36 x 30 x 8 cm.

12 **EMMANUEL BOOS** *Deux monolithes « Le Baiser ou l'effondrement du minimalisme »*, 2017. Porcelaine et couvertes cristallines de Sèvres, 37 x 33 x 25 cm

de réduire l'acte de peindre à celui de teindre, ils se défendirent en respectant les critères de ceux-là mêmes qui les condamnaient. D'accord avec ceux qui reprochaient à la couleur de tirer ses qualités des matières qui la composent ou de la technique de ceux qui la fabriquent sans rien devoir à l'art du peintre qui l'applique, Dolce insistera sur la nécessité de distinguer la couleur, telle qu'elle est préparée dans l'atelier, et la couleur telle qu'elle est mise en œuvre par l'artiste, *colorito*. De la même façon, un siècle plus tard, Roger de Piles [en France dans le camp des rubénistes] distinguera la couleur-matière [...] du coloris-forme, partie essentielle de la peinture [...] Dans les deux camps [...] on recourt aux mêmes mythes d'origine du créateur démiurge et de l'artiste divin [...] et on utilise les mêmes arguments d'autorité¹² ».

Pouvoir penser la couleur matière nécessite tout d'abord de questionner la notion même d'autorité et de redéfinir le rôle et la responsabilité de l'artiste dans ce contexte.

Avec cette remise en question comme horizon de ma pratique, je ne souhaite être ni maître ni scientifique. Je ne suis pas du côté des « sachants » ou des « savants ». Je suis plutôt un amant : c'est l'intimité quotidienne avec la matière de l'émail – ce pourquoi je souhaite être un artiste-céramiste et pas un artiste tout court – qui me permet d'établir avec elle une relation de curiosité enjouée. Je ne cherche pas à dominer ou à contrôler, mais plutôt à entretenir une relation ludique et amicale avec le chaos. Mes œuvres permettent, voire provoquent le hasard, au risque même de l'accident. C'est dans l'inattendu et l'aléatoire que j'observe la dimension poétique de la matière qui justifie mon obsession : coulures, affaissement, changements de couleurs ou de texture, mais aussi fentes et craquelures de l'émail.

En renonçant à l'artifice de la virtuosité et de la démonstration, je m'efface devant les éclats de la matière céramique... et j'en oublie la couleur !

LA COULEUR À SÈVRES

A priori, à la manufacture de Sèvres, l'émail est sans doute moins matière qu'il n'est couleur. Suivant la logique de mon propos, cela devrait correspondre à un désir de maîtrise et de contrôle dont se font l'écho à Sèvres les ambitions affichées de l'excellence et de la perfection. C'est un peu comme pour les carrosseries automobiles, le luxe et la création en plus, l'automatisation en moins. Mais derrière ce discours officiel, il y a une histoire trop souvent méconnue et il y a aussi la réalité très pratique et contraignante de la porcelaine.

En Europe, dès le ^{xvii}^e siècle, la porcelaine, qui, contrairement à ce qui se passait alors en Chine, n'existait pas à l'état brut prêt à l'emploi, a suscité de nombreuses tentatives visant à la synthétiser. À la fin du ^{xvi}^e siècle, la porcelaine tendre – c'est-à-dire sans kaolin – avait été découverte à Florence chez les Médicis. Elle fit sa réapparition en France à Rouen en 1673, puis à Saint-Cloud, à Chantilly, et finalement à Vincennes en 1740.

En Saxe, la porcelaine dure, enfin, fut fabriquée avec succès par Böttger et Tschirnhaus, pour la première fois hors de Chine, en 1707. De plus, Meissen se distingua aussi par la richesse de ses couleurs grâce notamment à la création d'une palette de couleurs de petit feu en 1730.

À partir de 1749, Vincennes put imiter cette palette de Meissen sur la porcelaine tendre, mais sut s'en éloigner à partir de 1752 pour créer les fonds colorés qui lui valurent sa réputation : bleu lapis, bleu céleste (1753), vert de Saxe, rose, beau bleu (1760), fond violet (1767)... Cette réputation perdura jusqu'à la fin du ^{xviii}^e siècle, mais l'avènement de la porcelaine dure à Sèvres en 1770, la relative complexité de la fabrication et de l'utilisation de la porcelaine tendre entraînèrent la disparition définitive de cette dernière en 1803.

Longtemps, la porcelaine tendre passa pour un pis-aller de la pâte dure. Pourtant, la qualité de ses fonds est encore louée aujourd'hui et la plus grande collection de porcelaine de Sèvres – la Wallace Collection à Londres – est composée pour l'essentiel de pièces en porcelaine tendre. En 1977, la manufacture de Sèvres a remis la pâte tendre en service grâce à la mise au point par Antoine d'Albis d'une recette de porcelaine phosphatique de type « bone china » à l'anglaise. Et certains artistes s'en saisirent¹³.

Mais lorsque je vis les pièces de la Wallace Collection puis celles du « cabinet » du musée de Sèvres, je fus surtout frappé par les défauts et les accidents assumés des premières et par la diversité de coloris des secondes, expression d'une apparente « indomptabilité » de la couleur [fig. 8 à 10].

Dans la mesure où la couleur de la pâte tendre fait ainsi la part belle à l'imparfait et aux imprécisions matérielles, je me suis rendu compte qu'il y avait peut-être là pour moi un sujet d'intérêt, et je tentai alors l'exploration artistique de ce nouveau terrain.

Je n'en suis bien sûr qu'aux débuts de cette exploration des émaux de pâte tendre, mais j'ai déjà pu apprécier leur brillance, leur transparence et l'extraordinaire luminosité qui leur est spécifique. Leur profondeur m'est apparue comme une évidence. C'est elle qui m'a attiré. Au premier abord, cette profondeur peut paraître d'ordre spatial, c'est-à-dire qu'elle donne l'illusion d'un espace là où il n'y a en fait qu'une surface, une illusion que les émaux de pâte tendre permettent d'accentuer. En 1963, le théoricien des couleurs Josef Albers évoquait le concept de « la couleur volume qui existe et qui est perçue dans les fluides à trois dimensions¹⁴ ». Il s'agit d'une évocation de la couleur transparente et tridimensionnelle comme l'est un liquide coloré dans un contenant. L'émail de pâte tendre, quand il atteint une épaisseur suffisante, donne lui aussi l'illusion d'être une couleur volume. « La caractéristique la plus notable de la couleur volume est qu'elle apparaît plus sombre avec l'accroissement du volume ou de l'épaisseur, mais elle peut aussi changer de teinte, par exemple de l'orange au rouge ou du jaune au vert¹⁵ », ou, dans le cas de l'émail de pâte tendre que j'ai utilisé, du vert d'eau au noir.

Certes, à l'échelle d'une pellicule d'émail, la confusion qu'entraînent ces variations est saisissante et, dans le cadre de mes préoccupations artistiques, je peux accentuer cette ambiguïté de la surface et du volume qui me fascine. Mais réduire la profondeur de l'émail à une simple illusion spatiale ou optique, c'est méconnaître sa dimension poétique potentielle [fig. 11].

Dans le cadre de ma pratique artistique, je cherche justement à conférer à l'émail une profondeur nouvelle, au-delà de son potentiel illusionniste. Cette profondeur se nourrit pour partie de l'imagination matérielle qui invite à se désintéresser des formes pour méditer la matière dans la perspective de sa profondeur¹⁶. Il ne s'agit pas ici – comme chez Bachelard – d'une psychanalyse des éléments naturels visant à démasquer des éléments subjectifs et trompeurs pour permettre l'accès à une connaissance d'ordre scientifique. C'est plutôt une invitation à explorer et libérer pleinement la dimension poétique de la matière. Mais il existe également dans ce processus poétique un apprentissage et un accès à une forme de savoir, peut-être à l'image d'une psychanalyse. L'essence de la dimension poétique est une tension entre une dimension subjective et une réalité objective, l'être et le langage, l'artiste et la matière. Pour l'artiste – qu'il soit poète ou céramiste –, la « tension poétique » est un processus conflictuel et paradoxal entre autorité – l'habileté du contrôle – et la subjectivité d'un côté et de l'autre la matérialité perçue comme élément objectif de désaccord contestant cette prétention à l'autorité. Comme un poème, l'émail peut être un espace transitionnel¹⁷ dans lequel nous pouvons nous libérer de l'illusion de notre toute-puissance subjective et commencer l'apprentissage de l'objectivité de la matière pour enfin jouer¹⁸.

13 Fente émaillée sur le couvercle d'un pot-pourri Pompadour, 1756. Porcelaine et émaux de pâte tendre, Manufacture de Vincennes. Sèvres, musée national de Céramique, inv. MNC24576

14 Variation du fond vert de pâte tendre dans la vitrine du « Théâtre » au musée national de Céramique à Sèvres.



Mais si la recherche de la profondeur est au cœur de ma pratique artistique, est-elle finalement en couleurs ? Saint Augustin, qui a lui aussi soulevé la question de l'informe et de la profondeur, appelle une interprétation qui voudrait que le mot « profond » soit simplement une aide à la représentation prosaïque de l'informe, nous permettant d'appréhender la matière sans forme, sans être, ni esprit mais aussi sans couleur¹⁹ : informe et incolore ?

Pour autant, je ne peux nier l'importance de la couleur et de son pouvoir de séduction, auquel j'ai si facilement succombé !

Mais quelle est la signification artistique de la couleur céramique ? Je n'en sais hélas pas grand-chose pour le moment. Mes recherches à la Cité de la céramique permettront je l'espère d'établir les contours encore flous d'une réponse. Pour le moment, je me contente de m'y plonger et vous avec moi.

1. Anne Lajoix, « Peinture et porcelaine. Substituer à la toile une plaque en porcelaine », *Revue de la céramique et du verre*, n° 21, mars-avril 1985, p. 9.

2. Alexandre Brongniart, « L'art de l'émailleur sur métaux », *Annales de chimie*, IX, 1791, p. 192-214.

3. Cité par Lajoix, *op. cit.* note 1, p. 12.

4. *Ibid.*, p. 13.

5. Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 295.

6. *Ibid.*

7. Charles Lauth et Gabriel Dutailly, *Recherches sur la porcelaine*, Paris, Publications du journal Le Génie civil, 1888, p. 38-39.

8. Goncourt, *op. cit.* note 5, p. 297.

9. Paris, musée d'Orsay, 2006,

http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=0&tx_commentaire_pii%5BshowUid%5D=150.

10. Antoine d'Albis, « Naissance des couvertes cristallisées », *La Revue de la céramique et du verre*, n° 151, novembre-décembre 2006, p. 26-27.

11. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Henri Laurens, 1867.

12. Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* (1989), Paris, Flammarion, 2013, p. 212.

13. Antoine d'Albis, « De Vincennes à Woodman : histoire d'un clin d'œil », *La Revue de la céramique et du verre*, n° 150, septembre-octobre 2006, p. 20-27.

14. Josef Albers, *Interaction des couleurs* (1963), Paris, Hazan, 2013.

15. Heike Brachlow, *Shaping Colour: Density, Light and Form in Solid Glass Sculpture*, thèse de doctorat, Londres, Royal College of Art, 2012, p. 19.

16. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

17. Donald Woods Winnicott, *Playing and Reality*, Londres, Tavistock Publications, 1971.

18. Emmanuel Boos, *The Poetics of Glaze. Ceramic Surface and the Perception of Depth*, thèse de doctorat, Londres, Royal College of Art, 2011.

19. Patrick Crowley et Paul Hegarty (dir.), *Formless. Ways In and Out of Form*, Berne, Peter Lang, 2005.

15 EMMANUEL BOOS *Monolithe couleur*, « *Le plongeon* », 2017. Porcelaine tendre et couverte de Sèvres, 36 x 30 x 10 cm