

100 ANS DE CÉRAMIQUE DANOISE

MAISON
du
DANE
MARK

Préface d'Anne-Mette Villumsen 4
100 ans de céramique danoise 8
Être collectionneur 21

Des collectionneurs exposent

Prologue : La céramique moderne

Michael Andersen & Søn 15
Thorvald Bindesbøll 34
Niels Hansen Jacobsen 35
Søren Kongstrand 32, 36
Jens Pedersen 36
Martin Mortensen 37
Hans Adolph Hjorth 38-39
Thora Hjorth 39
Karl Hansen Reistrup 20, 40
Svend Hammershøi 41
Daniel Folkmann Andersen 42
Niels Peter Nielsen 43

Le monde de Bing & Grøndahl et de la Manufacture Royale de Porcelaine

Patrick Nordström 46
Carl Halier 47, 61
Cathinka Olsen 48
Lotte Lindahl 48
Kresten Bloch 48
H.O. Busch-Jensen 48
Gunnar Nylund 48
Knud Valdemar Pedersen 48, 57
Cathinka Olsen 49
Karin Blom 49
Hans Ancher Wolfsen 49
Axel Johannes Salto 50

Jais Nielsen 12, 51
Jean René Gauguin 52
Thorkild Osvald Olsen 53
Bode Willumsen 54
Knud Kyhn 55
Nils Thorsson 56
Gerd Bøgelund 58
Ivan Weiss 44, 59
Helge Christoffersen 60
Knud Kyhn 61
Nils Thorsson 61

Les grandes manufactures

Erik Hjorth 64
Eva Sjøgren 65
Arne Bang 66-67
Nathalie Krebs 68-69
Eva Stæhr-Nielsen 68-69
Hugo Liisberg 68-69
Léon Galleto 68-69
Edith Sonne Bruun 68-69
Olaf Stæhr-Nielsen 68
Lillian Binderup Jensen 69
Kähler 70-71
Nils Kähler 30, 72-73
Per Linnemann Schmidt 74-75
Annelise Linnemann Schmidt 74-75
Kjeld Jordan 74
Jacob Bang 76
Axel Brüel 62, 77

Carsten Bagge Laustsen

100 ANS DE CÉRAMIQUE DANOISE

La céramique de Bornholm

Gertrud Vasegaard 80-81
Lisbeth Munch-Petersen 11, 82
Marie (Myre) Vasegaard 83
Ulla Gahrn 84
Ulla Hjorth 85
Marie L. Hjorth 86
Ursula Munch-Petersen 87
Gerd Hiort Petersen 88
Hans Munck Andersen 89
Jørgen Lai Knudsen 90
Peter Kofoed 91
Per Rehfeldt 92
Julie Høm 93
Eva Brandt 78, 94
Anne Mette Hjortshøj 95

Les rustiques

Gutte Eriksen 16, 25, 98
Anne Kjærsgaard 99
Erik Nyholm 96, 100
Inger Rokkjær 101
Finn Lynggaard 102
Jytte Trebbien 103
Birthe Weggerby 104
Sten Lykke Madsen 4, 105
Kirsten Sloth 106
Mette Augustinus Poulsen 107
Ulla Hansen 108
Inge Bøgh Trautner 6, 109
Lis Ehrenreich 110
Kim Holm 111
Hans Vangso 112
Anne Fløche 113

Les organiques et les graphiques

Christian Poulsen 116
Gudrun Meedom Bæch 117
Alev Siesbye 114, 118
Anne Lise Bruun Pedersen 119
Beate Andersen 120
Gunhild Aaberg 121
Bodil Manz 122
Richard Manz 123
Tove Anderberg 22, 124
Bente Hansen 29, 125
Inge Marie Fruelund 126
Poul Erik Eliassen 127
Dorte Schierup Heide 128
Lone Borgen 129

Les sculpturaux

Mette Marie Ørsted 132
Karen Bennicke 133
Morten Løbner Espersen 134
Gurli Elbækgaard 135
Steen Ipsen 136
Flemming Tvede Hansen 137
Christian Buur Bangsgaard 138
Turi Heisselberg Pedersen 139
Christina Schou Christensen 130, 140
Bente Skjøttgaard 141-142
Peter Brandes 143



Préface

Les archéologues continuent de trouver d'innombrables fragments de poteries lorsqu'ils fouillent le sol danois à la recherche de vestiges du passé. Ces tessons témoignent de l'importance du rôle joué par l'argile au fil des siècles pour la fabrication d'objets utilitaires. La plus ancienne céramique danoise remonte à la culture d'Ertebølle (environ 4600 à 3900 avant J.-C.). Bien que le métal et le plastique aient depuis lors évincé l'argile comme matériau de prédilection dans les cuisines du Danemark, la fière tradition danoise de la céramique se poursuit avec les objets réalisés par des artisans d'art qui, encore aujourd'hui, ornent et distinguent de nombreux foyers danois.

Alors que les potiers de la préhistoire étaient vraisemblablement des artisans locaux produisant leurs pièces en petites quantités, la production de céramique se caractérisa aux XVIIIe et XIXe siècles par la création d'un certain nombre d'entreprises professionnelles.

Dès la fondation de la Manufacture Royale de Porcelaine (Den Kongelige Porcelainsfabrik) en 1775, puis de Bing & Grøndahl (1853), Kähler (1839), Ipsen (1843), Hjørth (1862) et Alumina (1863), la céramique connut un formidable essor, passant d'une fabrication réservée à une clientèle peu nombreuse et fortunée

à une production destinée à la bourgeoisie en pleine expansion dont les membres équipaient leur demeure d'objets utilitaires esthétiques en argile.

La révolution

Dans les années 1880, il se produisit quelque fois quelque chose de tout à fait particulier. Le fabricant Johann Wallmann ouvrit un atelier de céramique à Utterslev, un peu à l'ouest de Copenhague, dans lequel il embaucha des potiers qui connaissaient le métier de la céramique. Wallmann prit cette décision hors du commun d'inviter des peintres et des sculpteurs à venir travailler avec les potiers afin de créer de la céramique d'artiste, l'esthétique devant aller de pair avec la fonctionnalité de ces pièces d'exception. Cette démarche était en lien avec le mouvement britannique *Arts & Crafts*, dont l'objectif était de faire progresser la qualité de vie en rehaussant la qualité esthétique des objets domestiques.

Cette rencontre entre artisanat et art devait apporter quelque chose d'unique aux arts appliqués : on passait de l'utilitaire à l'artistique. La forme ne devait pas se contenter d'être pratique, car l'esthétique devait faire évoluer la forme et faire de l'ordinaire quelque chose de particulier. L'art devait offrir de nouveaux plaisirs liés à l'usage d'objets uniques faits main à une

époque où l'industrie et ses productions en série étaient en plein essor. Du milieu des années 1880 et pendant environ une dizaine d'années, Thorvald Bindsbøll, les trois frères et sœur Joakim, Niels et Susette Skovgaard, Andreas Clemmensen, August Jerndorff, Theodor Philipsen et Elise Konstantin-Hansen – nombre d'entre eux étant les enfants de célèbres artistes de l'Âge d'or danois – créèrent ainsi chez Wallmann de nombreuses œuvres céramiques qui révolutionnèrent l'artisanat d'art. Travaillant en coopération avec les potiers de Wallmann, ils réalisèrent des pièces pleines d'imagination et d'humour. Esthétique et fonctionnalité furent réunies et donnèrent naissance à des objets utilitaires artistiques originaux, qui se révélèrent parfois plus artistiques qu'utilitaires !

Cette rencontre entre art et artisanat marqua également le début de la tradition danoise du design. Loin de toucher à sa fin, le mariage entre forme artistique et fonction pratique continue de prospérer, ce dont témoigne cette exposition.

L'amour

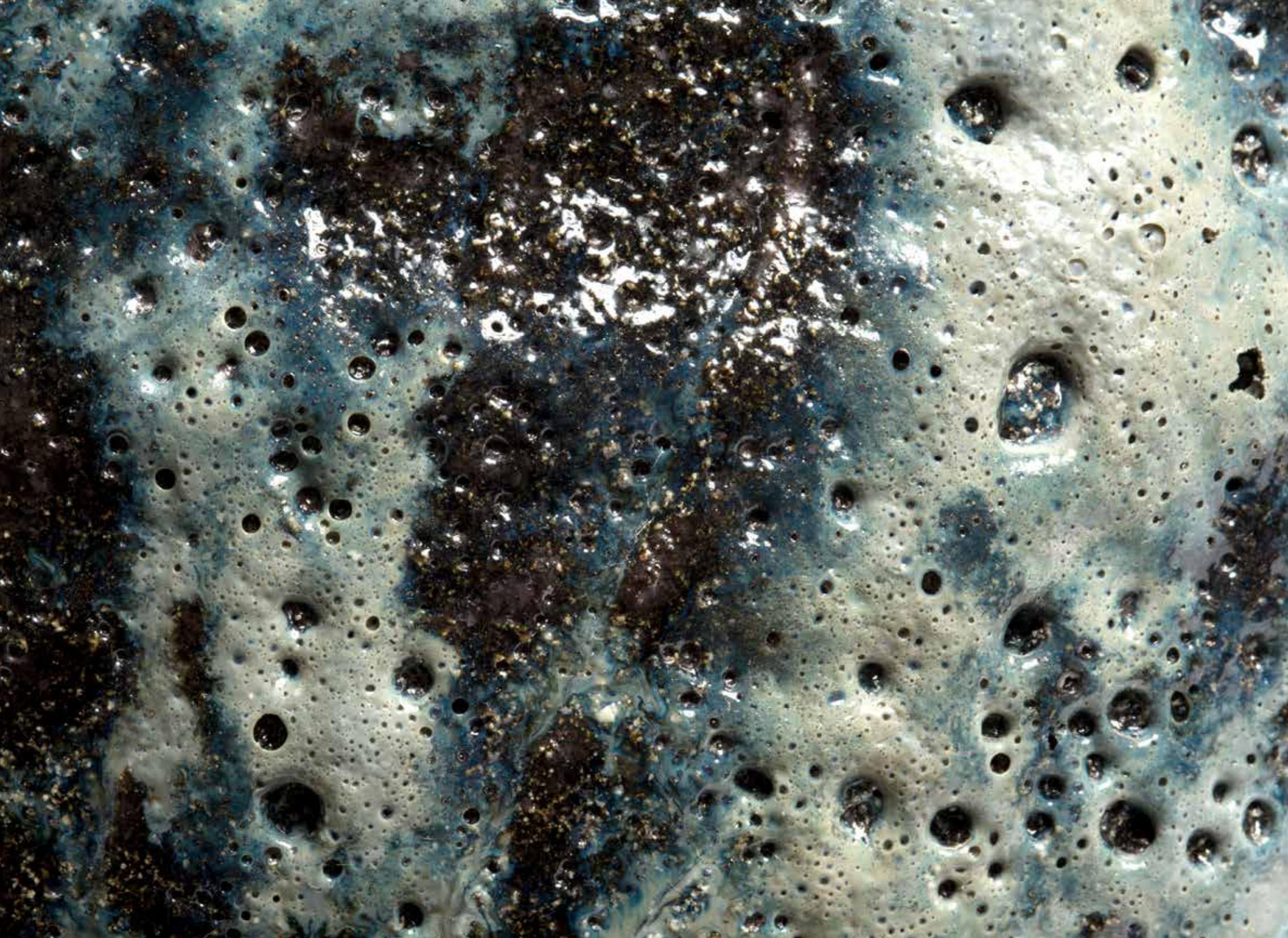
Cette exposition témoigne en outre de l'amour pour la céramique, qui lui aussi se porte magnifiquement bien. Le commissaire de l'exposition est le collectionneur Carsten

Bagge Laustsen qui, côté raison, enseigne les sciences politiques à l'université d'Aarhus et, côté passion, est tout entier dédié à son activité de collectionneur de céramique danoise. L'exposition s'appuie sur sa collection privée pour présenter la céramique danoise de ces cent dernières années, tandis que des prêts d'un certain nombre d'autres collectionneurs privés et même de céramistes sont venus compléter ce fonds. C'est l'amour de Carsten Bagge Laustsen pour la céramique qui est à la base de ce projet, son réseau ayant permis d'enrichir encore la vaste sélection des pièces présentées. L'exposition montre ainsi des œuvres qui ne sont normalement pas accessibles au public puisqu'elles se trouvent chez de simples particuliers passionnés de céramique. Bien que la vie culturelle repose en grande partie sur des aides publiques, au Danemark comme en France, le collectionneur privé n'est pas un phénomène rare. Dans plusieurs musées d'art, le fonds est en grande partie issu de donations de collections privées, et certains musées ont présenté des expositions exclusivement fondées sur des collections privées. Les collections privées ne sont pas tenues à l'obligation publique de donner une représentation fidèle de la production qualitative d'une époque ou de ses tendances, mais suivent au contraire la passion et le goût du

collectionneur. Le *con amore* prime sur la démocratie.

Cette exposition est ainsi le témoin d'un amour pour la céramique danoise des quelque cent dernières années, de Thorvald Bindsbøll et des expérimentations de ses collègues révolutionnaires jusqu'à des œuvres défournées il n'y a pas si longtemps. Cette exposition n'a aucune vocation encyclopédique et ne prétend aucunement aborder chaque aspect de la céramique danoise, mais avec ses quelque 500 œuvres sélectionnées avec amour et minutie, elle en donne une vision d'ensemble très fournie. Le public se laissera peut-être éblouir par la beauté d'une forme, un vase bien tourné, le chatolement d'une glaçure, ou autre chose encore. J'espère que cette exposition communiquera à de nombreux visiteurs l'amour de la céramique et éveillera leur curiosité pour ce pan important et historique du patrimoine culturel danois, lequel trouve ici une occasion exceptionnelle d'être présenté à un nouveau public.

Anne-Mette Villumsen,
mag. art. (DEA) d'histoire de l'art
Directrice du musée Skovgaard



100 ans de céramique danoise

Une tradition danoise de la céramique ?

Peut-on parler d'une tradition danoise de la céramique ? En réalité cette question en contient deux : existe-t-il une céramique spécifiquement danoise, et quelles sont ses caractéristiques ? Et peut-on parler d'une tradition en la matière, c'est-à-dire d'un lien entre des générations de céramistes, de thèmes récurrents, de caractéristiques, etc., et d'une relation active au passé ? Je répondrai par l'affirmative, mais en nuancant mon propos sur deux points.

D'une part, il n'y a aucune caractéristique commune à tous les céramistes danois ou à toute la céramique danoise. La céramique danoise est variée car tous les céramistes ont naturellement un style qui leur est propre. En outre, le style de la céramique évolue avec le temps. On ne peut définir la céramique danoise comme on détermine le groupe sanguin d'une personne. Il n'en reste pas moins qu'en regardant les pièces exposées ou en feuilletant le présent ouvrage, on va vraisemblablement trouver des références croisées, des recoupements, et discerner une ambiance particulière et des traits stylistiques communs. Si elle ne saurait se réduire à une simple formule, la céramique danoise constitue en tout cas quelque chose de différent de ce que l'on rencontrerait en parcourant une exposition de céramique allemande, française ou suédoise.

À cet égard, on peut donc parler d'un lien de parenté. De même qu'une famille

se reconnaît au travers de traits distinctifs que tous ses membres n'ont pas nécessairement mais que tous partagent d'une certaine manière, on peut parler d'un air de famille parmi les céramistes danois. Au sein d'une famille, deux personnes auront par exemple hérité de l'index tordu de la grand-mère, trois auront le nez massif du grand-père, un fils ressemblera à son père alors que sa sœur ressemblera plutôt à sa mère. Une tradition s'apparente à une famille : chacun est un individu à part entière mais tous reconnaissent avoir quelque chose en commun avec les autres et, surtout, chacun se sent faire partie d'un même ensemble, à des degrés plus ou moins grands. On sait avec qui on a des liens de parenté et on suit avec intérêt ce que font les autres membres de la famille. Mais au sein d'une famille, les avis peuvent être très divergents et on a parfois du mal à voir les liens de filiation.

Dans les pages qui suivent, j'aborderai différentes hypothèses sur ce qui fait la singularité de la céramique danoise. Est-ce une tradition artisanale spécifiquement danoise, la place accordée à la fonctionnalité, une conscience élevée des matériaux, un certain naturel, une absence de prétention, une simplicité, ou encore une inspiration fortement puisée dans la nature ? Au fil du temps, un certain nombre d'hypothèses ont été avancées sur ce caractère spécifiquement danois, et notamment dans le cadre de campagnes commerciales à l'étranger.

Des termes comme le « Design danois » ou, plus étroitement, le « Danish Modern » (c'est-à-dire le design danois des années trente aux années soixante) sont devenus si évidents qu'ils ne demandent plus aucune explication. Nous les connaissons en particulier comme éléments de notoriété du mobilier danois. Klint, Juul, Mogensen, Wegner, Kjærholm... nous les connaissons tous. Il convient de se demander s'il se passe la même chose pour la céramique danoise. Pour nombre de personnes, il est difficile d'imaginer un buffet en teck sans un grès danois posé sur le dessus : il faut donc peut-être répondre par l'affirmative.

D'autre part, j'ai choisi de décrire l'évolution de la céramique danoise comme résultant d'un certain nombre de tensions fécondes : entre conscience de la tradition et renouveau, art et artisanat, forme et substance, matérialité et narrativité, nature et culture, et enfin entre goût dominant, *mainstream* (c'est-à-dire les gestionnaires de la tradition) et avant-garde. Une tradition évolue, et ce dans une dialectique entre des pôles. Si on la considère comme tournée vers le futur, une tradition peut ainsi se comprendre comme une lutte entre des écoles et des orientations : la céramique d'artiste contre la poterie, la céramique axée sur la forme contre la céramique plus narrative, etc. Rétrospectivement, on peut comprendre la tradition comme les traces que ces luttes et ces positionnements génèrent.

En creusant davantage, on peut dire que le jugement esthétique doit lui aussi s'entendre comme une médiation. On peut bien entendu parler de lignes de force de la composition, etc., mais de même qu'une tradition ne peut rester figée dans un canon de règles, il n'existe pas de recette du beau. L'émotion esthétique n'est toutefois pas entièrement singulière. Lorsque nous disons que quelque chose est beau, c'est une déclaration destinée aux autres afin de les convaincre. L'esthète affirmant, par exemple : « Ceci est une belle rose » (ou un beau vase, si l'on veut), ne le fait pas parce qu'il pense que toutes les roses sont belles ni parce que cette rose en particulier est hors de la catégorie des roses. La rose est montrée comme un bel exemple de rose. On peut parler de validité exemplaire (Arendt, 1982, p. 13). Le jugement esthétique lie un concept (l'idée des roses) à quelque chose de singulier (un exemple concret de rose), la belle rose devenant ce qui relie les deux registres. L'esthétique se trouve dans ce champ intermédiaire, dans la tension entre le singulier et l'universel (ou le général).

La tradition joue le rôle de l'universel auquel les différentes œuvres sont rattachées sans pour autant en faire partie. Les œuvres ne sont qu'un exemple, en l'espèce un exemple de céramique danoise. Il serait bien morne que l'on se contente de s'exclamer, à la vue d'un nouvel objet : « Ah oui, en voici donc un de plus ». L'essentiel est

Vase de Skarpsalling, copie, 20 cm



que l'on puisse en même temps apprécier les différentes œuvres et la tradition. La conscience de la tradition enrichit l'émotion née de l'œuvre en même temps que l'œuvre contribue à saisir la tradition. Les œuvres font écho à la tradition et contribuent à la développer. La tradition est toujours en mouvement.

Une exposition de cent ans de céramique présente cet intérêt que l'on peut tout à la fois apprécier certaines œuvres ou les œuvres de certains céramistes et les replacer dans une tradition. J'ai bien entendu donné certaines orientations et il existe bien d'autres céramistes de talent qui auraient pu être présentés. Lorsque l'on s'adresse à des collectionneurs privés, on s'en tient à ce qu'ils possèdent. Il n'en reste pas moins que la tradition présentée dans le cadre de cette exposition est une esquisse de la tradition telle que je la vois, étant entendu que d'autres peuvent ne pas partager cette vision. Le plus intéressant est peut-être précisément de discuter de ce qu'est la tradition et en quoi elle consiste.

Qu'est-ce que la céramique ?

À titre liminaire, il nous faut regarder en quoi consiste la tradition et proposer une hypothèse aussi banale et simple que possible : à l'évidence, la tradition est faite d'objets réalisés en argile. Ceux-ci sont cuits, glaçurés et décorés. On pourrait justement

affirmer que l'argile rend possibles toutes les tensions mentionnées précédemment. L'argile est un matériau plastique. Elle permet de réaliser des œuvres d'art et des objets domestiques courants. On peut la travailler et la défier. On peut l'utiliser pour raconter quelque chose ou bien la laisser s'exprimer. On peut laisser la forme parler.

Nous ne nous attacherons toutefois pas, ici, à toutes les réalisations en argile, mais seulement aux objets offrant une valeur esthétique. Les lavabos et autres céramiques sanitaires, les briques et les tuiles sont également réalisés en argile, mais nous les laisserons de côté. L'homme produit de la céramique depuis pratiquement toujours. Les premières utilisations de l'argile dont nous avons connaissance remontent à 8000 avant J.-C., et il est fait mention pour la première fois de tours de potier deux mille ans plus tard. Dans l'Ancien testament, nous lisons qu'Adam a été créé d'un bloc d'argile (Seisbøll, 1991, p. 9), ce qui donne une indication de l'importance historique et culturelle que l'argile et les objets en argile ont toujours eue. Le façonnage de l'argile est presque un exemple paradigmatique de la transformation de la nature en culture. Encore aujourd'hui, nous utilisons du matin au soir des objets réalisés en argile. La céramique a en général été fabriquée à proximité des gisements d'argile, qui sont nombreux. L'argile est une ressource naturelle dont l'extraction est peu coûteuse.

On distingue d'une manière générale quatre types de céramique (pour une étude plus approfondie, voir Seisbøll, 1991, p. 95-97, Seisbøll, 2002, et Hansen, 2016 ; le présent exposé est fondé sur ces sources). Les plus anciens types de poterie sont des terres cuites faites à partir d'argile calcaire (de couleur bleue, qui jaunit à la cuisson), ou d'argile rouge (ferrugineuse, qui rougit à la cuisson). Ces poteries cuisent à environ 1050 °C, restent poreuses après cuisson et doivent donc être imperméabilisées au moins par une glaçure interne si l'objet ne doit pas seulement avoir une valeur esthétique. Dans l'exposition, les vases de sol de la manufacture Kähler en sont des exemples typiques. Les pièces d'argile rouge peuvent toutefois subir des cuissons à des températures plus élevées, à savoir 1160 à 1200 °C, et l'on peut alors parler d'argile rouge de grand feu ou d'argile rouge grésée. À ces températures, l'argile (toujours l'argile rouge car l'argile calcaire ne supporte pas de telles températures) se fond avec la glaçure. Dans l'exposition, les œuvres de Gutte Eriksen, Ulla Hansen, Inge Bøgh Trautner et Lis Ehrenreich sont des exemples d'argile rouge grésée.

Le grès cuit à des températures un peu plus élevées que l'argile rouge grésée, à savoir 1160 à 1200 °C. L'argile à grès, qui est principalement importée, peut être de différentes couleurs. À ces hautes températures, elle se vitrifie dans la masse et durcit de sorte qu'elle n'a pas besoin de glaçure pour

être imperméable. On peut ajouter de la chamotte (argile cuite réduite en poudre plus ou moins grossière) à l'argile à grès pour lui donner un aspect plus brut et éviter les fendillements après cuisson dus au retrait. Les œuvres tardives de Palshus sont des exemples de grès très chamottés. Le grès fit une véritable percée dans les années 1920, lorsque la Manufacture Royale de Porcelaine et Bing & Grøndahl acquièrent de grands fours de qualité permettant de gérer aisément ces températures élevées. L'exposition présente notamment des œuvres de Patrick Nordström, qui fut un pionnier du développement du grès, et en particulier des glaçures, à la Manufacture Royale de Porcelaine, tandis que Hans Adolph Hjorth travaillait à la fabrique Hjorth de Rønne, sur l'île de Bornholm.

Le troisième type d'argile est l'argile à porcelaine. Celle-ci est une argile débarrassée de toute matière organique et de tout fer. Son principal ingrédient est le kaolin, qui blanchit à la cuisson, laquelle s'effectue entre 1300 et 1400 °C. Si la porcelaine est suffisamment fine, elle devient translucide après cuisson. Cet effet s'observe, par exemple, dans les œuvres de Per Rehfeldt et Bodil Manz présentées dans cette exposition. Enfin, on peut parler de la faïence, à pâte argileuse plus poreuse que les autres types de céramique et ne se vitrifiant pas. La faïence subit une première cuisson à des températures comprises entre 1000 et

1200 °C puis est recouverte d'une glaçure stannifère blanche opaque ou d'une glaçure transparente pouvant ensuite être décorée de glaçures colorées. Une deuxième cuisson s'effectue entre 600 et 1000 °C. L'exposition présente des œuvres en faïence de Thorkild Osvald Olsen.

Parmi les œuvres exposées, nombreuses sont celles qui ont été tournées sur un tour de potier. On peut soit façonner une boule d'argile en la creusant en son centre et en la montant sur le tour, soit partir d'un colombin (long boudin de terre enroulé sur lui-même) dont on lisse les parois. La plupart des œuvres exposées ont été réalisées selon ces procédés. Une autre technique consiste à aplatir l'argile en plaquettes qui sont ensuite assemblées. Les objets peuvent également être coulés dans des moules en plâtre, ou estampés, c'est-à-dire moulés par application de la pâte sur un moule. Dans les créations sculpturales, toutes les techniques peuvent bien entendu être utilisées, mais on observe souvent un modelage plus libre.

Une fois façonné, l'objet doit être glaçuré et éventuellement décoré. Les objets en argile sont souvent revêtus d'un engobe, constitué d'une argile délayée et colorée. Ce revêtement argileux est alors couvert d'une glaçure transparente (voir, par exemple, les œuvres d'Inge Marie Fruelund). Avant cette étape, il est possible d'inciser

des motifs dans l'engobe (voir, par exemple, le vase de sol de Thorvald Bingesbøll et les vases de sol jaune clair de Kähler). Cette dernière technique porte le nom de *sgraffito*.

D'une manière générale, on distingue trois formes de décor. D'abord, les pièces glaçurées dont la glaçure constitue le principal décor, le mélange de différents oxydes produisant l'effet recherché. Les quatre œuvres de Bente Skjøttgaard sont ainsi qualifiées de pièces glaçurées par leur créatrice. Ensuite, la céramique décorée sur laquelle des motifs figuratifs ou décoratifs sont peints (souvent au pinceau ou à la corne de vache). Enfin, il est possible de découper ou d'estamper des motifs en relief sur le tesson ayant commencé à sécher mais restant plastique (les œuvres de Lisbeth Munch-Petersen sont de superbes exemples à cet égard), ainsi que d'ajouter des éléments constitutifs tels que les anses.

La composition des glaçures est différente selon que le tesson est en argile, en grès, en porcelaine, en faïence ou encore en raku. Les glaçures contiennent de l'argile, du kaolin (type d'argile de couleur blanche), du quartz (sable très fin entrant également dans la composition du verre), du feldspath (granit broyé), une fritte (seulement dans le cas des glaçures pour tessons d'argile ; jadis on utilisait le plomb, mais plus maintenant) et un certain nombre d'oxydes. Dans les glaçures, l'argile facilite le travail de la

glaçure et la fait mieux adhérer, le kaolin stabilise la température, le quartz confère de la dureté, le feldspath est un fondant et la fritte contribue encore à la fusion.

Parmi les glaçures rencontrées dans le cadre de cette exposition, les principaux types sont : les glaçures au fer (de couleur brune, verte, noire ou bleue), au cuivre (de couleur verte), à l'uranium (de couleur jaune), aux cendres (aux tons multiples, mais généralement de couleurs de terres), les glaçures transparentes (utilisées sur les engobes), à l'étain (de couleur blanche), au cobalt (de couleur bleue), les lustres métalliques (glaçures au cuivre cuites à des températures d'abord élevées puis réduites), le céladon (aux tons allant du vert au bleu-vert) et le *temuko* (de couleur rouge-brun). La glaçure fond à la cuisson et donne une surface mate ou brillante, opaque ou transparente. Certains céramistes composent leurs propres glaçures tandis que d'autres utilisent des mélanges prêts à l'emploi.

La céramique subit souvent plusieurs cuissons. Une fois le tesson sec, il est possible de procéder à la première cuisson dite « de dégourdi ». La glaçure peut ensuite être appliquée, par immersion du tesson dans la glaçure ou par versement sur le tesson, et une nouvelle cuisson est effectuée. Le nombre de cuissons n'est pas limité. Avant l'introduction des fours à charbon puis des fours à gaz et enfin des fours électriques, on utilisait des fours à bois.

Dans un four électrique, on peut également insérer du bois dans la dernière phase de cuisson afin d'obtenir une cuisson en réduction qui appauvrit l'atmosphère en oxygène. Cette réduction fait remonter le fer à la surface de l'argile, conférant à cette dernière une teinte plus sombre et donnant du caractère à la glaçure. Gutte Eriksen et plusieurs de ses élèves ont utilisé et utilisent cette technique.

Enfin, il existe une quatrième forme de cuisson : la cuisson de type raku, qui s'effectue entre 800 et 1100 °C (traditionnellement elle se faisait à 800 °C). Une fois cuits, les objets sont défournés et brusquement refroidis afin de procurer à la glaçure un aspect craquelé. Encore chauds, ils sont ensuite placés dans un bac de matériaux inflammables, cette « post-cuisson » produisant un noircissement de l'argile. Enfin, un refroidissement est effectué dans l'eau. Inger Rokkjær et Anne Lise Bruun Pedersen recourent à cette technique.

En rencontrant des céramistes et en parlant avec eux, on découvre rapidement que ce qui précède ne constitue qu'une grossière esquisse de leur travail. Il existe un grand nombre de fours, de types d'argile, de techniques, et le nombre de mélanges de glaçures est quasiment infini. Nous espérons néanmoins que cette brève présentation donnera au non-initié une première impression des petits miracles que cache chaque objet.

Tradition et nouveau

Keramos était le nom que les Grecs de l'Antiquité donnaient à la production des potiers et à l'argile qu'ils employaient (Seisbøll, 1997, p. 20). L'homme a pratiquement toujours fabriqué des objets en argile, qui ont bien entendu évolué au fil du temps. Tandis que l'aristocratie et la famille royale, jusqu'en 1750, importaient de la porcelaine principalement d'Orient et d'Extrême-Orient ainsi que de la faïence des Pays-Bas, le Danois moyen se fournissait en poterie auprès des nombreux potiers locaux. Le potier était un artisan qui produisait pour la population locale des plats creux, des passoires, des plats à poisson, des récipients pour les conserves et tous autres objets domestiques dont les gens avaient besoin, de même que le maréchal-ferrant ferrait les chevaux et que le boulanger faisait du pain. Il s'agissait d'un « répertoire standard » dans lequel les objets se distinguaient principalement par un mode de décor spécifiquement local. Les objets étaient exclusivement conçus en fonction de leur vocation utilitaire et n'étaient donc pas signés. Ce type de poterie deviendra par la suite une source d'inspiration pour les céramistes, mais elle commencera par s'éteindre doucement avec les débuts de l'industrialisation. Nous laisserons donc cette piste de côté pour l'instant.

C'est une autre piste qui retiendra notre attention. La Manufacture Royale

de Porcelaine (Den Kongelige Porcelainsfabrik) fut créée en 1775 et comme son nom l'indique, sa production était principalement destinée à la famille royale et à l'aristocratie. Les objets de luxe étaient fabriqués pour les plus prospères. Jusqu'au début du XXe siècle, le courant dominant était le *Skønvirkestil* (équivalent danois de l'Art nouveau), style dans lequel Arnold Krog, Effie Hegermann-Lindencrone et Fanny Garde créèrent des œuvres superbes. Ils puisaient leur inspiration dans la porcelaine d'Extrême-Orient tout en étant sensibles aux courants internationaux tels que l'Art nouveau en France, le mouvement *Arts and Crafts* en Angleterre et le *Jugendstil* en Allemagne. C'est précisément là que commence cette exposition : au début du siècle, et précisément là où l'on passe du *Skønvirkestil* au modernisme.

Le modernisme est un concept délicat car il peut recouvrir beaucoup de choses. En l'occurrence, je le vois comme un mouvement s'éloignant du figuratif et du narratif et tendant à l'abstraction. C'en était fini des mouettes, des ours polaires, des sirènes et des oiseaux battant des ailes sur un plan d'eau. C'en était fini également de la porcelaine dont le brillant et les décors gracieux devaient être des signes de richesse et d'abondance.

Le début du siècle voit la naissance d'une nouvelle forme de céramique dont les artistes



associés à la production des manufactures sont le principal élément moteur. On parle alors de céramique d'art (Seisbøll, 1991, p. 9 et suiv.). En même temps commencent les expérimentations sur le grès et les glaçures à effets de coulures, lesquelles ont été inspirées à Niels Hansen Jacobsen (1961-1941) lors de ses voyages en France, et à Hans Adolph Hjørth (1878-1966) lors de ses visites de musées, notamment en Allemagne. Outre ces deux noms, on peut également citer Søren Kongstrand (1872-1951) et tout le cercle entourant Thorvald Bindsbøll (1846-1908) : le clan Skovgaard, Elise Konstantin-Hansen et Theodor Philipsen produisent tous de la « céramique d'art ». Le grès et l'argile sont devenus un mode d'expression de prédilection et l'intention est de créer quelque chose d'unique et d'artistique. On expérimente à tout va dans l'art de la glaçure et Kongstrand, en particulier, est un équilibriste en la matière.

Les choses commencèrent toutefois vraiment avec les récipients et les plats de Bindsbøll. Architecte de formation, celui-ci avait du mal à trouver du travail et se jeta dans la création, en particulier la céramique. Il dessinait souvent ses œuvres sur du papier ou du carton avant de les façonner dans l'argile ; il s'agissait souvent de grands vases ou récipients. Contrairement aux créations de la famille Skovgaard, les décors de Bindsbøll, Jacobsen et Kongstrand n'étaient pas figuratifs. Si Kongstrand et Hansen



s'intéressaient avant tout aux glaçures, Bindsbøll mettait les décors au centre de ses préoccupations : des décors aux formes organiques ne se référant à rien de particulier, des décors abstraits.

On dit de Bindsbøll qu'il avait sous son lit une caisse de fragments de poteries que son ami August Jerndorff avait trouvés et collectés lors de l'assèchement des remparts de Copenhague (Brandes, 2018, p. 4). Les décors de Bindsbøll lui auraient été inspirés des décors de ces fragments, c'est-à-dire des décors « simples » de la tradition potière. Comme le montrera aussi le mouvement Cobra, le « primitif » peut receler quelque chose de très abstrait, donc en réalité quelque chose de moderne.

Comme le veut la dialectique, toute rupture est en même temps une révocation et une assimilation de ce qui est nié. La modernité était un pas en avant et une rupture avec ce qui la précédait, mais cette rupture fut possible par un retour... aux éléments décoratifs simples des arts populaires. On le constatera au demeurant aussi, par exemple, dans l'intérêt d'Asger Jorn (1914-1973) pour les arts populaires et leur transposition, notamment dans des pièces céramiques, dans celui de Per Rehfeldt (1951-) et Beate Andersen (1942-) pour les décors géométriques orientaux, et dans celui de Gutte Eriksen (1918-2008) et Lisbeth Munch-Petersen (1909-1997) pour la poterie traditionnelle.

Tandis que Gutte Eriksen se laissa inspirer entre autres des poteries jutlandaises, Lisbeth Munch-Petersen emprunta aux vases et autres récipients de la Préhistoire. Parmi les illustrations du présent texte figure une photo du vase de Skarp-salling qui remonte à environ 3200 avant J.-C. Il a été découvert dans le village danois de Skarp Salling en 1891 et constitue l'une des découvertes les plus importantes du Danemark sur la Préhistoire. Figure ensuite l'un des vases de Munch-Petersen qui en est clairement inspiré. Lorsque l'on regarde ces deux vases ensemble, les cinq millénaires qui les séparent se trouvent en quelque sorte gommés par une condensation du temps.

L'étape suivante nous amène aux grandes manufactures : aux grès de la Manufacture Royale de Porcelaine et de Bing & Grøndahl, à la production de masse des fabriques de Bornholm, celle de Hjorth en tête, et aux productions des ateliers Kähler et Arne Bang. Alors que les grès de la Manufacture Royale et de Bing & Grøndahl conservaient souvent le caractère de pièces réservées à une clientèle restreinte, d'autres manufactures produisaient à destination de publics beaucoup plus larges. Ce qui est intéressant, s'agissant de la thèse dialectique de la médiation des tensions, est que cette rupture fut rendue possible par un regard ouvert porté au loin et un autre tourné vers le passé.

Le thème de la Chine et de l'Extrême-Orient fut, par exemple, poursuivi à la manufacture Hjorth, où l'on produisit dans les années 1920 des vases aux glaçures dites marbrées et aux thèmes japonais. On parle au demeurant du japonisme comme d'un phénomène plus large qui toucha également d'autres arts et d'autres formes de création. Patrick Nordström (1879-1929) fit des voyages d'étude en France et s'en laissa inspirer dans son travail sur les glaçures. Mais c'est sans doute surtout à la Manufacture Royale de Porcelaine que l'on observe une passion pour les grès coréens et japonais, en particulier pour les glaçures de cette région du monde. On commença ainsi à recourir à des glaçures traditionnelles et vieilles de nombreux siècles comme le céladon et le procédé sang de bœuf, pour ne citer que les plus connus. Des exemples de ces glaçures figurent dans les œuvres exposées de Knud Kyhn (1880-1969) et Jais Nielsen (1885-1961).

Nous pourrions poursuivre cette étude de la tradition en soulignant comment les ruptures supposent toujours en même temps un positionnement actif par rapport à un passé. Terminons toutefois cette partie par un autre élément caractéristique, à savoir l'importance de la formation d'écoles et, partant, de réseaux. Deux exemples s'imposent à l'évidence ici : le développement des œuvres de la famille Hjorth et de l'école Gutte Eriksen. Nous pourrions démontrer

l'existence non seulement de liens au sein d'une tradition, mais aussi d'une tradition spécifiquement danoise et, peut-être de façon encore plus spécifique, d'un certain nombre de traditions locales.

Les ateliers Hjorth produisirent les céramiques de cinq générations successives. Ils furent créés par Lauritz Hjorth (1834-1912), dont le fils Hans Adolph Hjorth y travailla également. Ce dernier fut le premier à produire des pièces en grès au Danemark, dont quelques exemplaires glaçurés à effets de coulures sont présentés dans l'exposition. Il tourna également un certain nombre de pièces à glaçures marbrées exposées, dont sa sœur Thora Hjorth réalisa les décors. Erik Hjorth (1906-1982), neveu de Hans Adolph Hjorth (il était le fils de Peter Hjorth, frère de Hans Adolph Hjorth) est également représenté dans l'exposition. Il est manifeste que ses œuvres se placent dans le sillage des pièces à glaçures marbrées et que ses glaçures doivent beaucoup à celles de Hans Adolph Hjorth bien qu'elles soient entièrement couvertes.

Il serait trop fastidieux de retracer toute l'histoire de la famille Hjorth, mais on peut distinguer un lien entre les deux sœurs Lisbeth Munch-Petersen et Gertrud Vasegaard (1913-2007) (toutes deux nées Hjorth), qui commencèrent par travailler ensemble et firent toutes deux évoluer leurs œuvres vers une inspiration fortement tirée de la nature. On discerne également des liens

entre Gertrud Vasegaard et sa fille Myre Vasegaard (1936-2006), à la fois dans les glaçures transparentes, les incrustations d'argile et l'inspiration puisée dans la nature. Elles travaillaient au demeurant beaucoup ensemble. De nombreuses thématiques communes relient également les sœurs Marie (1951-) et Ulla Hjorth (1945-) dans leurs œuvres précoces, mais les créations tardives de Marie rappellent clairement les travaux de Vasegaard. Enfin, on trouvera des parallèles entre les décors incisés d'Ulla Hjorth et de Julie Høm (1944-), par exemple. En dépit de nombreuses différences, on observe dans cette famille une passion pour la nature, l'organique et la céramique d'atelier.

Gertrud Vasegaard est l'une des plus grandes céramistes danoises dont le talent a été une source d'inspiration pour les membres de la famille Hjorth et bien d'autres encore. Il en va de même de Gutte Eriksen. Son influence, qui ne s'est toutefois pas exercée au sein d'une lignée familiale mais plutôt dans le cadre de son enseignement à l'Académie Jutlandaise des Arts, est si grande que l'on parle de l'école de Gutte. Nombre des céramistes présentés dans la section consacrée aux « rustiques » ont été les élèves de Gutte. Cette inspiration transparaît dans leur intérêt pour l'argile rouge grésée, la place accordée à la tradition potière et le recours à des éléments décoratifs sobres. La matérialité et la non-dissimula-

tion des traces laissées par le travail artisanal jouent un rôle essentiel. Et de même que la céramique japonaise a marqué, par l'intermédiaire de Bernard Leach, l'œuvre de Gutte Eriksen, ce lien est également présent chez ses élèves. L'influence de Gutte est la plus manifeste chez Inge Bøgh Trautner (1953-), Ulla Hansen (1953-) et Kirsten Sloth (1938-).

Art et artisanat

Comme déjà évoqué, le mot céramique vient du grec *keramos*, lequel renvoie au mot *keras*, signifiant « corne ». Cette corne était un petit gobelet en argile, une corne à boire (Seisbøll, 1991, p. 9). Cette étymologie est intéressante car elle témoigne de la vocation initialement utilitaire de la céramique. Au Danemark aussi, cette vocation utilitaire a été présente et perdure encore fortement.

Il convient cependant de mentionner que de nombreux artistes se sont lancés dans la céramique au fil du temps et ont contribué à la dynamique de cette tradition. Ils l'ont révolutionnée et fondé le modernisme céramique danois. Par la suite aussi, des artistes (principalement des peintres et sculpteurs) se sont intéressés à la céramique. La Manufacture Royale de Porcelaine les invitait volontiers à créer en son sein, les plus connus d'entre eux étant sans doute les peintres Jais Nielsen et Axel Salto

(1889-1961), d'autres ayant par la suite eux aussi travaillé la céramique d'art. Les deux plats du peintre Peter Brandes (1944-), qui figurent dans la dernière section de l'exposition, sont deux exemples d'œuvres très récentes. On peut dire que plusieurs grands céramistes créent aujourd'hui des œuvres dénuées de vocation utilitaire, à savoir des objets purement sculpturaux, le caractère artistique n'étant donc plus une impulsion de l'extérieur vers l'intérieur. La notion de céramique d'art doit par conséquent être abandonnée et il nous faut à la place parler d'art céramique.

Dans l'Antiquité, on distinguait déjà les arts (*artes liberales*) de l'artisanat (*artes mechanicae*) (Seisbøll, 1991, p. 10). Le trait essentiel des beaux-arts et de l'art, d'une manière générale, est que les objets produits dans ces disciplines ne sont pas destinés à un usage pratique. L'art et le champ artistique sont autonomes ou en ont la prétention (Ugilt & Laustsen, 2009, p. 59). L'art céramique désigne ainsi « les sculptures, reliefs et surfaces picturales dont les formes et couleurs sont empreintes de caractères artistiques prenant le pas sur les propriétés utilitaires de l'objet » (*ibid.*, p. 10), écrit Lise Seisbøll. Ce qui reste – la majeure partie – se définit comme de l'artisanat d'art, c'est-à-dire quelque chose qui n'est ni de l'art, ni de l'artisanat, une forme hybride portée par une tension productive entre les deux. Il n'est peut-être pas *spécifiquement* danois,

mais en tout cas *très* danois de tenter de conférer à des objets utilitaires une dimension esthétique. Il n'y a presque rien au Danemark qui ne soit à tous égards conçu et réfléchi en termes de design.

L'artisanat d'art est né pendant la période précédant la création des œuvres que présente l'exposition. L'Art nouveau (en France), le *Jugendstil* (en Allemagne), *Arts and Crafts* (en Angleterre) et le *Skønvirkestil* (au Danemark) ne se caractérisaient pas seulement par leur intérêt commun pour des ornements stylisés inspirés de la nature et pour l'usage de matières naturelles. Ces mouvements étaient également animés par une intention de penser entièrement les objets quotidiens sous l'angle de la création et du design, et de les enrichir d'une dimension artistique. À cet égard, Thorvald Bindesbøll fut déterminant par ses créations dans l'argenterie, les meubles et les textiles ainsi que dans la céramique.

Ces nouveaux mouvements s'étaient créés en réaction contre l'industrialisme et son style impersonnel et froid fabriqué en masse. La production à la chaîne du taylorisme exerçait une pression sur l'artisanat traditionnel et le fait de redonner sa place à la tradition artisanale constituait une rébellion contre l'aliénation, la froideur et l'impersonnel. Les vertus de l'artisanat, l'apport de l'humain devaient désormais transparaître clairement, même dans les produits fabriqués en masse. Cela pouvait sembler

impossible à réaliser, mais la solution était de revenir à des matériaux classiques comme l'argile, le cuivre, le laiton et le bois et de concevoir les produits de manière à leur donner une connotation plus humaine que mécaniste.

Dans ce contexte, il est également essentiel de mentionner que la tradition céramique danoise a toujours été inspirée par celle du Japon et qu'une distinction entre art et artisanat, art et objets utilitaires ne fait pas davantage sens dans la tradition japonaise.

À partir des années 1930, les objets issus des arts appliqués danois furent commercialisés sous l'appellation « Danish Modern ». Il s'agissait non plus d'une médiation entre artisanat et art, mais entre production industrielle et art, et ce qui reliait les deux choses fut de nouveau l'artisanat. On insista sur le fait que ces nouveaux produits fabriqués en masse portaient l'empreinte d'une tradition artisanale danoise spécifique leur conférant une qualité esthétique particulière.

Dans l'art du meuble, surtout, on rappelle inlassablement que les designers avaient une formation d'ébéniste. À l'époque, la moindre brochure montrait des photos d'ateliers d'ébénisterie et de mains travaillant le bois. Contrairement aux autres modernismes, le modernisme danois fut ainsi présenté comme une tradition s'enracinant dans l'artisanat. Christian Holmsted Olesen, conservateur du Designmuseum Danmark,

l'exprimait comme suit sur le site du musée : « Le design américain est un business, le design allemand une science, le design italien un art, et le design danois un artisanat » (Olesen, 2018).

C'est là que la céramique est venue occuper une place cruciale. Elle devait renvoyer à la fois à l'art et à l'artisanat. Cette idée se manifesta clairement dans les innombrables expositions de design danois des années 1950 et 1960, par exemple *Design in Scandinavia* qui tourna en Amérique du Nord de 1954 à 1957 et l'exposition *The Arts of Denmark*, présentée en 1960-1961 (Munch, 2017, p. 103). On y voyait en général exposés un ou plusieurs meubles avec un textile en arrière-plan et une céramique au premier plan sur un meuble (Munch, 2017, p. 108). Ces céramiques, qui étaient des pièces uniques de grande valeur esthétique, devaient étayer le récit selon lequel il s'agissait d'art danois du meuble. En même temps, l'accent mis sur la matérialité, la tactilité, devait conférer l'idée d'un artisanat.

Les œuvres de Salto furent souvent utilisées à cet effet. Elles devaient montrer les liens étroits unissant l'art au design danois, d'une part, et l'artisanat au design danois, d'autre part. Salto est en réalité un céramiste danois atypique du fait qu'il est très éloigné du style fonctionnaliste épuré que l'on trouve chez bien d'autres (Munch, 2017, p. 103). Ses créations étaient trop fantasques et extravagantes pour être

typiques de cette époque. Mais c'est peut-être précisément de cette manière que l'on a pu positionner le design danois par rapport à des courants internationaux. Avec Salto, et d'autres, on pouvait parler d'un modernisme nordique spécifique, plus organique, plus authentique, empreint d'artisanat et démocratique. La chaise Fourmi (Myren), le fauteuil Cygne (Svanen), la lampe Pomme de pin (Koglen) – et les vases à bourgeois de Salto – tous faisaient partie d'un seul et même tout.

Dans le Danish Modern, la céramique faisait partie intégrante d'une « œuvre d'art totale » au centre de laquelle se tenait Salto. Non seulement ce dernier maîtrisait plusieurs arts (dessin, peinture, céramique), mais il travaillait aussi à réformer la formation aux métiers d'art afin que les élèves soient formés à plusieurs disciplines. Il écrivait ainsi, et il convient de remarquer la référence à peine dissimulée à Le Corbusier : « L'Académie devrait œuvrer à une standardisation du logement, qui n'est pas seulement une machine à habiter car ce genre de choses ne satisfait aucunement les besoins de l'être humain, mais



un endroit où les gens pourront vivre dans la joie au milieu de belles choses » (cité dans Munch, 2017, p. 103).

La tradition danoise était un fonctionnalisme nordique particulier, qui était moins conceptuel que le Bauhaus, mettait davantage l'accent sur les formes organiques et autorisait davantage les décors, et qui en outre était présenté comme plus démocratique. C'était l'artisanat d'art pour tous, un luxe quotidien que tout le monde avait les moyens de s'offrir (Munch, 2017, p. 104).

Dans ce contexte, les chefs de file n'étaient pas la Manufacture Royale de Porcelaine et Bing & Grøndahl, mais plutôt un certain nombre de grands et nouveaux ateliers. Arne Bang (1901-1983) commença en 1929 à produire des pièces en grès pour la verrerie Holmegaard, à Næstved, et ouvrit par la suite sa propre entreprise où il fabriqua des grès de qualité d'inspiration Art déco, relativement peu onéreux. Grâce à une culture de la simplicité et à des décors équilibrés et discrets, il sut unir dans ses œuvres la lourdeur du grès à des éléments sculpturaux.

Un modernisme nettement moins massif était à l'œuvre chez Saxbo, grand atelier de l'île du Seeland dans lequel la simplicité des formes créées par

Gutte Eriksen, plat, ø 25 cm



Eva Stæhr-Nielsen (1911-1976), Edith Sonne Bruun (1910-1993), Jens Jacob Bregne (1877-1946), Hugo Liisberg (1896-1958) et d'autres étaient associées à la sobriété et au raffinement des glaçures de Nathalie Krebs (1895-1978). Nathalie Krebs travaillait chez Saxbo à la délicatesse de réalisation de chaque glaçure, les grès de Saxbo étant ainsi des glaçures avant d'être des formes. Par leur positionnement changeant selon les pièces, ces glaçures sobres faisaient ressortir et enrichissaient de façon spectaculaire la forme simple et la masse des grès. D'autres ateliers poursuivront sur ces deux voies : Nymølle produisit à partir des années 1950 des grès classiques et simples relevant d'une tradition plus rustique, tandis que Palshus travailla à de délicates glaçures revêtant des objets finement tournés.

Forme et décors

Les œuvres de Salto étaient plus excessives que le fonctionnalisme ne le permettait en principe. L'échappatoire consistait à évoquer la beauté esthétique comme une fonction. De même que l'on a besoin de meubles adaptés au corps humain et, par conséquent, définis par rapport à leur fonction, par exemple un meuble pour s'asseoir, on

pouvait voir l'ornementation comme une « fonction de l'effet de matière » (Munch, 2017, p. 104). Les surfaces ornées ressortaient mieux avec les glaçures et permettaient de ressentir la matière, cette émotion étant impossible autrement.

Comme je l'ai indiqué à titre liminaire, il est difficile de faire entrer tous les céramistes dans quelque chose qui caractériserait un style spécifiquement danois. Une telle tentative nous amènerait toutefois à relever les éléments suivants : une attention et une place importante accordées à la fonctionnalité des objets, à leur dimension artisanale, d'où un intérêt pour la texture et la matière ; pour mieux laisser cela s'exprimer, une inspiration puisée dans la nature, qu'il s'agisse de la forme, des glaçures ou des décors ; un vœu de simplicité et, par conséquent, une sobriété dans les glaçures, les décors et les éléments plus narratifs ; enfin, une approche de la création à la fois constante, simple et sans prétention.

Il me semble toutefois que nous irons plus loin si nous nous intéressons à la singularité danoise en tant que série de tensions dynamiques, et à la tradition comme constituée de parentés entre des groupes de céramistes plutôt que comme caractérisée par une essence commune. Telle est l'idée-force du présent essai. Dans la dernière section, où je tenterai d'aborder les œuvres proprement dites,

je suivrai trois axes correspondant approximativement à la manière dont la céramique d'après-guerre est répartie dans l'exposition. Le premier axe concerne la céramique de Bornholm (chapitre 4) et sa mise en tension entre nature et culture. Deuxièmement, dans la céramique principalement jutlandaise (chapitre 5), l'élément essentiel est une tension entre la matière et la texture, d'une part, et la pièce travaillée, d'autre part. Le troisième axe est principalement centré sur l'île du Seeland, où une tension s'exerce entre forme, d'une part, et contenu ou fonction, d'autre part. Autrement dit, je vais esquisser trois thématiques dont on verra ensuite les entrecroisements et liens transversaux. De nombreux céramistes autres que ceux de Bornholm ont travaillé sur la tension entre nature et culture, mais c'est à cet endroit qu'elle est la plus visible. La tension entre forme et décors est également importante pour les Jutlandais, et ainsi de suite. Une tradition étant un entrecroisement, notre approche sera avant tout heuristique.

La première tension susmentionnée vise l'équilibre entre nature et culture. L'objet céramique est bien entendu un objet façonné et donc produit. La matière, l'argile, est domestiquée. Enfin, l'objet se réfère par sa forme à une fonction, à une valeur d'usage. À cet égard, tous les céramistes de Bornholm se placent dans le sillage de la poterie tradi-

tionnelle. Ils produisaient des objets utilitaires – ou des objets artistiques inspirés d'objets utilitaires dans leur forme. S'il est vrai qu'ils dépeignaient la nature, ils produisaient non pas des figurines d'animaux, de fleurs ou de végétaux, mais des vases, des plats, des coupes, des pots avec couvercle, etc. La thématique de la nature rencontre donc une forme créée par l'humain. La forme proprement dite est le premier aspect qu'il nous faut aborder ici. Aucune arête vive, mais des structures évoquant quelque chose qui, à défaut d'exister naturellement, nous renvoie par sa douceur et son rendu à quelque chose d'organique. Nous sommes loin des visions de tuyaux en acier du Bauhaus et des surfaces monochromes du fonctionnalisme.

Une inspiration puisée dans la nature transparait également dans le traitement des surfaces privilégiant les glaçures en douces teintes de terres. La surface des œuvres de Vasegaard et d'Eva Brandt (1952-) rappelle des fourrures d'animaux, des plumes et d'autres éléments présents dans la nature. Le plat de Gerd Hiort Petersen (1937-) offre une structure similaire aux strates géologiques de la terre ou des falaises, et il en va de même de ses coupes en porcelaine. Les décors d'Ulla Gahrn (1937-) et d'Ulla Hjorth évoquent eux aussi des structures naturelles, et même des vagues dans le

cas de cette dernière. La thématique de la nature est plus directe chez Lisbeth Munch-Petersen, qui a donné à plusieurs de ses œuvres la forme concrète et reconnaissable d'un élément naturel, par exemple une pomme de pin. Les pièces de Julie Høm offrent un éventail allant de ce qui pourrait ressembler à des cellules ou à des micro-organismes (le grand pot), à la représentation d'animaux (le pot à couvercle orné de quatre libellules). La coupe verte d'Ursula Munch-Petersen (1952-) ressemble à la moitié du tégument d'une graine tandis qu'Anne Mette Hjortshøj (1973-) a recours à des matières naturelles, outre l'argile, à savoir des anses en tiges de saule tressées.

La deuxième tension susmentionnée est celle entre les formes générées par l'être humain et la matière elle-même. « La matière proprement dite [...] est le style des choses » (Bodelsen, 1960, p. 43). La tradition jutlandaise, plus précisément l'héritage de Gutte Eriksen, semble vouloir pousser les matières à l'extrême. On n'y voit aucune tentative de dissimulation que les pièces ont été faites par des mains humaines. L'argile est cuite au grand feu et est en quelque sorte malmenée, ce qui transparait, par exemple, dans les petites imperfections et irrégularités des glaçures. Les céramistes jutlandais de la tradition de Gutte font souvent appel aux formes classiques, cette simplicité permettant ainsi

à la matière de s'exprimer. Là réside peut-être l'explication du recours si fréquent à la forme cylindrique, une caractéristique au demeurant très danoise. La rigueur du cylindre permet précisément de diriger toute l'attention sur les effets de matière. Les centaines de cylindres de Kim Holm (1952-) en sont une parfaite illustration.

Imaginez une ville abandonnée depuis dix ans. Le lierre grimpe le long des murs des maisons, l'enduit craquelé est tombé par endroits, la peinture s'est écaillée. La nature reprend ses droits, attaque les formes générées par l'humain. On dirait que le même processus est à l'œuvre dans le travail des céramistes jutlandais. Prenez, par exemple, les créations d'Inger Rokkjær (1934-2008) ou de Hans Vangsø (1950-). Rokkjær ajoutait entre autres du marc de café à ses glaçures pour casser et texturer les surfaces, tandis que Vangsø cuit souvent ses céramiques avec du varech et d'autres matières naturelles. C'est une lutte entre le céramiste et la matière, et le meilleur résultat est celui obtenu en cas de match nul.

Dans les œuvres de Lis Ehrenreich (1953-) et dans certaines d'Inge Bøgh Trautner, la glaçure est presque explosée en un paysage de cratères, sans tentative de dissimulation des traces du travail des mains humaines et des ravages du feu. Ce qui échappe à la maîtrise contribue activement à la création

de l'œuvre. On discerne également ici une influence du Japon et l'idée du « parfait imparfait » (Zettersten, 2002, p. 30). Trautner et Ehrenreich faisaient partie du groupe des « Huit Jutlandais » qui comptait également dans ses rangs Anne Fløche (1952-), Ulla Hansen, Kim Holm, Inge Bøgh Trautner, Inger Rokkjær et Hans Vangsø. Mette Augustinus Poulsen (1945-) n'en faisait pas partie mais son style est dans la même ligne.

Augustinus Poulsen et Vasegaard nous amènent précisément à notre troisième thématique : une tension entre forme et décors. Ou entre la forme en tant que forme utilitaire (vase, bol, plat) et la forme en tant que forme pure, c'est-à-dire une forme en soi et non la forme de quelque chose. Les décors ne sont pas uniquement des peintures (quelle qu'en soit la technique) de quelque chose de déjà fini, comme c'était le cas dans la tradition de la poterie. Les décors appuient la forme, ils sont la forme. On raconte que le cinéaste danois Carl Th. Dreyer, dans son film *Ordet*, devait tourner une scène dans une cuisine. Il demanda à une mère de famille de mettre en place cette cuisine, après quoi il en supprima un à un les objets jusqu'à ce qu'il ne reste que le strict minimum permettant encore d'y voir une cuisine. On pourrait en dire de même des œuvres d'Augustinus Poulsen, qui offrent une simplicité méditative et qui, si l'on en supprime la moindre ligne,

s'effondrent. Si les décors des œuvres de Vasegaard sont plus denses, on y voit là aussi une tentative d'obtenir la plus grande simplicité possible, et ce souvent par des motifs répétitifs.

« Toute notre évolution s'est caractérisée par une terreur des décors. Le décor a été considéré comme étranger aux objets. On n'a pas compris qu'un décor doit contribuer à faire ressortir la forme et en constitue une partie logique » (Herløv, 1960, p. 13). C'est ce qu'écrivait Erik Herløv en 1960, et il est vrai que les céramistes danois font preuve de modération dans leur utilisation d'éléments décoratifs, voire d'une modération extrême. Ils recherchent à la place une abstraction formelle, la forme des œuvres devenant l'élément décoratif en soi. Christian Poulsen (1911-1991), en particulier, cultivait cette démarche, ne recourant qu'à des glaçures monochromes permettant de mieux souligner la forme. La même idée s'exprime dans le grand vase à méandres de Bente Hansen (1943-). On pourrait presque avancer la thèse selon laquelle la modération dans l'usage des glaçures et le travail d'élimination des traces de processus de mise en œuvre permettent à la forme de mieux ressortir.

Le travail sur la forme comme élément décoratif fondamental est également présent chez Alev Siesbye (1938-), Beate Andersen (1942-) et Bodil Manz (1943-), et notamment

dans l'épaisseur des parois des vases, etc., extrêmement fines chez les trois céramistes. Chez Alev Siesbye, ce sera un jeu entre un pied très étroit et un corps plus volumineux, les vases semblant en suspension, tandis que les pots de Manz ont des parois si fines qu'elles se dissoudraient presque dans l'air. Il semble que c'est le décor qui les tient, tel un grillage d'appui sans lequel elles disparaîtraient purement et simplement. Enfin, chez Beate Andersen, la forme est un élément porteur, qu'il s'agisse de la forme du vase ou de ses décors. Le pot double est par exemple une forme que l'on ne voit que chez elle. Comme chez Vasegaard, le décor revêt chez Beate Andersen un caractère sériel et répétitif. L'inspiration lui en est venue de ses voyages au Tibet, en Inde et dans des pays musulmans. Il semble se dessiner un parallèle à l'interdiction de l'image dans l'Islam. De même que le signe peut devenir un objet esthétique en soi dans la tradition islamique, la forme le devient dans la tradition céramique danoise. La forme est contenu.

Fin de parcours

« S'il faut parler d'une constante spécifiquement danoise dans les arts appliqués, il faut sans doute citer un solide sens de la qualité doublé d'un profond respect pour la puissance et la texture de la matière, ainsi qu'une

unité entre usage et conception traditionnelle. Les expérimentations très poussées n'ont jamais été danoises, mais un développement régulier sans à-coups reste caractéristique des arts appliqués danois » (Herløv, 1960, p. 9). Ce qu'écrivait Erik Herløv peut s'appliquer d'une manière générale au design danois et à la céramique. La tradition danoise de la céramique est une tradition marquée par la continuité et les changements graduels. Peut-être est-elle parvenue à son terme. La céramique danoise d'aujourd'hui est orientée vers l'international. Elle est plus artistique et sculpturale, et les expérimentations qui s'y mènent se font d'une manière que l'on pourrait presque qualifier de non-danoise.

Herløv poursuivait ainsi : « Il est frappant de constater que très peu de céramistes exploitent le potentiel purement sculptural de l'argile. Rares sont ceux – peut-être n'y en a-t-il qu'un – qui ont laissé l'argile pousser entre leurs mains et qui dans l'association entre forme, ornements et glaçures, sont parvenus à un art personnel puissant célébrant la vie » (Herløv, 1960, p. 13). On peut penser ce que l'on veut de cette critique, mais la dernière section de l'exposition donne une idée des tentatives tournées vers une telle céramique purement sculpturale. La nouveauté est ici totale. Les références aux formes de la céramique utilitaire et à la tradition potière s'estompent, et les

œuvres deviennent nettement plus volumineuses et conceptuelles.

On peut parler ici, avec prudence, d'une quatrième voie, et peut-être de quelque chose d'entièrement nouveau. On peut également s'efforcer de saisir la nouveauté en se référant à la tradition. Les formes organiques sont présentes chez Gurli Elbækgaard (1969-), Steen Ipsen (1966-), Karen Bennicke (1943-) et Bente Skjøttgaard (1961-). L'intérêt pour la matérialité et la texture est au

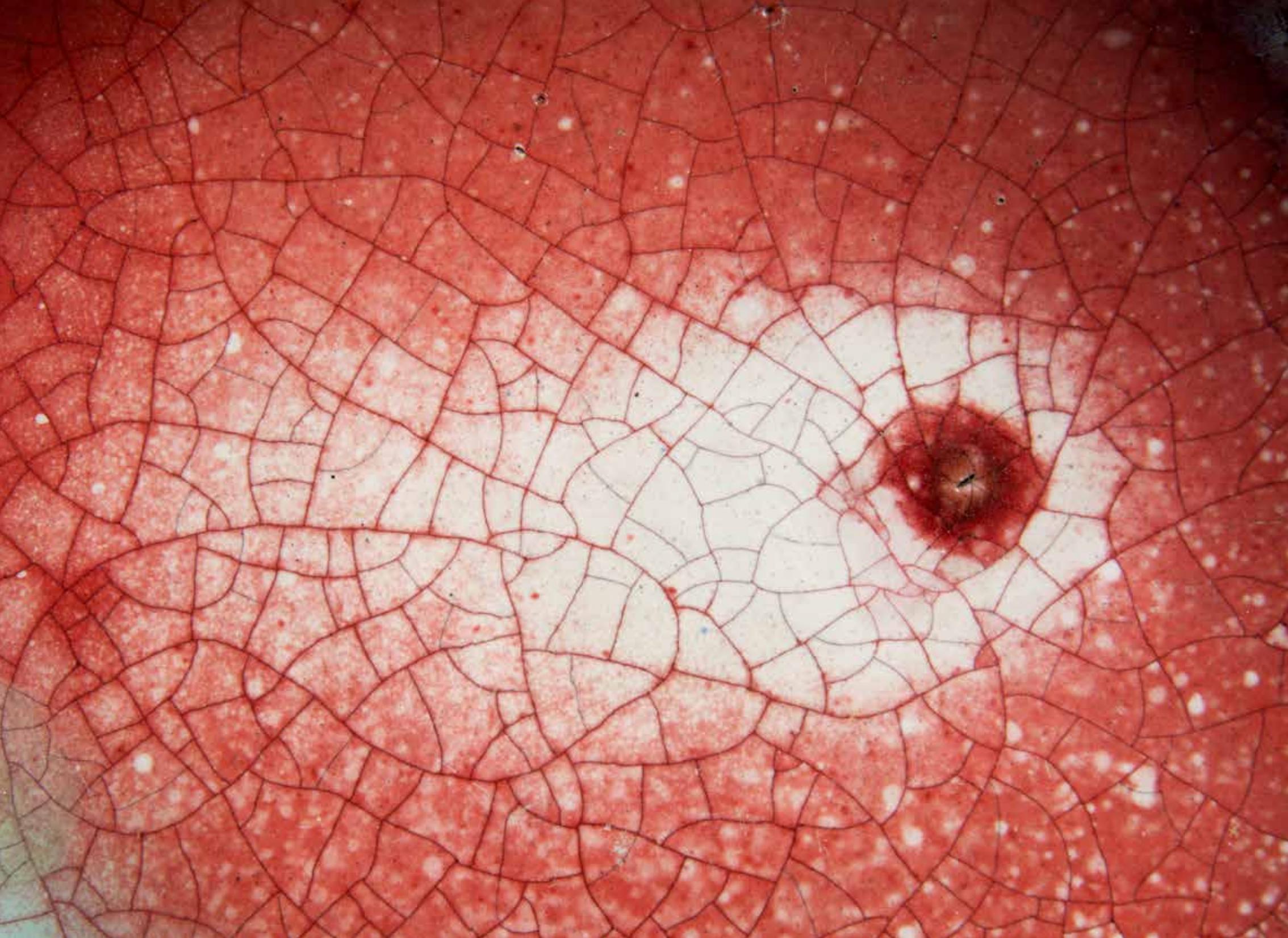
centre des préoccupations chez Christina Schou Christensen, Morten Løbner (1965-) ainsi que chez Skjøttgaard, tous trois nourrissant une passion pour l'exploration du potentiel des glaçures. Enfin, un intérêt pour la forme s'exprime chez Flemming Tvede Hansen (1967-), Christian Buur Bangsgaard (1971-) et Mette Marie Ørsted (1952-). Le relais est assuré.

Le fait que la nouveauté se présente à la fois en rupture et en prolongement

du passé est précisément ce qui caractérise une tradition vivante et dynamique. De nouveaux chapitres vont s'écrire à la suite des sept que nous avons tenté de montrer avec cette exposition. Nous espérons que cette exposition non seulement éveillera l'intérêt du public pour ces cent dernières années de céramique mais qu'elle suscitera aussi, sur cette base, une curiosité pour les créations à venir.

Bibliographie

- Arendt, Hannah, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- Bodelsen, Merete, « Stentøj fra Danmark », *Dansk kunsthåndværk*, 1952, 25: p. 93-97.
- Brandes, Peter, *Ostraka. Potteskår*, Copenhagen, Ann Linnemann Galleri, 2018.
- Hansen, Claus Domine, *Håndbog i studiokeramik. Teori & teknik*. Odense, Praxis, 2016.
- Hansen, Per H., « Networks, Narratives, and New Markets: the Rise and Decline of Danish Modern Furniture Design, 1930-1970 », *Business History Review*, 2006, 80: p. 449-483.
- Herløv, Erik, « Generelle Retningslinier i Dansk Kunsthåndværk i Dag », in *Dansk Keramik*, Copenhagen, Gyldendal, 1960, p. 9-14.
- Munch, Anders V., « Rumkunst og uregerlige vaser. Saltos rolle i Danish Modern Design », in *Axel Salto. Stentøjsmesteren*, Middelfart, Clay Keramikmuseum Danmark, 2017, p. 103-109.
- Olesen, Christian Holmsted, *Designmuseum Danmark*, <https://designmuseum.dk/>, 2018.
- Seisbøll, Lise, *Keramisk kunst. Dansk kunstnerkeramik gennem 100 år*, Copenhagen, Rhodos, 1991.
- Seisbøll, Lise (sous la direction de), *Fra ler til keramik*, Middelfart, Danmarks keramikmuseum, 2002.
- Thirslund, Lars, « Dansk Lertøj i Dag », in *Dansk keramik*, Copenhagen, Gyldendal, 1960, p. 89-111.
- Ugilt, Rasmus & Laustsen, Carsten Bagge, « The Scandalous Autonomy of Art », chapitre 59 in John Reardon, *Secondary Communities*, New York, 2009.



Être collectionneur

LA CHOSE manquante

Dans *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* de 1688, Jean de la Bruyère nous fait rencontrer Diognète, collectionneur de médailles en quête de celle qui lui manque pour remplir la seule place restée vacante dans sa tablette. Il ne sait pas grand-chose des médailles mais ce vide lui blesse la vue, et il emploie son bien et sa vie pour le remplir. Son projet sera alors achevé et la tablette entièrement garnie. Un autre personnage, Démocède, a toutes les estampes de Callot hormis une seule et recherche depuis vingt ans cette estampe qui achèverait sa collection. Ce n'est pas une œuvre de grande qualité, mais c'est la seule qui lui manque. Le prix de sa quête est élevé : ses filles sont mal vêtues et se couchent la faim au ventre, et n'ont de surcroît aucune chance de se marier puisqu'il ne peut leur donner une dot. Tous ces problèmes trouveraient une solution si seulement Démocède voulait vendre sa collection (La Bruyère, 1975, p. 313). Selon La Bruyère, il ne s'agit pas de collectionner ce qui est esthétique, agréable ou même abouti, mais tout bonnement de remplir le vide. Le fait de collectionner semble plus important que ce que l'on collectionne. Et ce que l'on ne possède pas encore emplit l'espace bien plus que ce que l'on a déjà acquis. La Bruyère écrit ainsi :

« La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que

les autres n'ont point. Ce n'est pas un attachement à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode. Ce n'est pas un amusement, mais une passion, et souvent si violente qu'elle ne cède à l'amour et à l'ambition que par la petitesse de son objet. Ce n'est pas une passion qu'on a généralement pour les choses rares et qui ont cours, mais qu'on a seulement pour une certaine chose, qui est rare, et pourtant à la mode. » (La Bruyère, 1975, p. 311).

Le collectionneur est animé d'un intense désir : la quête de l'objet suivant. Mais cet objet n'est pas un simple objet s'ajoutant à une série selon la logique du +1, à savoir posséder une chose de plus : par exemple, je possède maintenant 50 vases Kähler, 50 boîtes d'allumettes, 50 autographes de rock stars, 50 timbres ornés de chevaux, 50 décapsuleurs de bière... au lieu des 49 que j'avais auparavant. Outre le fait qu'il s'additionne à la collection, le nouvel objet est en même temps censé achever cette dernière et ainsi conférer de la valeur à tous les éléments qui la composent déjà. Une collection ne constitue pas une simple multiplicité, une accumulation : si je possède douze grandes assiettes, douze assiettes à dessert, douze assiettes creuses, ces 36 pièces de porcelaine ne forment pas pour autant une collection. Elles n'en constitueront une que si j'entends acquérir aussi les bougeoirs assortis, les vases à fleurs,

les grands plats et la bonbonnière. Ce n'est qu'à ce moment que je collectionne. Chaque nouvelle acquisition a donc une fonction double et contradictoire : c'est un objet qui parfait la collection (c'est l'élément qui manque), mais en même temps chaque nouvelle acquisition repousse constamment la limite, de sorte qu'un nouvel objet non encore acquis joue ce rôle (Baudrillard, 1978).

Le pire qui puisse arriver, en quelque sorte, est donc que la collection soit achevée (Baudrillard, 1978, p. 130). Si l'on approche ce stade, on va se dépêcher de modifier les règles présidant à la conception et au contenu de la collection. Avant, on collectionnait de la céramique danoise. Ensuite, scandinave... D'abord des pièces de Gertrud Vasegaard, à présent tout Hjorth, ensuite peut-être toute céramique de Bornholm... On jette son dévolu sur un nouveau ou une nouvelle céramiste, des objets d'une couleur nouvelle, on veut soudain compléter un service de table par un service à café, etc. Être collectionneur, c'est être en mouvement. Le collectionneur est motivé non pas par la collection, mais par ce qui manque à cette dernière. C'est la raison pour laquelle on n'achète pas une collection toute faite. C'est la quête elle-même et en particulier les souvenirs qui y sont liés (tout collectionneur sait précisément où et comment il a acquis tel ou tel objet) qui aiguillonnent et définissent le collectionneur (Baekeland, 1994, p. 209).

Le désir

On pourrait être tenté de considérer les collectionneurs comme les êtres les plus insatisfaits et les plus aliénés que l'on puisse imaginer, mais l'on passe alors à côté d'un aspect essentiel : cette quasi atteinte provoque un plaisir. Si l'on peine à comprendre ce qui précède – c'est peut-être le cas des non-collectionneurs – il suffit de prendre l'exemple du shopping. Le shopping génère pour beaucoup de gens un plaisir bien supérieur à la simple joie d'acquérir les différentes choses qu'ils achètent. En parlant de « manie du collectionneur » ou de « collectionnite », on tente de décrire cette envie de collectionner qui consiste tout à la fois à constamment atteindre son objectif et à le manquer. Le mot « manie » et le suffixe « -ite » désignent précisément cette perte de contrôle. On n'est plus le sujet à l'initiative de la collection mais un simple accessoire de la collection. Collection oblige.

C'est là que La Bruyère fait mouche : notre désir des choses est un désir porté par la société. Selon le psychanalyste Jacques Lacan (1998, p. 235), le désir est le désir de l'Autre. Nous désirons ce que d'autres désirent aussi. Qui ne connaît cette envie soudaine de surenchérir lors d'une vente aux enchères au motif que l'on voit d'autres personnes accorder une valeur encore accrue à l'objet en question. Une chose qui semblait ordinaire devient soudain intéressante. Un vase Salto peut au bout de vingt

Tove Anderberg, vase, détail, 17 cm



ans voir sa valeur tout à coup multipliée par dix, et nous le désirons alors d'autant plus. Car non seulement le prix donne une indication de la valeur, mais le vase n'est dès lors plus un objet que tout un chacun peut acheter. Il existe des gens qui collectionnent de façon tout à fait idiosyncratique, mais la plupart des collectionneurs ne sont pas du tout coupés de l'extériorité sociale et veulent ce que d'autres personnes veulent aussi.

Dans le fait que le désir est le désir du désir de l'Autre, il y a aussi que l'Autre doit me désirer moi. Je peux fièrement montrer ma collection. Regardez quelle magnifique pièce je possède ! À l'instar de Don Juan qui recensait toutes ses conquêtes dans son carnet, nous exposons nos trouvailles dans une armoire à trophées. Certains collectionneurs ne se dévoilent guère, mais ne vous y trompez pas, ils continuent de se mesurer à l'aune des autres, ne serait-ce qu'à travers le prix des choses. Le prix est intéressant car il est une indication de la rareté ou du caractère recherché de la chose, deux aspects soulignés par La Bruyère dans la citation susmentionnée. En vérité, combien de fois n'ai-je entendu que *les autres* n'y entendent rien en matière de collection : ils n'ont aucun sens de la valeur esthétique, courent après la mode, achètent trop bon marché et ne visent pas les pièces dignes des musées... Le collectionneur a la douloureuse conscience de ce que les autres possèdent.

La collection

Le collectionneur a une approche systématique. Chaque nouvel objet a du sens et un emplacement au sein de la collection. Le collectionneur peut néanmoins parfois être dépassé et il est alors tentant de le considérer comme atteint de syllogomanie, c'est-à-dire d'accumulation compulsive. J'ai rendu visite à plusieurs collectionneurs chez lesquels il était difficile de se déplacer tant l'espace était encombré de pièces de céramique, et qui faisaient passer l'acquisition de nouvelles pièces pour leur collection avant même certaines contingences de base. Mais tandis que le syllogomane n'a pas de critères lui permettant de distinguer l'important de l'accessoire, voire de choisir tout simplement (Frost & Hartl, 1996), le collectionneur est animé d'une maîtrise minutieuse. Il donne du sens à chaque pièce par rapport à un projet plus global. Il peut s'agir de collectionner la totalité des figurines de Knud Basse, les animaux de Lisa Larsson, de n'acquérir que des pièces venant de Saxbo, éventuellement ornées de glaçures blanches ou turquoise, de rainures, de la période Art déco, des vases d'Allemagne de l'ouest ; on serait tenté de dire qu'il y a autant de manières de collectionner qu'il y a de collectionneurs. Mais le dénominateur commun, c'est l'existence d'un projet. Les règles régissant la collection servent de guide : on ne peut pas se mettre en quête de tout.

Il y a toujours un équilibre à trouver entre ce qui est difficile et ce qui est accessible. Si l'objet s'avère trop difficile à obtenir, la motivation s'en trouve réduite à néant, de même si son acquisition est trop facile. Les règles régissant la collection doivent viser très précisément un équilibre entre le trop facile et le trop difficile. Par conséquent, il arrive souvent que le collectionneur modifie les règles lorsque ses finances s'améliorent ou au contraire se détériorent. Ou qu'il se mette à collectionner quelque chose d'entièrement nouveau. À l'époque où j'étais chercheur invité à la New School for Social Research de New York, j'ai ainsi commencé à collectionner les *quarters*, pièces de 25 cents, car les grès scandinaves m'étaient inaccessibles.

Les collectionneurs se distinguent également des syllogomanes d'une autre manière. Si curieux que cela puisse paraître, le syllogomane est tourné vers l'utilité des choses. Il conserve des journaux car ces derniers risquent de contenir des informations dont il pourrait avoir besoin par la suite. Pour le collectionneur, au contraire, il est essentiel que les objets (les pièces de la collection) soient dénués de toute utilité. Un philatéliste ne fait pas la collection de timbres parce que ces derniers pourront être utilisés, et il en va de même du collectionneur de boîtes d'allumettes. Lorsqu'ils me demandent à quoi me servent mille vases, les gens ne font que montrer qu'ils n'ont pas été saisis de la pas-

sion de collectionner et n'y comprennent donc rien. Ces pièces ont été achetées en tant qu'objets esthétiques et parce qu'elles s'inscrivent parfaitement dans la collection. Elles n'ont aucune valeur d'usage, mais une valeur « de collection ». C'est un peu comme avoir la foi : si l'on n'est pas croyant, on ne peut la comprendre.

« Ceci n'est pas une pipe », indique la légende du tableau de Magritte. De même, on pourrait dire de chacun de mes vases : « Ceci n'est pas un vase ». Il ne s'agit pas d'un objet défini par sa fonction, ni d'ailleurs de quelque chose que l'on pourrait enfermer sous un terme générique (pipe, vase...). Un vase de Gertrud Vasegaard n'est pas un simple vase. Il ne s'ajoute pas aux autres comme un simple exemple supplémentaire de vase. L'œuvre est singulière et offre une résistance – elle résiste à toute utilité et plus généralement au fait d'être définie par rapport à autre chose que ce qu'elle est.

« L'œuvre d'art absolue se confond avec la marchandise absolue », écrit cependant Theodor Adorno dans sa *Théorie esthétique* (1970). C'est précisément l'absence de valeur d'usage qui fait de l'œuvre d'art une marchandise absolue. L'œuvre d'art est un pur produit de la demande : du désir des collectionneurs pour cette œuvre. Les prix peuvent donc parfois énormément varier, comme les propriétaires de meubles en acajou, d'horloges, de tapis persans, de

timbres, d'assiettes décoratives et de cartes téléphoniques en ont fait l'expérience. Outre la mode et la rareté, l'origine de l'œuvre et ses conditions de production jouent également un rôle. Si elle est produite dans l'idée d'aiguiser l'intérêt des collectionneurs, l'œuvre conserve rarement de la valeur. Le fait qu'il s'agit d'une simple marchandise transparaît alors trop facilement. On ne nous dupe pas si facilement ! Quoique...

Étant actif dans divers groupes Facebook relatifs à la céramique, je vois souvent des gens demander une évaluation de leurs « superbes pièces ». Sans chercher à vendre, ils viennent de trouver un vase dont ils aimeraient juste connaître la valeur. Et de même que d'autres vous félicitent pour la beauté d'une pièce que vous avez acquise, on peut vous féliciter pour un achat judicieux. Dans les deux cas, tout est affaire de reconnaissance, et nous y reviendrons ultérieurement. Une démarche similaire est à l'œuvre dans les nombreuses émissions de divertissement dans lesquelles les gens font évaluer leurs antiquités. La magie entourant tout ce discours sur la valeur vénale est qu'il n'abîme en rien la possibilité d'apprécier l'esthétique des objets, bien au contraire. Plus la valeur vénale de l'objet est grande, plus l'objet est superbe.

Interpassivité

En japonais, un mot désigne le fait d'acheter des livres qu'on ne lit pas : *Tsundoku*. On pourrait dire qu'une collection de céramique, contrairement à une telle collection de livres, s'utilise en réalité puisque l'on profite de ses qualités esthétiques. Mais ici encore, nombre de collectionneurs ont bien plus de pièces qu'ils ne peuvent en exposer chez eux et sont donc contraints de les ranger dans leurs placards et dans des caisses. Dans un tel cas, ce qui confère de la valeur aux objets est la pensée qu'on les possède et que l'on peut les sortir à tout moment pour les apprécier. On peut presque affirmer que la collection apprécie à ma place.

À cet égard, la notion d'interpassivité de Robert Pfaller (2017) peut s'avérer utile. On parle normalement d'interactivité, à savoir que quelque chose facilite notre activité en nous y faisant participer. Nous sommes partie prenante dans l'enseignement lorsque nous pouvons poser des questions et émettre des avis. Nous pouvons devenir actifs lors d'un spectacle, par exemple en applaudissant, en pleurant ou en exprimant notre activité émotionnelle d'une autre manière. L'interpassivité désigne le mouvement inverse : la charge de l'activité ne pèse plus sur nos épaules. Dans les tragédies grecques, le chœur pleure à la place des spectateurs. Les rires enregistrés utilisés dans les séries TV nous déchargent de l'obligation de rire. D'un point de vue encore plus radical, les

collections de CD, de disques vinyle, de vidéos ou bien de livres écoutent, regardent ou lisent à notre place. Il en va peut-être de même de ma collection de céramique, qui « fait » à ma place.

La collection me décharge d'un fardeau. Mais lequel ? Une première réponse est qu'il me décharge de devoir moi-même produire quelque chose d'esthétique. À travers ma collection, je peux me penser en artiste. Ma collection devient une œuvre que je signe. Le mécène peut se mêler aux artistes comme leur égal, la provenance devenant une sorte de signature supplémentaire de l'œuvre. Getty, Wallraf et Guggenheim sont tous connus pour leurs collections. Le collectionneur ne fait qu'accumuler, mais il pense sa collection comme une œuvre qu'il compose.

Il n'est pas rare que le collectionneur se prenne pour quelqu'un qui insuffle une nouvelle vie aux objets. Walter Benjamin (1992), dans son texte relatif à la collection de livres, a par exemple décrit la manière dont il a sauvé certains livres de l'oubli. Il les a trouvés lors de ses voyages, dans des boutiques au fond de petites ruelles, les a achetés et a fait revivre l'histoire grâce à ces fragments. De la même manière, le collectionneur de céramique peut dénicher des trésors oubliés dans des brocantes et leur redonner honneur et dignité au sein d'une collection. Leur valeur se trouvera accrue du fait de leur intégration à un ensemble plus vaste, le collectionneur pouvant alors

« arranger » les objets, c'est-à-dire les disposer en petits tableaux formant un ensemble esthétique.

Il y a toutefois quelque chose d'intrinsèquement mensonger dans cette démarche, car les objets restent bien évidemment les mêmes. Si je ne les avais pas moi-même acquis, quelqu'un d'autre l'aurait fait. La collecte et la quête d'objets me permettent cependant d'occuper une place plus passive à un niveau plus fondamental. En psychanalyse, on parle souvent de la névrose du collectionneur, le fait même de collectionner étant une manière d'éviter la confrontation à l'imprévisibilité et aux contingences de l'existence. Bref, au manque.

Psychopathologie du collectionneur

Pourquoi collectionnons-nous ? Parce que nous en tirons un plaisir esthétique ? Sans aucun doute. Mais l'enjeu est plus vaste, comme toujours lorsque la psychanalyse s'en mêle. Commençons par les enfants. Presque tous les enfants sont collectionneurs, le plus activement entre l'âge de sept et douze ans (Baudrillard, 1978, p. 123). Le besoin de collectionner peut être considéré ici comme une manière de se libérer de la mère. Selon la lecture psychanalytique, l'enfant vit à un moment donné une forme de castration symbolique. Il doit reconnaître que quelque chose le sépare de sa mère, à savoir le père, dont l'enfant découvre

qu'il désire lui aussi la mère. Une relation symbiotique à l'objet désiré (la mère) est remplacée par l'interdit du père.

Comment l'enfant maîtrise-t-il cette perte ? En collectionnant. L'objet de désir de la collection vient remplacer l'objet (la mère) que l'enfant a perdu. La libido s'investit ainsi dans des substituts, mais il s'agit également de maîtriser l'absence et le manque. Le fait de collectionner consiste à symboliser le jeu entre la présence et l'absence. Le manque est sans cesse repoussé et cette constante mise à distance devient en soi une forme de maîtrise. Comme Danet et Katriel l'écrivent : « Les collections sont comme des animaux de compagnie : objets d'affection, ils deviennent également des objets de domination et de contrôle » (1994, p. 228).

Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Sigmund Freud décrit une scène dans laquelle l'un de ses petit-fils âgé de 18 mois s'amuse avec une bobine. Il l'envoie loin de lui en disant « Fort » et la ramène vers lui en s'exclamant « Da ! », ce que Freud « traduit » par « parti » et « là », comme un jeu permettant à l'enfant de symboliser et maîtriser la disparition de sa mère. Le collectionneur fait en quelque sorte de même. L'objet est loin (le vase qu'il me faut obtenir) et l'instant suivant il est conquis (acquis aux enchères), ce qui ne fait que déclencher l'idée d'une nouvelle absence, d'un nouveau vase manquant. Autrement dit, la contingence et la nécessité se rencontrent dans la stratégie du collec-

tionneur. La contingence *devient* nécessité. La manie de collectionner devient une manière de maîtriser le temps, qui se mue en intervalles séparant les conquêtes. Le temps est ainsi domestiqué et prend une orientation. Un collectionneur sait donc toujours que faire. Baudrillard écrit ainsi des objets que :

« [ils] interpos[e]nt, entre le devenir irréversible du monde et nous, un écran discontinu, classifiable, réversible, répétitif à merci, une frange du monde qui nous appartient, docile à la main et à l'esprit, ôtant à l'angoisse. Les objets ne nous aident pas seulement à maîtriser le monde, par leur insertion dans des séries instrumentales, ils nous aident aussi, par leur insertion dans des séries mentales, à maîtriser le temps, en le discontinuant et en le classant sur le même mode que les habitudes, en le soumettant aux mêmes contraintes d'association qui ordonnent le rangement dans l'espace. » (Baudrillard, 1978, p. 132-133).

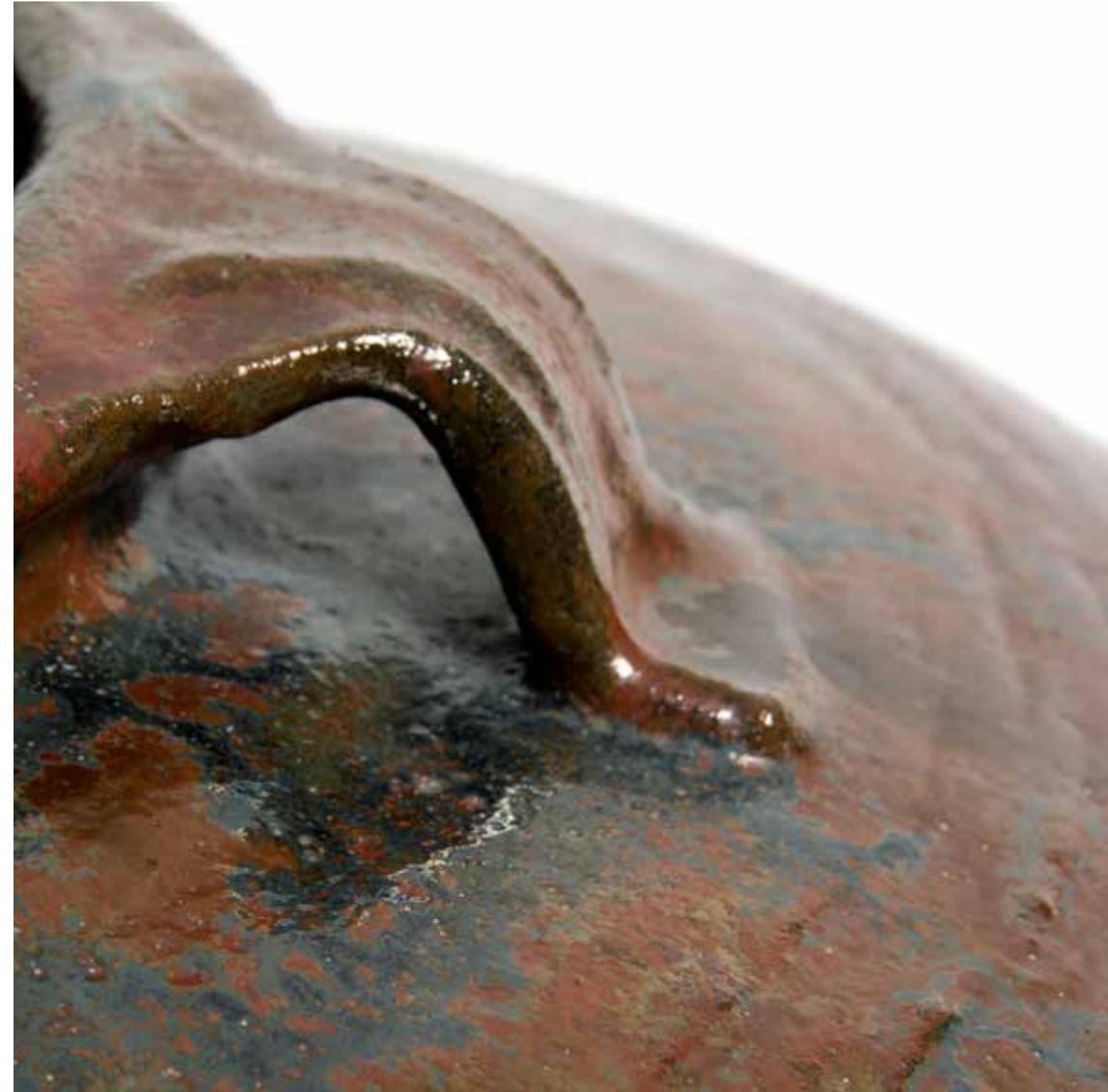
Le collectionneur se définit tout autant par sa collection que la collection se définit par lui. Une symétrie parfaite les unit. La sérialité (la conception de la collection) constitue en même temps un séquençement constant et maîtrisé du temps. En organisant le temps, par le biais de la collection, en séquences successives (le *fort – da* de Freud), nous atténuons notre angoisse existentielle.

Un manque fondamental à être devient supportable dès lors qu'il prend la forme du manque d'un objet précis d'une suite sérielle.

C'est à cet égard que l'on a parlé de la manie du collectionneur comme d'une névrose (Subkowski, 2008, p. 386 et suiv.). Le névrosé tourne autour d'un manque, mais tandis qu'il est destructeur du moi dans le cas d'une psychose, chez le névrosé ce manque s'internalise, se projette dans un objet très surinvesti – soit dans son acquisition, soit dans son évitement. Le névrosé a un « projet » et sait en particulier rassembler et étayer son moi. Nous avons tous de tels « projets », raison pour laquelle Freud parle au demeurant d'individus normalement névrosés. Chez le collectionneur, cela s'exprime par le fait de collectionner. Le collectionneur se met à collectionner avec une énergie frénétique, laquelle lui permet en même temps d'omettre de se relier à un manque qui n'est pas un manque d'objets, de céramiques, mais au contraire un manque à être fondamental.

Histoire des collections

Une explication psychanalytique est à la base une explication anhistorique. Un manque à être est cultivé par le fait de collectionner : *fort – da*. Cette culture peut toutefois s'effectuer de multiples manières, lesquelles sont déterminées historiquement et expriment différentes positions dans le champ social, et de même qu'avec les diagnostics psycha-



analytiques, on peut les voir comme l'expression de stratégies individuelles de collectionneurs. Abordons ici une perspective historique afin de tenter de distinguer trois grandes époques dans l'histoire des collections.

La première période peut être qualifiée de période de la souveraineté, pendant laquelle le fait de collectionner était réservé aux seules personnes souhaitant sortir du lot comme les monarques, les scientifiques, les propriétaires d'entreprises ou les artistes. La collection était l'expression d'une consommation souveraine et oiseuse et montrait que l'on ne faisait pas partie du peuple. On se distinguait par son goût, sa science et/ou son pouvoir économique et financier.

Parmi les collectionneurs, nous avons précédemment mentionné Getty, Wallraf et Guggenheim, riches industriels et hommes d'affaires américains, et au Danemark on peut citer Carl Jacobsen (qui a permis notamment la création du musée Glyptoteket) et Christian Ludvig David (fondateur de la collection Davids Samling). Plusieurs scientifiques possédaient d'importantes collections d'objets acquis du fait de leurs possibilités de voyages, ce qui n'était pas donné aux gens ordinaires. On peut également citer Sigmund Freud, dont la collection de statuettes antiques comptait trois mille pièces et qui n'a réfléchi que de façon sporadique à la manie du collectionneur. Mais l'autoanalyse, comme on le sait,

reste le plus difficile. La manie de la collection existe aussi chez les artistes. Honoré de Balzac, Walter Benjamin et Umberto Eco, par exemple, avaient d'importantes collections de livres.

Collecte, collection. Certaines des premières civilisations étaient celles des chasseurs-cueilleurs, dont l'activité de collecte était exclusivement utilitaire puisque les provisions étaient nécessaires à la survie. À l'époque de la souveraineté, la collection était le symbole du fait que l'on pouvait affecter des fonds à une consommation inutile. On peut comparer cela au potlatch décrit dans leurs ouvrages par les anthropologues Marcel Mauss et Claude Lévi-Strauss et l'écrivain Georges Bataille. Le potlatch était un rituel au cours duquel des tribus concurrentes se mesuraient en distribuant d'abord des cadeaux aussi dispendieux que possibles puis en brûlant leurs biens. Plus on voulait aller loin, plus le statut atteint était élevé. Il va de soi que ces destructions ritualisées étaient réservées aux plus riches et puissants de la société.

La collection souveraine peut ainsi être considérée comme une forme de potlatch. Il n'y a pas de destruction à proprement parler, si ce n'est une destruction du capital circulant. Les riches pouvaient montrer leur trop-plein – leur pouvoir et leur puissance – en acquérant de vastes collections d'art. Souvent ils aménageaient des musées privés pour abriter leurs collections, comme le fit

Henry Clay Frick (1849-1919) à Manhattan. Les visiteurs pouvaient ainsi venir admirer les Rembrandt du collectionneur et autres œuvres rapportées d'Europe. Avec une collection, on sortait du lot. Les collectionneurs américains imitaient en cela les régents européens qui avaient longtemps amassé presque n'importe quoi. Auslander écrit ainsi :

« L'acquisition et l'exposition, par la royauté, d'objets somptueux et rares dépassant l'imagination même de la noblesse ont contribué à instaurer et à renforcer le pouvoir théoriquement illimité du roi. Les biens royaux visaient essentiellement à démontrer la puissance créative et économique du monarque et la loyauté de sa cour face aux difficultés sur le territoire national et à l'étranger. Ou bien, comme l'indiquait une requête adressée à Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), contrôleur général des finances, concernant l'émulation bourgeoise de la Cour, "la Cour des princes souverains est le lieu principal où doit éclater leur magnificence, de la splendeur duquel ou de son obscurité les princes étrangers ou leurs ambassadeurs tirent des conséquences de la force ou de la faiblesse du Royaume" » (Auslander, 1996, p. 35).

Les collections ont changé de caractère avec le passage à la société industrielle et de masse, elles ne sont plus réservées à une élite. Tout le monde est collectionneur, et

les collections tendent à s'uniformiser. On produit des objets bon marché susceptibles d'être collectionnés : timbres, chopes millésimées, assiettes décoratives, cartes à l'effigie de stars du football, assiettes éditées pour Noël, pièces de monnaie commémoratives... On produit des albums de philatélie et des coffrets pour les pièces de monnaie. La ressource nécessaire n'est plus l'argent mais le temps, et l'aspect social ne réside plus dans l'ostentation et la convoitise, mais dans l'échange. Les collectionneurs deviennent égaux, et dans leurs interactions les doublons deviennent un capital à mettre en jeu au moment de remplir les vides d'une collection. L'ardeur des collectionneurs est systématisée et organisée et l'objet que l'on collectionne à présent est un objet de collection à part entière. Tandis que l'art de collectionner pouvait jadis être considéré comme visant l'inutile et le superflu, les objets de collection sont à présent intrinsèquement dénués de valeur : cartes téléphoniques usagées, timbres utilisés, cartes issues de céréales, figurines sorties d'œufs Kinder, etc.

Dans notre modernité et notre société industrielle, l'engouement pour les collections massifiantes a toutefois perdu du terrain, lentement mais sûrement. Il reste peu de philatélistes et au Danemark, les assiettes éditées pour Noël s'achètent dans la plupart des brocantes pour deux euros l'unité. À mon sens, on assiste à présent à une forme hybride de la collectionnite,

entre la souveraine et la massifiante. Les gens continuent d'accumuler, mais dans le but de s'individualiser. On ne collectionne plus les pièces standardisées, mais des pièces uniques. En extrapolant, on pourrait peut-être dire que la manie de collectionner de notre époque tient à une nostalgie de quelque chose que nous aurions perdu avec les marchandises standardisées de la société industrielle et de consommation.

Collectionner la céramique danoise d'atelier et le design danois d'une manière générale correspond peut-être à une nostalgie de l'artisanat. C'est à la fois une joie et un plaisir que de voir et savoir que les objets sont passés par des mains humaines, qu'ils sont singuliers ou ont en tout cas un caractère singulier. Car c'est précisément ce que nous sommes en train de perdre dans notre civilisation (Senneth, 2008). Les objets uniques permettent d'imaginer que l'on se crée soi-même par le biais de sa collection. Je suis ma collection, ma collection est unique, donc je suis unique. Ce point de vue permet aussi de saisir en quoi une collection devient elle-même une œuvre d'art : un projet d'autoculture. À cet égard, il est intéressant de constater que le fait de collectionner revêt aujourd'hui beaucoup d'importance. Plusieurs musées ont organisé des expositions centrées autour d'un collectionneur. Ce dernier se rend immortel à travers sa collection tout comme l'artiste le fait à travers son œuvre.

Il importe beaucoup que l'on distingue un processus humain à l'œuvre dans la pièce : les petites imperfections, les traces de tournage, la glaçure coulant de façon légèrement incontrôlée, le coup de pinceau, etc. Je crois que l'art nous renvoie l'image d'une virginité et d'une pureté remontant à une ère précapitaliste et préindustrielle. De tout temps on a produit de la céramique, extrait de l'argile du sol et façonné des poteries. Il en va de même du dessin et de la peinture. Le caractère « non moderne » de ces œuvres et objets tient précisément au fait qu'on ne peut les reproduire. Cela explique peut-être en partie l'engouement pour l'art depuis quelques années. De même qu'un grand nombre d'émissions TV nous incitent à faire les choses par nous-mêmes, par exemple cultiver nos propres légumes, l'œuvre nous renvoie que l'artiste l'a créée seul et qu'elle est singulière et unique. À défaut d'être nous-mêmes uniques, nous pouvons au moins acquérir une œuvre d'art unique et croire ainsi que nous sommes quelque chose.

S'il est une chose qui énerve les collectionneurs, c'est que des pièces anciennes soient reproduites. Non seulement le nombre des dites pièces augmente alors fortement, faisant ainsi baisser la valeur des objets collectionnés (puisque'ils ne sont plus aussi rares), mais les nouvelles pièces sont le plus souvent produites en masse. Or, sans l'aspect initial signant l'authenticité, ces reproductions ne sont que de pâles copies inanimées.

C'est ainsi que d'anciens modèles sont réédités (Knabstrup et Saxbo) ou que l'ancien nom sert de faire-valoir pour des objets venant d'être produits (Kähler).

Le champ du collectionneur

Nous avons à présent décrit le champ du collectionneur de façon diachronique. L'évolution touche tous les aspects : comment on collectionne, combien sont les collectionneurs, qui ils sont, et ce qu'ils collectionnent. Nous pouvons toutefois appliquer une perspective synchronique et tenter de saisir comment différents collectionneurs collectionnent et en particulier comment ils se positionnent les uns par rapport aux autres.

Les collectionneurs sont organisés en différents champs. Ce concept est emprunté au sociologue Pierre Bourdieu (1989, 1993), qui a étudié de nombreux champs tels que celui des médias, de l'éducation, les champs politique et artistique. Un champ se crée lorsqu'un groupe lutte pour une même chose. Les acteurs d'un champ sont en concurrence pour le capital spécifique à leur champ. Ils sont pris au jeu, reconnaissent les enjeux qui s'y jouent et croient que le jeu en vaut la chandelle (ce rapport au champ étant l'*illusio*).

Nous pouvons répertorier plusieurs champs différents dans lesquels l'intérêt pour la céramique d'atelier joue un rôle. Il y a le champ artistique d'une manière

générale, dans lequel la céramique d'atelier est constituée d'objets d'art parmi d'autres et où les collectionneurs d'art luttent pour des objets et se positionnent par rapport aux autres. Dans ce champ, le prix des œuvres se fixe en fonction de celui des autres. Alors qu'ils ne recevaient pas auparavant une considération particulière dans le champ artistique et n'étaient peut-être pas même vus comme des objets d'art mais comme de la poterie et de l'artisanat d'art, le grès et la céramique occupent aujourd'hui une place plus importante. Les objets sont plus chers, conférant ainsi à leurs possesseurs un statut plus élevé. Le rapport entre art et artisanat d'art est particulièrement intéressant. Les céramistes s'estiment peut-être plus simples et plus près des réalités que les peintres et les sculpteurs, lesquels considèrent peut-être la céramique comme de l'artisanat plus que de l'art (voir Bourdieu, 1993, p. 125 et suiv.).

On peut définir un champ plus vaste regroupant artistes, sociétés de ventes aux enchères, collectionneurs et conservateurs de musée, qui au sein de ce champ luttent pour s'approprier un capital, à savoir les œuvres, et pour la valeur des œuvres. À cet égard, on peut se demander qui crée la valeur dans ledit champ : les artistes ou les galeries ? Les écrivains ou les éditeurs ? Il est essentiel de garder à l'esprit que c'est ici que s'écrit l'histoire. Les œuvres sont canonisées et dans cette lutte, on peut prendre des

positions orthodoxes (ceux qui tentent de maintenir le canon) ou hétérodoxes (ceux qui le remettent en cause). Ici encore, la lutte entre le courant dominant et l'avant-garde et entre le grand art et l'art commercial est bien entendu déterminante (Bourdieu, 1993, p. 74 et suiv.).

Nous pouvons également définir un champ plus limité regroupant exclusivement les collectionneurs, qui présentent sans doute le plus d'intérêt pour notre propos. Que vise la lutte au sein de ce champ ? Plusieurs choses. Bien entendu les œuvres – il faut arriver le premier lorsqu'une annonce est passée ou être prêt à surenchérir dans une vente aux enchères. Mais on lutte aussi pour le prestige lié à la possession d'objets et, qui plus est, d'objets dignes d'être possédés.

Les positions sont en même temps des dispositions, et inversement. Lorsque l'on a un goût précis, par exemple pour la céramique de la fabrique Saxbo (qui est devenue extrêmement chère), on se positionne également par rapport à d'autres personnes qui n'ont pas ce goût-là. Le prix étant souvent vu comme corrélé à la qualité esthétique, on peut faire l'objet d'admiration et/ou de convoitise lorsque l'on montre un objet de prix élevé sur les réseaux sociaux. L'essentiel est bien entendu que je sois le seul ou la seule à posséder cet objet très cher. La vantardise de personnes manquant de connaissances

donne souvent lieu à une dévalorisation des objets des autres : tel objet a été produit en masse, la glaçure est dénuée d'intérêt, la réalisation manque de qualité, etc. D'autres, faisant preuve de plus de tact, se contentent de le penser. Cette « classe dominante » a tout intérêt à faire perdurer la hiérarchie du goût.

Lorsqu'il évoque le champ social, c'est-à-dire la société en général, Bourdieu affirme qu'il existe une classe dominante en matière économique et en matière culturelle. Certains ont une richesse d'argent, d'autres une richesse scientifique et culturelle. Il en va de même dans le champ de la céramique, où tout ne tourne pas autour du pouvoir d'achat : il faut également avoir une connaissance des objets, par exemple des signatures. Les deux aspects suscitent la reconnaissance des collectionneurs moins fortunés et moins experts.

Mais il existe également des hétérodoxes, ceux qui remettent en cause la hiérarchie du goût et critiquent le fait de « n'acheter que des marques ». « Pourquoi retourner les objets pour en lire la signature et payer 150 euros si c'est un Saxbo ? On peut trouver des objets similaires très beaux pour bien moins ! » Les hétérodoxes appartiennent le plus souvent à la « classe inférieure ». Ils ont le sentiment que leurs goûts sont dévalorisés, mais comme dans toute autre classe, le goût pour une chose est en même temps un dégoût pour une autre. Ce n'est

pas parce qu'on n'a pas les moyens, c'est une simple question de goût. Les inégalités sont déniées, dissimulées derrière une histoire de préférences.

Enfin, on pourrait aussi parler d'une classe moyenne qui reconnaît le goût de la classe dominante mais n'en a pas les moyens, et qui en même temps se considère comme ayant plus de connaissances et de goût que la classe inférieure. Ce sont les ambitieux du champ des collectionneurs. Ils souhaitent s'élever et miment le goût de la classe dominante. Ils vont peut-être acheter des pièces présentant de légers défauts, des petites pièces des grandes fabriques, espérant au fil du temps monter dans la hiérarchie. Les produits culturels sont, à la base, des instruments de positionnement.

Les types de collectionneurs

Dans le champ des collectionneurs, tout est évalué et comparé, le mécanisme à l'œuvre étant la question du capital. Le capital économique (qui donne du pouvoir d'achat), le capital culturel (le savoir relatif aux objets, aux signatures, aux glaçures, etc.), le capital social (contrats de collectionneurs) et le capital symbolique (la reconnaissance liée à la richesse dans les trois formes de capital susmentionnées). Cette stratification des collectionneurs nous aveugle cependant sur un aspect : les manières de collectionner sont différentes. Non seulement les principes

sous-tendant les collections sont différents, mais les collectionneurs voient les objets de manières différentes. Il nous faut ici aborder les choses sous un angle phénoménologique et nous attacher à la manière dont les objets apparaissent à la conscience. Il existe au moins quatre types différents de collectionneurs auxquels correspondent quatre types différents d'objets, l'argument étant qu'ils vivent le fait de collectionner de manières différentes.

Le premier est « l'esthète », qui achète et collectionne ce qui, de son point de vue, a une valeur esthétique sublime. La céramique doit être belle et bien réalisée. L'esthète ne collectionne en réalité que les plus belles pièces, laissant volontiers une œuvre de côté si elle n'a pas tout à fait les qualités requises. Il collectionne des œuvres, s'attachant au sublime et à ce qui dépasse à la fois l'artiste et ses contemporains. Les objets de l'esthète sont « uniques » dans les deux sens du terme. Ils sont hors du commun et constituent le degré suprême.

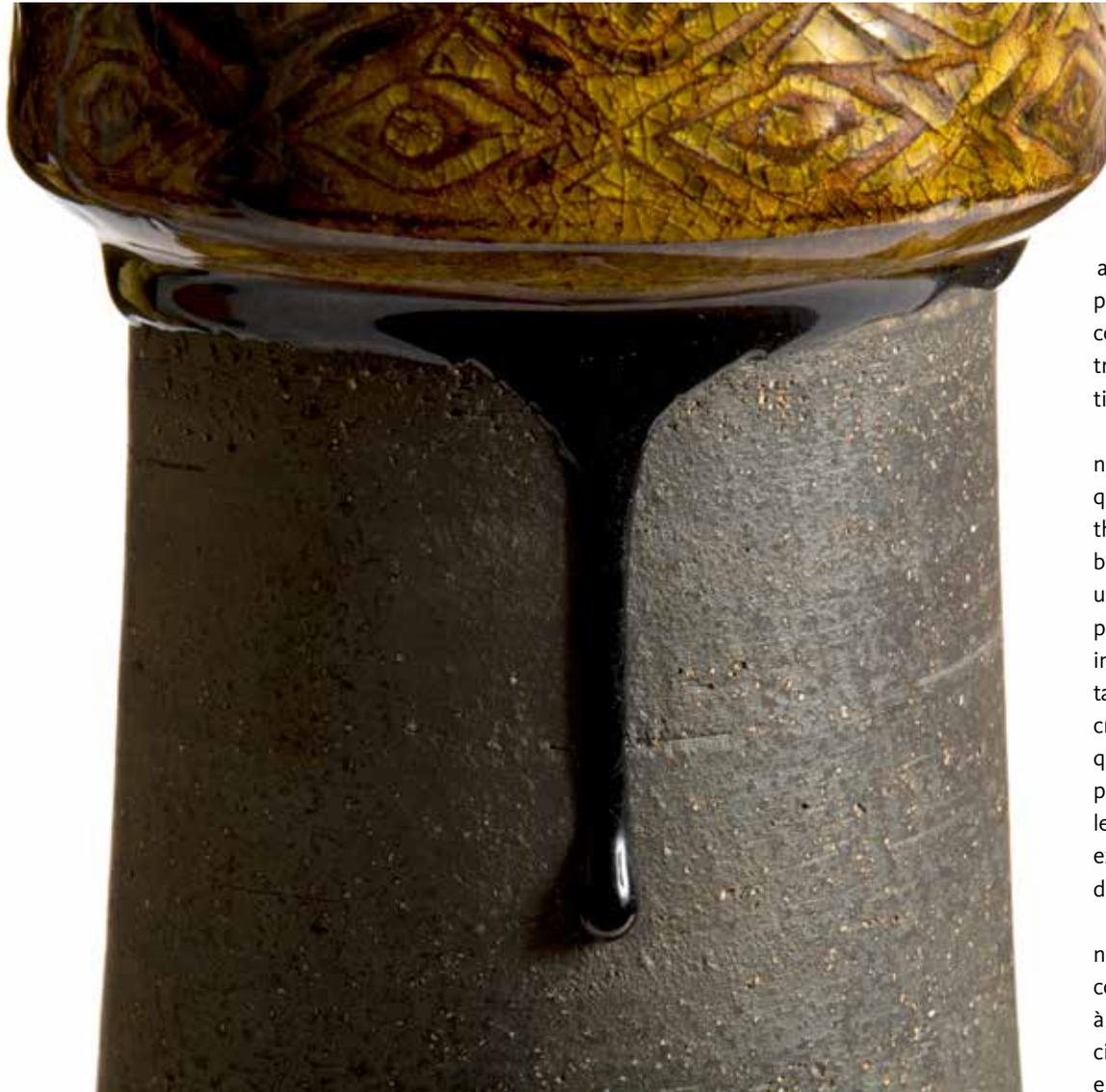
Vient ensuite le « collectionneur sériel », qui recherche quelque chose de précis. Il peut s'agir d'objets uniques ou produits en masse, mais il tient à tout avoir. Il collectionne les pièces de tel(le) céramiste, des types précis de pièces, par exemple des animaux de Knud Basse, des pièces avec telle glaçure (solfatara, céladon, sang de bœuf,...), des pièces comportant un couvercle, des pièces d'une période ou d'une région précises, etc.

Ce qui le différencie de l'esthète, c'est que le collectionneur sériel achète tout, même les objets d'une valeur esthétique médiocre. Il n'achète pas des œuvres mais des éléments s'inscrivant dans un ensemble plus vaste. Les œuvres ne sont pas uniques mais trouvent leur valeur et leur identité par rapport à une série.

Le troisième type de collectionneur est passionné d'histoire : histoire de la céramique, histoire de l'art, histoire de l'architecture, etc. Les objets sont intéressants parce qu'ils s'inscrivent dans certaines périodes, à la fois du point de vue de l'œuvre globale de l'artiste et de celle de ses contemporains. Chaque pièce est singulière mais une grande partie du plaisir consiste à la replacer dans un tout : constater que le style Art déco est une forme intermédiaire entre le *Jugendstil* et le fonctionnalisme, et le fonctionnalisme entre le style Art déco et le modernisme. Chaque objet s'intègre dans une image plus vaste, dans une histoire, l'intérêt étant de repérer les liens et les ruptures. L'ancien se transmet dans le nouveau et s'y transforme ou s'y conserve. Les objets collectionnés sont ceux qui racontent leur époque, leurs conditions de production et les personnes qui les ont créés ou possédés.

Le quatrième type de collectionneur est le chasseur de trésors, le chercheur d'or. Il cherche sur les marchés, dans les brocantes, chez les antiquaires, sur Le Bon Coin, n'importe où. Il adore réussir





un coup, dénicher une pièce, selon le nom qu'on donne à cette démarche. L'essentiel est le plaisir de trouver les objets, ceux qui auront échappé à d'autres collectionneurs stupides, ignorants, ou trop lents.

Les objets collectionnés ne sont pas des trésors étonnants : céramique, argent, or, meubles design, tout ce qui permet de réussir un coup et en avoir beaucoup pour son argent. Pour les chasseurs de trésors, les objets ne sont pas la préoccupation première. C'est leur quête qui les anime.

Il existe un cinquième type, qui en réalité n'est pas collectionneur. C'est un marchand qui entend revendre. Aux antipodes de l'esthète, il n'achète pas les pièces pour leur beauté mais dans la perspective d'en tirer un bon prix par la suite. Une collection étant pour lui un investissement fructueux, il investit dans ce qui rapporte le plus, et si des tableaux ou des céramiques répondent à ce critère, c'est ce qu'il achètera. Par conséquent, il acquiert des œuvres d'art non pas pour les posséder ou parce qu'elles trouvent leur place au sein d'une collection, mais exclusivement parce qu'il fera un profit lors de la revente.

Ces quatre (ou cinq) types de collectionneurs forment une typologie idéale. Certains collectionneurs correspondent entièrement à un type précis, tandis que d'autres associent les caractéristiques de plusieurs d'entre eux. On peut rechercher les pièces les plus

belles esthétiquement mais en limitant le champ à certains céramistes, voire un seul. On peut éventuellement aussi acquérir certaines pièces parce qu'on les sait bon marché et que le bénéfice de la revente pourra financer l'achat suivant.

Chacun est en quête d'objets différents et les quatre types de collectionneurs auront souvent tendance à considérer les achats des autres comme incompréhensibles. « Quel intérêt voyez-vous donc à cette pièce ? ». Une chose cependant les unit : les marchands leur mettent des bâtons dans les roues en achetant non pas sur des coups de cœur mais pour gagner de l'argent, et en asséchant le marché pour revendre plus cher, ils font monter les prix de ce que les autres collectionneurs aimeraient acquérir. Les marchands nous rappellent constamment que les choses n'ont pas seulement une valeur esthétique mais constituent également des marchandises.

La céramique, masculin/féminin

Il semble y avoir une très grande différence entre les sexes car on trouve beaucoup plus de collectionneurs parmi les hommes que parmi les femmes (Olmsted, 1991, p. 297-298 ; Baekeland, 1994, p. 207), et nombre d'entre eux sont homosexuels. Le premier élément est peut-être culturel, à savoir que les hommes sont peut-être plus enclins que les femmes à tout miser sur un seul enjeu et sont plus individualistes, agressifs et actifs (les

femmes étant au contraire plus passives, altruistes et ouvertes au groupe) (*ibid.*). Par exemple, les hommes sont également beaucoup plus nombreux à jouer (sur les chevaux, au football, aux cartes, etc.), et collectionner et jouer sont peut-être l'expression de choses approuvées : dans les deux cas il y a une forte composante de compétition et de hasard. Le deuxième élément tient peut-être au fait que souvent, les homosexuels n'ont pas d'enfants et que la céramique ou d'autres collections deviennent de ce fait une tierce entité commune. On observe au demeurant chez les homosexuels un intérêt plus marqué pour le design et la décoration intérieure que chez les hétérosexuels, et il en va de même des loisirs et du plaisir (Bech, 1999).

Il semble aussi que les femmes soient moins atteintes de collectionnisme aiguë et que, plus que les hommes, elles envisagent la céramique sous l'angle de la décoration intérieure, alors que pour les hommes, la collection serait davantage ce qui fixe le cadre (Baekeland, 1994, p. 209). Les femmes collectionneraient en outre des choses ne relevant pas, aux yeux des hommes, de collections : les chaussures, la vaisselle, les vêtements, les parfums (*ibid.*: 207).

Collection et genre ne sont pas un champ d'étude très investi, mais les différences de stratégie dans les collections des deux sexes sont visibles. S'il est plus délicat d'en saisir les raisons profondes, on peut néanmoins raisonnablement supposer que le besoin de

collectionner et la stratégie mise en œuvre sont influencés par les stéréotypes culturels d'une société donnée.

Cynisme

Collectionner est bien entendu une question de plaisir : plaisir d'apprécier la valeur esthétique de ce que l'on collectionne ou, comme on l'a vu précédemment, la « valeur de collection » de l'objet (ce que gagne l'objet à s'intégrer à la collection). Ce plaisir présuppose que tous les autres aspects et conditions soient éliminés. Le « plus » – cet élément supplémentaire conféré à l'objet, sa sublimité ou son caractère fétiche, pourrait-on dire – doit être pensé comme une propriété de l'objet en soi. « Ce vase est superbe... ». Lorsque l'on est collectionneur d'art, qu'il s'agisse de céramique ou d'autres arts, les objets représentent davantage et autre chose qu'un simple effet lié à l'ensemble dans lequel ils sont placés. L'œuvre d'art dépasse l'artiste et sa situation d'origine, elle nous parle. L'art doit également être davantage qu'une marchandise : les objets ont une valeur intrinsèque – une valeur artistique.

D'un côté, Dewey a raison d'affirmer que le collectionneur type est le capitaliste type (1987, p. 12). D'un autre côté, nous sommes sans doute toujours autre chose et plus que cela, car un tel aveu tue l'émotion et le plaisir esthétiques liés aux objets. En tant que col-

lectionneur, on doit vivre avec cette dissociation. Comme Peter Sloterdijk (1988), nous pouvons dire que nous sommes des cyniques adoptant une position ironique par rapport à des idées qui dirigent notre réel. Ou que, comme l'avance Slavoj Žižek, nous souffrons de « fausse conscience éclairée » (1989, p. 28). Nous savons que le désir est en jeu, qu'il est

manipulé par d'autres, par exemple le marché, que la valeur est malléable, mais nous pouvons néanmoins prendre plaisir à l'art et saisir l'émotion pure de l'œuvre. Et ce, parce qu'un plaisir est en jeu. C'est peut-être ce en quoi réside la magie suprême quand on est collectionneur : savoir décoder l'enjeu et continuer de se laisser séduire.

Bibliographie

- Adorno, Theodor, *Théorie esthétique* (1970), Paris, Klincksieck, 1995, p. 43.
- Auslander, Leora, *Taste and Power. Furnishing Modern France*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- Baekeland, Frederick, « Psychological aspects of art collecting », in Susan M. Pearce (sous la direction de), *Interpreting Objects and Collections*, Londres, Routledge, 1994, p. 205-219.
- Baudrillard, Jean, *Le système des objets* (1968), Paris, Gallimard, « Tel », 1978.
- Bech, Henning, *Leisure Pursuits. Studies in Modernity, Masculinity, Homosexuality and Late Modernity. A Survey of Some Results*. Copenhague, Sociologisk Institut, 1999.
- Benjamin, Walter, « Unpacking My Library – A Talk about Book Collecting » in *Illuminations*, Londres, Fontana Press, 1992, p. 61-69.
- Bourdieu, Pierre, cité dans une traduction anglaise : *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press, 1993.
- Danet, Brenda & Katriel, Tamar, « No two alike: play and aesthetics in collecting », in Susan M. Pearce (sous la direction de), *Interpreting Objects and Collections*, Londres, Routledge, 1994, p. 228-239.
- Dewey, John, *Art as Experience*, vol. 10, *The Later Works, 1925-1953*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.
- Frost, Randy O. & Hartl, Tamara L., « A Cognitive-Behavioral Model of Compulsive Hoarding », *Behavior Research and Therapy*, 34 (4), 1996, p. 341-350.
- La Bruyère, Jean de, *Les caractères ou les mœurs de ce siècle* (1688), Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975.
- Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Points », 1973. Ouvrage cité dans sa traduction anglaise : *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York, W.W. Norton & Co., 1998, p. 235.
- Olmsted, A. D., « Collecting: Leisure, Investment or Obsession? », *Journal of Social Behavior and Personality*, 6 (6), 1991, p. 287-306.
- Pfaller, Robert, *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.
- Senneth, Richard, *The Craftsman*, New Haven, Yale University Press, 2008.
- Sloterdijk, Peter, *Critique of Cynical Reason*, Londres, Verso, 1988.
- Subkowski, Peter, « On the Psychodynamics of Collecting », *The International Journal of Psychoanalysis*, 87, 2008, p. 383-401.
- Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, 1989.



Prologue : La céramique moderne

100 ans de céramique danoise – cent ans et quelque. Nous ouvrons l'exposition avec un vase réalisé par Thorvald Bindesbøll, datant de 1894 et présenté à l'Exposition universelle de 1900. Nous commençons donc avec la fin d'une époque car les œuvres de Bindesbøll ont marqué une rupture avec la tradition de deux manières au moins. D'une part, Bindesbøll annonçait la modernité et l'abstraction dans la céramique danoise. Ses motifs sont végétaux mais ne représentent rien de précis. Son art n'est pas naturaliste, et si l'on peut en considérer les motifs dans la ligne du *Skønvirkestil* (équivalent danois de l'Art nouveau en France), la représentation de la nature devient abstraite. Le décor est un simple décor. D'autre part, Bindesbøll rompt avec la tradition dans son choix de matériaux. Alors que dans le *Skønvirkestil*, les œuvres étaient souvent des objets raffinés en porcelaine, Bindesbøll choisit de travailler l'argile brute et d'inciser ses motifs dans l'engobe. Bindesbøll était membre du groupement d'artistes « Dekorationsforeningen » qui comptait également un certain nombre d'autres peintres et sculpteurs s'essayant à la céramique. Ce sont les artistes qui,

jusqu'en 1920, ont créé les tendances, et c'est pourquoi on parle de céramique d'artistes ou d'art. L'expression était créative mais la forme restait relativement classique. Bindesbøll décorait par exemple des vases et des plats de grande taille, et réutilisait d'ailleurs ses esquisses de décors dans d'autres applications, par exemple sur des couverts en argent et des enveloppes de coussin.

D'autres artistes suivirent Bindesbøll. Sculpteur, Niels Hansen Jacobsen se lança lui aussi dans la céramique. Son style était d'avant-garde lorsque, sur certaines pièces, il cherchait à réaliser une forme imparfaite. Des vases étaient ainsi vrillés pour donner un aspect plus sculptural. Jacobsen travaillait également à des sculptures en argile. Un oiseau est par exemple venu compléter deux bols faits de sa main. La fabrique Kähler invita également des artistes à travailler pour elle, notamment le céramiste Karl Hansen Reistrup, par ailleurs sculpteur et peintre. Un des amis de Bindesbøll, le peintre Svend Hammershøi, fut lui aussi associé à la manufacture Kähler. Reistrup est en particulier connu pour ses vases au lustre métallique et aux motifs animaliers.

Les premiers travaux de Hammershøi étaient dans le sillage du style organique de Bindesbøll, mais l'artiste évolua vers un style plus indépendant caractérisé notamment par de fins épaulements décoratifs. La glaçure aux cendres grises mise au point non pas par lui, mais par Jens Thirlund, devint néanmoins le signe distinctif de ses pièces.

Cette période se caractérisa par le fait que la glaçure devint en soi un mode d'expression abstrait. La surface des céramiques n'était plus telle une toile à décorer de motifs naturalistes. Au contraire, la glaçure était à apprécier à part entière. On le constate clairement chez Søren Kongstrand, qui expérimentait à tout va en matière de glaçures. Il recourait lui aussi aux lustres métalliques et aux glaçures à forte teneur en plomb qui procuraient aux vases une irisation rappelant celle produite par la lumière du soleil sur une flaque d'essence. Hans Adolph Hjorth expérimenta beaucoup les glaçures et fut par ailleurs le premier au Danemark à s'essayer à la production de grès. Dans l'autre grande manufacture de l'île de Bornholm, Michael Andersen & Søn, on commençait aussi à travailler l'abstrait

et on distingue clairement dans les vases de Daniel Folkmann Andersen, le fils du fondateur de la manufacture, l'influence de Bindesbøll. Les vases exposés ont un décor dit « de camouflage ». Ceux de Dagnæs témoignent également d'un intérêt pour les essais de glaçures. On pourrait en dire de même des travaux de Martin Mortensen, qui sont toutefois antérieurs et dont le style plus décoré n'est pas sans rappeler celui de Svend Hammershøi.

Enfin, il convient de mentionner les pièces « marbrées » de la fabrique Hjorth, une grande partie d'entre elles ayant été tournées et décorées par Hans Adolph Hjorth, tandis que d'autres ont été décorées par sa sœur Thora Hjorth. Ces vases témoignent de façon très directe d'une inspiration japonisante. Lors de ses visites de musées en Allemagne et en France, Hans Adolph Hjorth acquit des connaissances sur le grès, ce qui l'amena à travailler sur les coulures de glaçure ainsi qu'à des vases aux décors plus figuratifs. L'inspiration venant de l'Orient et de l'Extrême-Orient, en particulier de la Corée et du Japon, s'avérera un trait presque constant de la céramique danoise.























Le monde de Bing & Grøndahl et de la Manufacture Royale de Porcelaine

Alors que les deux premières décennies du XXe siècle furent celles des petits ateliers, les deux suivantes furent dominées par les manufactures. Hans Adolph Hjørth fut au Danemark le premier à travailler le grès, mais c'est avec le développement des lignes de grès de la Manufacture Royale de Porcelaine (Den Kongelige Porcelains-fabrik) et de Bing & Grøndahl que cette tendance connut un véritable essor. Un élément essentiel à cet égard fut le recrutement en 1912, par la Manufacture Royale de Porcelaine, du Suédois Patrick Nordström en qualité de responsable du développement de la production de pièces de grès et de glaçures pour grès. Nordström était très inspiré des grès français, ce qui transparaît en particulier dans ses glaçures. Un an après le recrutement de Nordström, Carl Halier entra à la Manufacture Royale et se distingua en particulier comme tourneur. Il utilisait souvent les glaçures de Nordström et il existe des pièces que les deux hommes ont réalisées conjointement. Leurs œuvres se caractérisaient par des formes relativement simples associées à une glaçure entièrement couvrante de couleur souvent ocre, bleue ou verte, et souvent à effet tacheté comme dans la glaçure de type œuf-de-vanneau, par exemple.

La Manufacture Royale de Porcelaine et Bing & Grøndahl sont dès le départ parve-

nues à attirer nombre des meilleurs céramistes du Danemark. Une partie du succès de ces manufactures tient au fait qu'elles mettaient des fours et des ateliers de qualité à la disposition des céramistes, qui avaient la possibilité de mener des expérimentations de façon autonome. Elles employaient également des céramistes salariés qui tous étaient autorisés à utiliser toutes les glaçures. Le dynamisme de ces manufactures tenait cependant aussi au fait qu'elles firent venir des artistes issus d'autres disciplines. Le peintre Jais Nielsen collabora ainsi à partir de 1920 avec la Manufacture Royale, où il rehaussa le niveau de la production avec ses sculptures et ses objets aux décors sculpturaux. Jais Nielsen est surtout connu pour ses motifs religieux et son style cubiste. Un autre artiste associé à la Manufacture Royale fut le peintre et graphiste Axel Salto, dont les œuvres en céramique s'inspirent souvent de la puissance de la nature. Ses grandes pièces ont été produites en peu d'exemplaires, tandis que les plus petites ont été produites en série dans des moules. Les coulures de glaçure ornent néanmoins les vases de façon virtuose et leur confèrent un caractère unique.

La nature comme source d'inspiration est également présente dans les œuvres de Gerd Bøgelund de la fin des années 1940 et des années 1950. Les feuilles stylisées en

constituent un motif de prédilection. Salto et Bøgelund avaient tous deux une préférence pour les glaçures marron et mordorées. Bode Willumsen, fils du peintre et sculpteur J. F. Willumsen, et Knud Kyhn recouraient aux mêmes types de glaçures, et en particulier à ceux des grès Song. Mais si le monde végétal était pour Salto et Bøgelund la principale source d'inspiration, c'est le monde animal qui jouait ce rôle pour Willumsen et Kyhn. Bode Willumsen collabora avec la manufacture de 1904 à 1908 puis de 1923 à 1935, où il créa un certain nombre de vases, pots, etc., ornés notamment d'animaux et de trolls ou de faunes. Il ne quitta la manufacture que dans les années 1930 pour fonder son propre atelier, dont sont issues toutes les pièces exposées ici. Son style était alors devenu plus brut. La texture était plus visible et les œuvres avaient un aspect de pièces uniques. Les exemplaires d'un même modèle étaient souvent glaçurés de diverses façons, la frontière entre pièces uniques et production en série devenant ainsi difficile à établir. Salto travailla à l'atelier de Bode Willumsen au début de sa carrière et ils réalisèrent plusieurs œuvres communes.

On trouve un style plus sobre chez Knud Valdemar Pedersen, qui travailla à la fois pour la Manufacture Royale de Porcelaine et pour Bing & Grøndahl. Les œuvres de ses débuts sont souvent décorées d'une glaçure

monochrome. Un grand nombre de ces mêmes glaçures étaient utilisées par Nils Thorsson, qui entra en apprentissage en 1912 à la Manufacture Royale, où il prit les fonctions de responsable artistique en 1949. Il est pratiquement impossible de caractériser son travail, tant il est éclectique. On trouve à la fois des pièces subtilement glaçurées et des objets décorés, souvent de poissons peints ou en relief. Une partie de sa production, qui ne figure pas dans l'exposition, est japonisante. C'est une source d'inspiration qu'il partage avec Ivan Weiss, dont les œuvres rappellent la tradition des dessins à l'encre et la calligraphie. Les saules pleureurs et les joncs sont des motifs de prédilection des pots, dont la forme fait penser à des boîtes laquées.

Enfin, l'exposition présente un certain nombre de céramistes dont les œuvres sont plus sculpturales : de Helge Christoffersen, une sculpture de deux chats se battant, et de Jean René Gauguin (fils du peintre Paul Gauguin), la grande sculpture sur le jeu des vagues. Thorkild Osvald Olsen est quant à lui représenté par un certain nombre de créations en faïence décorées de motifs naturels.

































Les grandes manufactures

Dans les années 1930, 1940 et 1950, la céramique danoise fut dominée par les grandes manufactures qui se mirent à produire à destination d'un public beaucoup plus vaste, qu'il s'agisse d'ateliers établis depuis longtemps comme Hjorth ou Michael Andersen & Søn sur l'île de Bornholm, la Manufacture Royale de Porcelaine (Den Kongelige Porcelainsfabrik), Bing & Grøndahl ou la manufacture Kähler à Næstved, ou de fabricants plus récents tels qu'Arne Bang, Saxbo, Palshus et Nymølle. Leur trait stylistique commun résidait dans la simplicité des formes et la sobriété des décors. Du fait des formes épurées et fonctionnelles, les glaçures réalisées prirent davantage d'importance dans de nombreux ateliers.

Chez Saxbo (fondé en 1929), Gunnar Nylund et Natalie Krebs créèrent des œuvres strictes portant toutes des glaçures de Krebs. Les glaçures se regroupaient principalement en quatre lignes : les bleues, les jaunes, les vertes et les brunes. Saxbo s'était adjoint de nombreux céramistes, parmi lesquels Eva Stæhr-Nielsen fut la plus productive. Une autre figure centrale était Edith Sonne Bruun qui comme Stæhr-Nielsen réalisa, dans les dernières années d'activité de la manufacture, des pièces à forte teneur

en chamotte. Au sein de Saxbo, Jens Jacob Bregnø et Hugo Liisberg créaient des sculptures. Le Français Léon Gallo fut lui aussi brièvement associé à cette manufacture.

Chez Arne Bang, le style était plus rustique, la pesanteur du grès étant souvent soulignée par les décors en relief. Au début de son activité, Arne Bang travaillait avec Carl Halier dans leur atelier Københavns Stentøjsbrænderi. Halier tournait les pièces et Arne Bang les décorait. Par la suite, plusieurs des glaçures d'Arne Bang lui seront inspirées de l'époque de sa collaboration avec Halier. Arne Bang entra ensuite en 1929 à la verrerie Holmegaard, où l'on récupérait la chaleur issue de la production de verre pour cuire les pièces de grès. Il ouvrit son propre atelier en 1948, qu'il transféra à Fensmark cinq ans plus tard. Les créations d'Arne Bang se caractérisent par un style Art déco. Les glaçures sont mates et tachetées en plusieurs nuances, avec des éléments décoratifs en relief tels que des cannelures, des côtes, des feuilles ou des fruits.

Le frère d'Arne Bang, Jacob Eiler Bang, travaillait quant à lui chez Nymølle où il créait des œuvres glaçurées en douces

teintes de bleu, de marron et de jaune, aux surfaces le plus souvent lisses et, plus rarement, ornées de motifs répétitifs. Il tournait des vases aux parois plus fines et au style plus léger que ceux de son frère. Les pièces d'Axel Brüel, qui travaillait également dans cette manufacture, sont postérieures à celles de Jacob E. Bang et semblent plus lourdes, sur le plan de la matière, de la masse, et du fait des glaçures sombres. Celles présentées dans le cadre de l'exposition ont des surfaces lisses mais il réalisait également des décors en relief.

Dans l'atelier Palshus (fondé en 1949), au sein duquel travaillaient Per et Annelise Linnemann Schmidt, la production des années 1950 privilégiait les élégants vases, bols et coupes aux fines parois, aux couvertes fourrures de lièvre et aux bords souvent plus clairs, les vases étant de forme ventrue, allongée ou cylindrique et comportant un nombre relativement limité de glaçures. La production des années 1960 se caractérise par des œuvres fortement chamottées et, ici encore, un nombre relativement limité de glaçures. Palshus était peut-être l'atelier le plus conceptuel du Danemark et s'intéressait aux variations itératives de la forme

des objets. Kjeld Jordan et Frode Bahnsen y furent également associés et y créèrent des pièces animalières et des œuvres uniques dont les glaçures fourrures de lièvre entraient également dans la « principale ligne » de l'atelier.

Alors que les manufactures et ateliers susmentionnés ont été fondés à partir des années 1930, on constate que certains des fabricants plus anciens se mirent à produire des pièces dans le nouveau style, plus simple. De la manufacture Hjorth sont ainsi présentées plusieurs œuvres d'Erik Hjorth ainsi que des pièces aux décors en relief dont certaines ont été façonnées par Eva Sjøgren. Enfin, l'exposition montre des œuvres de la manufacture Kähler : une série de vases datant des années 1930 et du début des années 1940, pendant lesquelles il était difficile de se procurer les matériaux nécessaires aux glaçures dont on était par conséquent économe, et un certain nombre de grès de Nils Kähler aux glaçures jaunes uranifères ou bleu cobalt et aux décors estampés. Ces pièces datent des années 1960.



















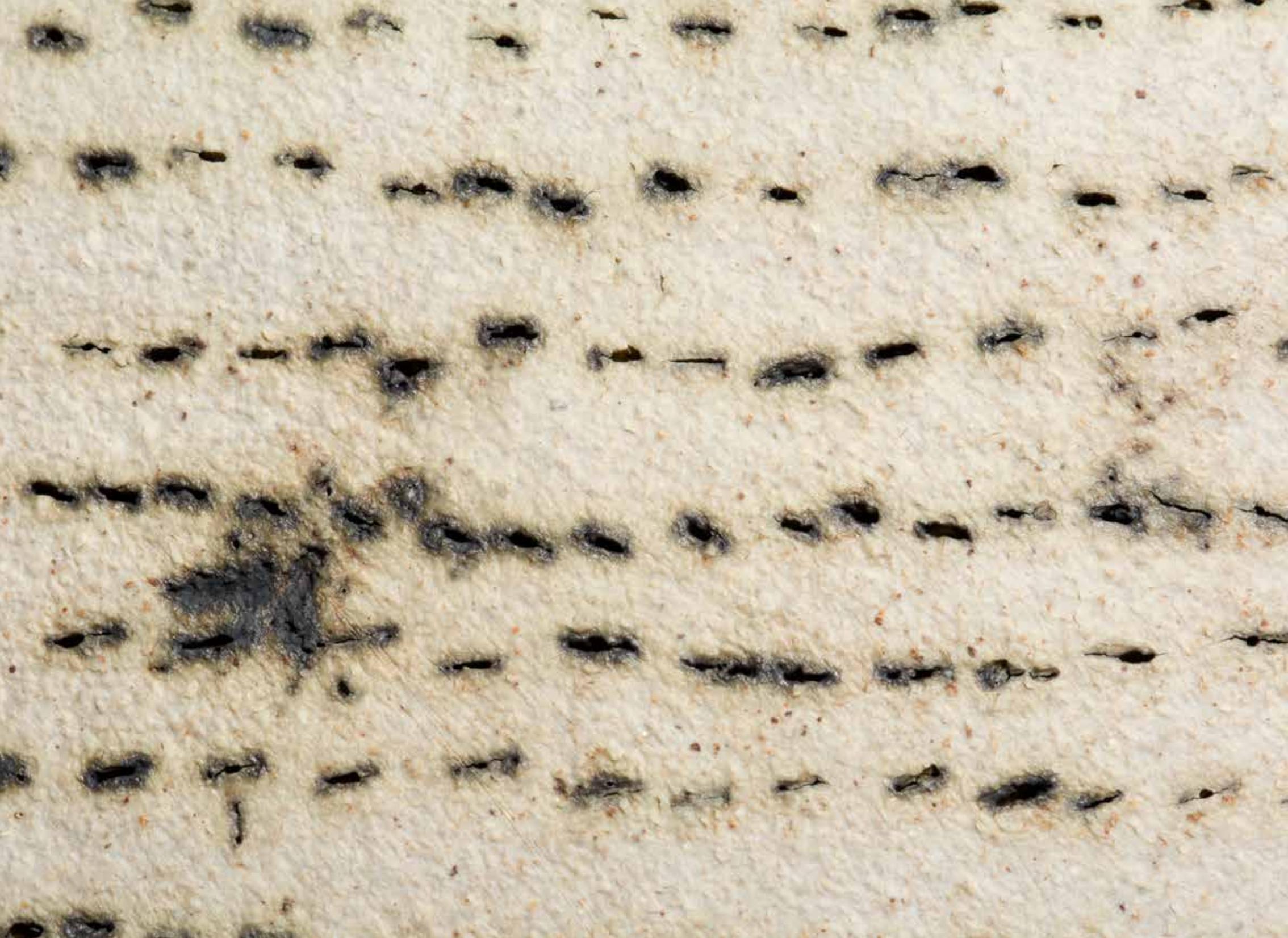












La céramique de Bornholm

L'île de Bornholm a toujours été un haut lieu de la céramique. On peut supposer que la majeure partie des tessons de poteries rapportés à Bindsbøll par un de ses amis, qui les avait découverts dans les remparts asséchés de Copenhague, provenait de Bornholm. En effet, Bornholm est riche en argile de qualité, et c'est même le seul endroit du Danemark ayant des gisements d'argile à grès. Ayant déjà évoqué dans les pages précédentes un certain nombre de céramistes de Bornholm, nous nous attacherons ici à la céramique d'atelier à partir des années 1930.

Les deux filles de Hans Adolph Hjorth, Lisbeth et Gertrud, annoncèrent une nouvelle époque pendant laquelle la production de pièces uniques fut au centre des préoccupations. Les deux sœurs travaillèrent ensemble de 1933 à 1936 puis créèrent chacune leurs propres ateliers. Elles se marièrent par la suite et prirent respectivement les noms de Munch-Petersen et Vasegaard. Au départ, elles s'intéressèrent toutes deux aux arts primitifs, ce que continua de faire Lisbeth Munch-Petersen tandis que l'intérêt de Gertrud Vasegaard

se porta au fil du temps sur un style plus géométrique et itératif. Les œuvres tardives de Munch-Petersen sont également très inspirées de la nature. Plusieurs de ses créations sont décorées d'éléments issus de la nature, comme des épis, tandis que d'autres sont façonnées en des formes naturelles telles que des artichauts et des pommes de pin.

La fille de Gertrud Vasegaard, Myre Vasegaard, travailla beaucoup avec sa mère, et ses créations personnelles ont beaucoup en commun avec celles de sa mère en termes de formes, de textures et de glaçures. Si la fille préférait les motifs animaliers alors que sa mère était attachée à un style géométrique, la vivacité et le naturel qui se dégagent des œuvres des deux femmes sont tels que toute raideur en est absente. Lisbeth Munch-Petersen eut cinq enfants, dont deux devinrent céramistes. Née d'un premier mariage avec le poète Gustav Munch-Petersen, Ursula Munch-Petersen a travaillé sur des formes sculpturales simples. On discerne dans les formes organiques de ses œuvres une inspiration puisée dans la nature. Julie Høm,

issue d'une union ultérieure avec le peintre Poul Høm, est elle aussi passionnée par la nature de l'île de Bornholm, toutefois de manière beaucoup plus abstraite que sa mère.

Autre descendant de la famille, Erik Hjorth eut deux filles qui devinrent également céramistes : Ulla et Marie travaillèrent toutes deux dans la manufacture familiale, à la fois à des céramiques utilitaires traditionnelles et à des œuvres uniques. Leurs pièces des années 1960 et 1970 ont le style un peu massif et les teintes caractérisant cette époque et sont elles aussi fortement inspirées de la nature. Marie Hjorth a réalisé par la suite un certain nombre d'œuvres uniques dont le style offre la légèreté et l'élégance des créations de Gertrud Vasegaard. Ulla Gahrn ne fait pas partie de la famille Hjorth mais a travaillé sur plusieurs projets avec Lisbeth Munch-Petersen, les décors en relief étant un trait commun aux deux céramistes. Ulla Gahrn s'inspire elle aussi de la nature, dans un style toutefois plus expressif.

Si la céramique de Bornholm est bien plus vaste que le seul cercle de la manufacture

Hjorth, l'environnement naturel comme source d'inspiration est présent chez tous. Les œuvres en porcelaine de Gerd Hiort Petersen rappellent des roches sédimentaires tandis que celles de Hans Munck Andersen sont plus rythmées et sculpturales. La nature semble aussi avoir fortement inspiré les deux céramistes les plus jeunes de ce groupe, Anne Mette Hjortshøj et Eva Brandt, qui travaillent les surfaces comme une texture organique.

Enfin, il convient de citer les trois céramistes chez lesquels la veine de la nature, si elle est moins nette, reste toutefois présente : Per Rehfeldt, influencé par les décors géométriques de l'Islam et reconnaissable à ses récipients à base étroite qui semblent suspendus ; Peter Kofoed, autodidacte ayant principalement réalisé des coupes et des bols fins et effilés dans des teintes naturelles ; et Jørgen Lai Knudsen, dont les créations aux formes douces et organiques se caractérisaient souvent par un col étroit et des glaçures brillantes.























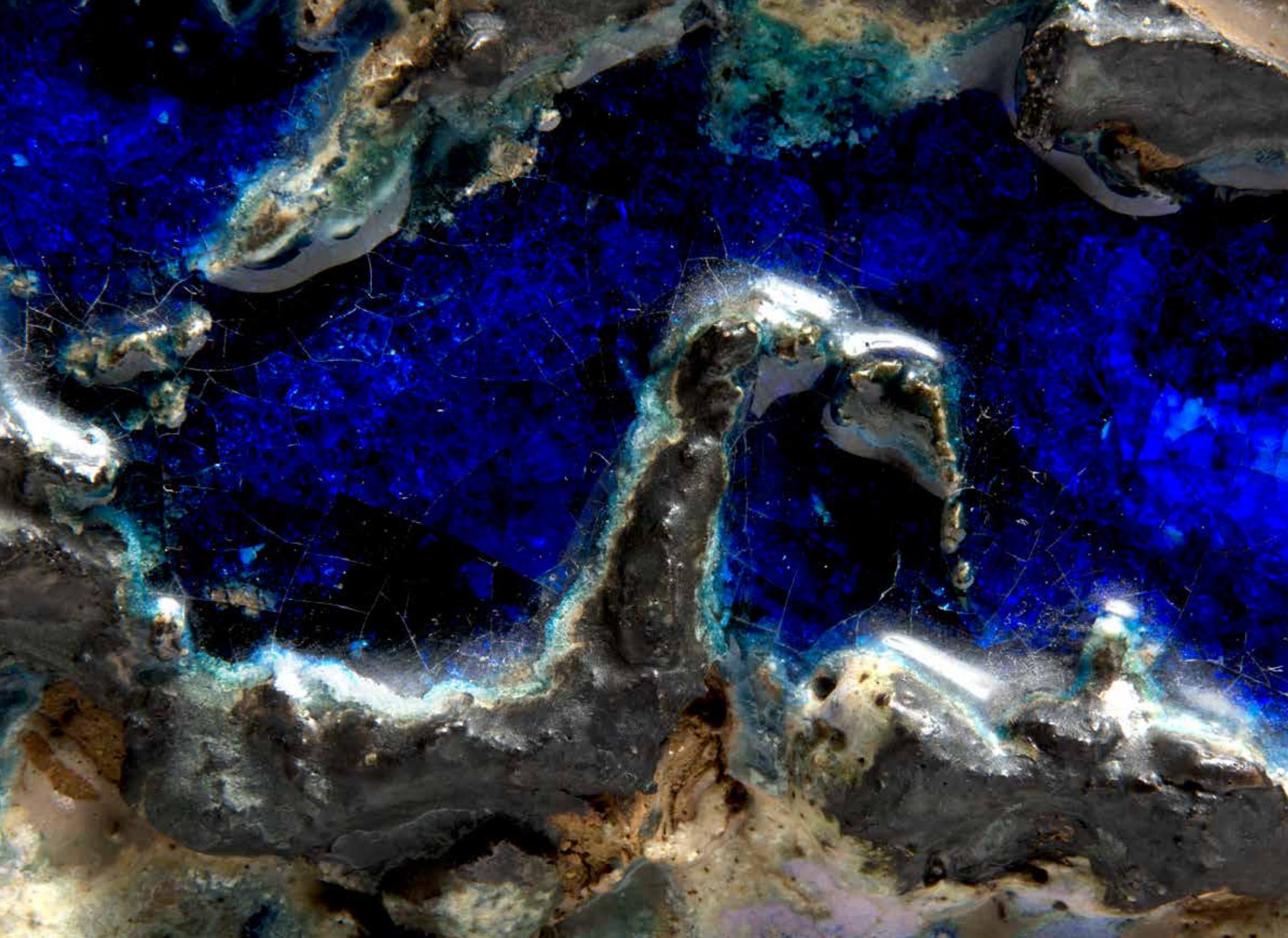












Les rustiques

La tradition céramique danoise avait précédemment puisé dans une inspiration spécifiquement japonisante et plus généralement asiatique. On « importait » des formes, des glaçures, des grès, et dans certains cas aussi des motifs japonais. Avec Gutte Eriksen, c'est l'idée proprement dite qui fut importée, à savoir qu'il était possible d'unir l'artisanat et l'art. Par l'intermédiaire de l'Anglais Bernard Leach, Gutte explora le style japonais dans un grand nombre d'objets utilitaires et de façon quasi imperceptible, cette démarche fusionna avec un intérêt pour la poterie danoise traditionnelle.

Gutte enseignait à l'Académie Jutlandaise des Arts et parvint à faire école grâce à son enseignement très motivant accordant une large place aux compétences techniques. Le groupe d'exposants « Les Huit Jutlandais » ne comptait que des élèves de Gutte qui avaient en commun un intérêt pour les formes à vocation utilitaire, une attention à la texture et à l'artisanat, et enfin une passion pour l'argile rouge de grand feu, ou argile rouge grésée. Créé en 1987, « Les Huit Jutlandais » rassemblait Inge

Bøgh Trautner, Ulla Hansen, Lis Ehrenreich, Kim Holm, Hans Vangsø, Anna Fløche, Kirsten Sloth et Inger Rokkjær. Il y a bien entendu de grandes différences entre les huit, qui ont évolué dans des directions différentes, mais ils avaient en commun une même base de départ.

Trautner et Hansen façonnent toutes deux des pièces aux fines parois où le grand feu et le rustique rencontrent quelque chose de plus fragile. Souvent la glaçure n'est pas entièrement couvrante et laisse apparaître le biscuit par endroits, ce qui contribue à donner un aspect plus brut. Les glaçures sont en général vertes ou bleues, avec pour Trautner des décors glaçurés en blanc et noir. Trautner et Hansen travaillent principalement sur des formes à vocation utilitaire. Les œuvres d'Ehrenreich sont plus pesantes, leur socle plus large les rapproche de cylindres toutefois terminés par un col de facture plus classique. Ehrenreich crée des motifs par pression sur le tesson à l'aide d'outils, lui conférant un relief sur lequel la glaçure coulera de diverses façons.

Une puissance d'expression similaire se retrouve également chez Holm et Vangsø,

qui associent une forme simple (vase cylindrique, carré, hexagonal ou octogonal) à une glaçure expressive. Leurs œuvres sont souvent cuites plusieurs fois pour leur donner plus de texture et un aspect plus brut. Alors que Holm travaille l'argile rouge grésée, Vangsø travaille le grès. Fløche cuit l'argile à des températures un peu moins élevées et a pris, par rapport à la tradition Gutte, une orientation plus sculpturale dans laquelle les pièces sont souvent décorées de glaçures claires et mates.

Kirsten Sloth et Mette Augustinus Poulsen créent des pièces d'argile rouge grésée et travaillent plus que les autres les éléments décoratifs des glaçures. Sloth le fait souvent avec une série de petites surfaces décorées à la façon d'un damier alors qu'Augustinus Poulsen est plus minimaliste avec ses dessins de traits fins. Enfin, Rokkjær travaille les pièces en raku, où une dynamique se crée par l'ajout de matières à la glaçure, par exemple du marc de café, ou par l'enlèvement de matière sur le tesson.

L'influence de Leach était également très présente chez Anne Kjærsgaard. Elle arriva en France en 1958 et s'installa de façon

permanente à La Borne deux ans plus tard. Elle travaillait le grès, qu'elle cuisait dans un four à bois. Ses œuvres prenaient les formes de la céramique traditionnelle, par exemple des pots à lait, des coupes et des plats, que la décoration, souvent rapide et spontanée, venait étayer.

Tout comme Gutte, Birthe Weggerby enseignait à l'Académie des beaux-arts d'Aarhus et travaillait principalement le grès, souvent avec des décors inspirés du mouvement Cobra. Dans cette exposition elle apparaît à côté de Sten Lykke Madsen, qui lui aussi crée des animaux fabuleux en grès brut. On trouve également un style plus artistique et sculptural chez Erik Nyholm, dont les plats s'offrent tels des paysages d'argile et de glaçures.

Enfin, nous rencontrons Finn Lynggaard et Jytte Trebbien, qui travaillent sur des pièces aux formes simples et entièrement glaçurées avec, pour les deux céramistes, une préférence pour le volume et le poids qu'offre le grès.



































Les organiques et les graphiques

Alors que la céramique de Bornholm s'intéressait à la rencontre entre nature et culture en privilégiant le premier des deux éléments, et la céramique jutlandaise à la tension entre art et artisanat tout en s'inspirant de l'art japonais, la tradition du Seeland est avant tout centrée sur la forme et les décors.

Cette section commence par Christian Poulsen, qui cultivait la forme en tant qu'élément porteur. Monochromes, ses glaçures font ressortir la forme quasi monumentale tandis qu'un fonctionnalisme épuré apporte la puissance. Si la forme des œuvres de Gudrun Meedom Bæch est au contraire classique, voire conventionnelle, l'intérêt jaillit de la rencontre entre cette forme et les décors. La sobriété de ces derniers confère aux œuvres de l'élégance et de l'intensité. Les deux céramistes, qui créèrent leurs plus belles pièces à partir des années 1950, annonçaient une nouvelle ère.

On trouve une modération équivalente chez Alev Siesbye, qui vit en France depuis 1978. Ses œuvres sont principalement monochromes, avec un bord d'une glaçure

différente, et comportent parfois un décor simple et discret. Avec ses chaudes teintes dorées et ses bleus froids, la palette de couleurs de Siesbye rappelle ses origines turques. Ses pièces semblent en suspension sur leur base étroite, avec souplesse et puissance. L'intérêt pour la forme anime également Anne Lise Bruun, qui tourne des pièces aux fines parois apportant beaucoup d'élégance. C'est l'une des rares au Danemark à travailler le raku.

Beate Andersen et Gunhild Aaberg font toutes deux partie de l'atelier collectif Strandstræde keramik. Elles travaillent sur des décors graphiques, Andersen sur des objets tournés très fins et Aaberg sur des grès rustiques. Toutes deux s'intéressent aux décors sériels et non narratifs. Ceux d'Andersen rappellent des motifs islamiques et courent de façon régulière autour de ses pièces. Les œuvres d'Aaberg sont au contraire le plus souvent marquées par leur centrage autour d'un axe. Celles d'Andersen sont tournées vers un soleil torride, celles d'Aaberg vers la terre, la pierre et le sable.

Andersen et Aaberg étaient en outre membres du collectif d'exposition « Keramiske Veje » incluant aussi le couple Bodil et Richard Manz, ce dernier étant à présent décédé. La signature de Bodil Manz consiste en des cylindres aux parois fines comme du papier, par conséquent translucides, et aux décors graphiques dont certains, dans leur exploration des champs et des couleurs, semblent inspirés de Mondrian. Bodil et Richard Manz sont l'un par rapport à l'autre comme Andersen et Aaberg : tandis que les œuvres de Bodil sont légères et aériennes, celles de Richard sont lourdes et attachées à la terre. Nombre de pièces créées par Richard Manz sont sculpturales, avec un tesson à peine cuit.

Bente Hansen est elle aussi membre de « Keramiske Veje ». Elle travaille à développer et repousser les formes utilitaires classiques. Les vases prennent de nouvelles formes tout en restant des vases. Ces expérimentations formelles sont revêtues de glaçures unies, souvent noires, toute l'attention étant dirigée vers la forme. Comme la plupart des pièces de la main de Hansen, le grand

vase à méandres qui est exposé offre quelque chose d'organique. Il en va de même des vases de Tove Anderberg, qui tous ont une connotation florale. La force de la nature y est à l'œuvre, mais de manière féminine et sensuelle.

Inge Marie Fruelund (de Thisted) et Poul Erik Eliassen (de Langeland) travaillent tous deux l'argile engobée. La nature apparaît chez Fruelund avec une précision gracieuse et en même temps abstraite. Le style d'Eliassen est lui aussi organique sans toutefois mimer la nature. Comme ce dernier, Dorte Schierup Heide travaille à une forme rigoureuse laissant le décor s'exprimer. Les ouvertures étroites de ses vases sont comme un trou dans lequel disparaîtraient des copeaux de fer attirés par un aimant. Enfin, Lone Borgen (d'Aarhus) crée des objets évoquant une nature sauvage. Elle est par ailleurs l'artiste la plus narrative du groupe, par exemple avec sa critique de la société de consommation et de surabondance que montre le vase exposé.































Les sculpturaux

Nous terminons par un certain nombre d'œuvres récentes à l'allure sculpturale. Alors que l'exposition commençait par la céramique d'artiste, c'est-à-dire des œuvres céramiques produites par des artistes n'ayant pas de formation de céramiste, nous nous attachons à présent à un groupe de céramistes qui ont choisi de s'exprimer dans des œuvres d'art. Il est possible d'affirmer que nous sommes à l'aube de quelque chose de nouveau, et à la fin d'une tradition qui avait été inspirée par la céramique utilitaire et qui peut s'inscrire dans ce qu'on appelle souvent le Danish Modern. On peut voir également ce dernier chapitre comme unissant les trois thèmes évoqués précédemment : l'intérêt pour la nature, et surtout pour la matière et la forme.

Karen Bennicke travaille sur des sculptures céramiques en général revêtues d'une seule et même glaçure, toute l'attention étant ainsi dirigée vers la forme. On a l'impression de voir quelque chose qui ressemble à quelque chose mais on n'est jamais certain de savoir ce que c'est. La sculpture exposée se présente comme une accumulation de formes organiques dont certaines sont coupées et évoquent de ce fait une sorte de contenant. Les objets de Mette Marie Ørsted se rapprochent des formes de la céramique utilitaire mais sont inutilisables

en tant que telles. Les parties non glaçurées font apparaître l'argile, donc la matière, la forme faisant toutefois penser à ce qu'un plombier-zingueur aurait pu réaliser dans un moment de créativité débridée. Les ouvertures ont une orientation, un sens. Elles pourraient évoquer des gens tournés les uns vers les autres pour converser ou encore des plantes cherchant la lumière. Quelque chose d'instable, en mouvement, est en tout cas au cœur de cette œuvre.

Le cylindre est l'une des formes préférées de Morten Løbner Espersen et lui offre la possibilité d'explorer le potentiel de la glaçure. Cet artiste travaille la glaçure de façon sculpturale de manière à produire des structures cratériformes aux innombrables strates. Le cylindre est une forme classique constituant quasiment un signe distinctif danois, mais Espersen en fait autre chose. Gurli Elbækgaard procède de même avec la forme du vase, bien que ce ne soit pas la glaçure mais le façonnage qui crée la forme sculpturale. Du fait de leur structure très organique, on imagine ces objets engendrés par division cellulaire.

La sculpture de Steen Ipsen aborde elle aussi la thématique organique, mais ici la nature est disciplinée par des liens contraignant la matière. Le cordon rouge maintient la sculpture pendant que la masse blanche

semble vouloir s'échapper. La sculpture est à la limite du reconnaissable, ce que l'on observe aussi chez Flemming Tvede Hansen. Là, la forme organique rencontre quelque chose de plus industriel. S'agit-il d'un égouttoir, d'une carte topographique en 3D, d'un moule créé au fond de la mer sous l'effet du courant, ou d'encore autre chose?

Christian Buur Bangsgaard et Turi Heisselberg Pedersen sont, quant à eux, beaucoup plus proches d'un langage formel classique. Il ne fait aucun doute que l'on est en présence de cylindres et de vases. Dans les deux cas, la forme permet toutefois un travail sculptural sur l'intervalle. Les vases de Bangsgaard sont composés de plaques empilées conférant un rythme en coupe verticale où alternent l'argile et l'air. Chez Heisselberg, l'espace séparant les vases donne à ces derniers une nouvelle structure et devient presque une structure en soi. Les pièces des deux artistes se caractérisent également par le travail sur des surfaces mates.

Chez Christina Schou Christensen et Bente Skjøttgaard, le défi à la glaçure et la création de la forme qui en découle sont au cœur des préoccupations. Le rapport entre glaçure et argile est inversé chez Christensen, la glaçure devenant l'élément porteur. Les

œuvres présentées s'appuient sur des pieds en glaçure tandis que chez Skjøttgaard, l'argile devient un élément maintenant la glaçure en place. Dans les deux cas, la forme est créée par la glaçure. Dans aucun d'eux il n'est question d'une forme que l'on « se contente » de glaçurer. En même temps, la glaçure féminine et sensuelle rencontre chez les deux artistes une forme « masculine » plus brute. On note également un intérêt pour le potentiel des glaçures dans les quatre pièces plus anciennes de Skjøttgaard, qui en termes de forme sont toutefois plus classiques.

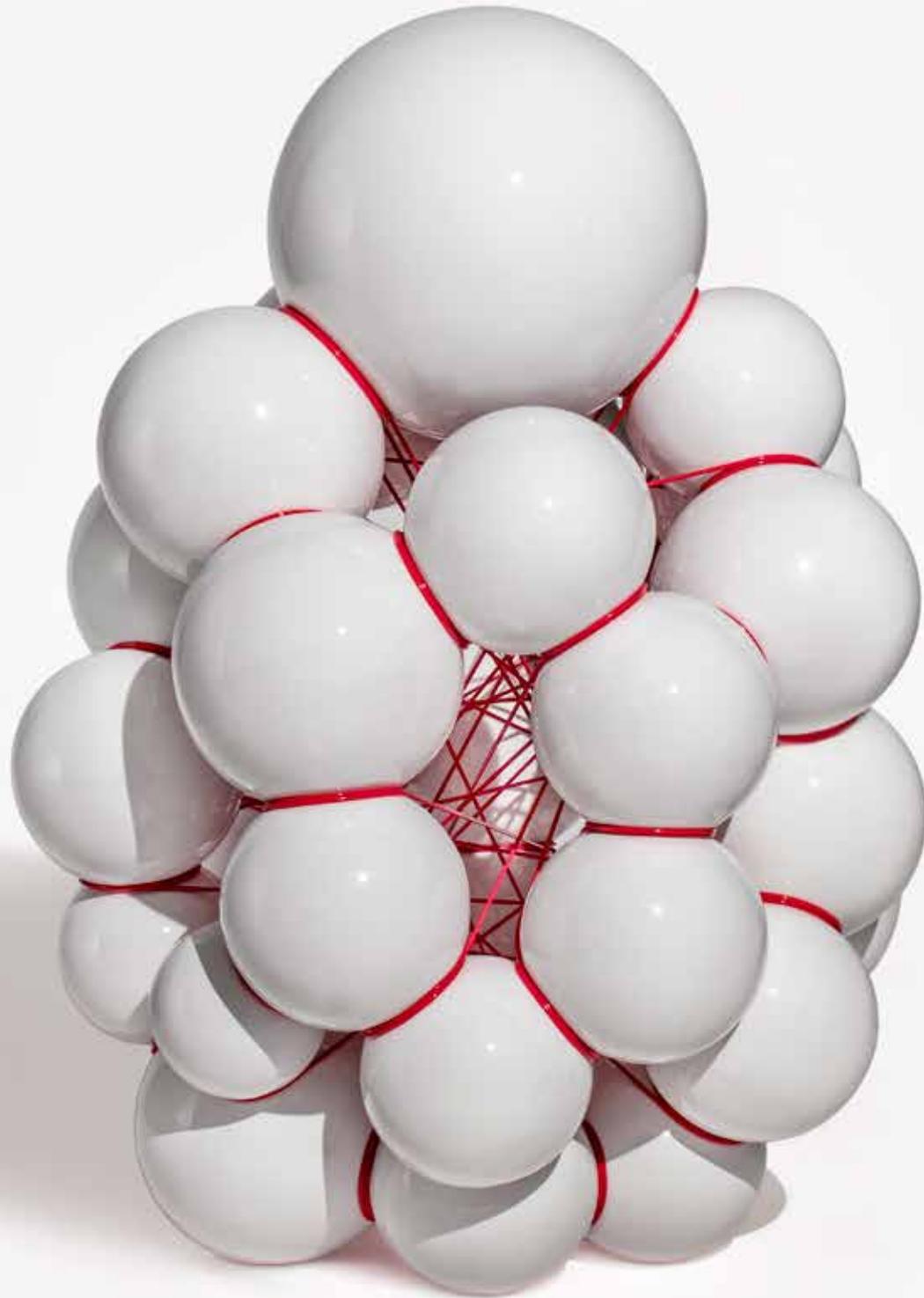
Enfin, nous achevons l'exposition avec Peter Brandes, qui boucle la boucle en nous ramenant au début de l'exposition. Tout comme Bindesbøll, Brandes travaille sur de grands vases et plats, et comme lui il recourt à la technique du *sgraffito*. Ses motifs (l'agneau sacrificiel et la pieuvre) renvoient à l'Antiquité, à une époque bien antérieure à celle représentée dans cette exposition, et par conséquent aussi à la joie de donner forme et structure à l'argile, d'une part, et à l'importance historique et culturelle des objets en céramique, d'autre part. Nous avons présenté 100 ans de céramique danoise, étant entendu qu'un début n'est jamais un début et une fin jamais une fin.

























Que tous les prêteurs privés et institutionnels acceptent nos plus sincères remerciements pour leur adhésion à notre exposition. Nous leur sommes très reconnaissants d'avoir mis leurs œuvres à la disposition du public français.

Anders Uhrskov	Institut for Statskundskab,
Andreas Vedkiær Knudsen	Aarhus Universitet
Bornholms Museum	Jacqueline Trebbien Hammerum
Brian Christensen	Jens Drachmann Bukh
Brian Erhardtsen et Inger Vervaet Erhardsen	Jonas Brandhøj Karen Bennicke
Carsten Bagge Laustsen	Katrine May Diis
Dorte Christine Larsen	Kim Albrechtsen
Ea Bjerg-Nielsen	Kirsten Sloth
Eva Brandt	Lene Hass
Galerie Moderne Silkeborg	Lis Ehrenreich
Henning Jørgensen	Lone Borgen
Henrik Følsgaard	Mads Eyde
Inge Marie Fruelund	Magnus Alasdair Jones Kramer
Inge Bøgh Trautner	Mariann Bang-Madsen
Ingvar Gaardsted Svensson	Mikkel Rosquist

Morten Kilian
Nils Overgaard
Per Rehfeldt
Pernille Flensted-Jensen
Peter Brandes et Maja Lisa Engelhardt
Peter Nedergaard
Poul Jensen
Poul Schmidt
Søren Holmstrup
Steen Ipsen
Stina Juel Lanken
Ulla Hansen
Ulla Prip Kayser
Vladimir Stokic

Cet ouvrage a été réalisé pour l'exposition

100 ANS DE CÉRAMIQUE DANOISE

29 nov 2018 – 3 mars 2019 · Maison du Danemark, Paris

Commissariat : Carsten Bagge Laustsen

Auteur : Carsten Bagge Laustsen

Préface : Anne-Mette Villumsen

Crédits photographiques : Erik Balle Povlsen

Conception graphique – design : Carl-H.K. Zakrisson

Suivi éditorial : Gitte Neergård Delcourt

Traduction : Suzanne Niemann

Relecture : Sarah Chevalier

Impression : Narayan Press, Gylling, Danemark

Distribution : Maison du Danemark

Imprimé au Danemark

© 2018 Maison du Danemark

ISBN 2-914878-32-6

Avec le soutien de Danish Arts Foundation
et en partenariat avec Sophienholm et le musée Skovgaard

**MAISON
DU
DANE
MARK**

MAISON DU DANEMARK

142 avenue des Champs-Élysées, 75008 Paris

Tél. 01 56 59 17 40

mdd@maisonduanemark.dk

www.maisonduanemark.dk

Direction : Torben Nielsen

Conseiller culturel et de presse : Marius Hansteen

Coordination de l'exposition :

Gitte Neergård Delcourt assistée de Elvira Enevold Højbjerg

Scénographie : Scénos Associés

Réalisation : Volume Agencement

Montage : Christine Melchior, Thomas Klintø,

Halfdan Halbirk, François Gaston