

Incurable !

Wolgensingner n'imaginait pas à quel point c'était vrai¹. *Emauxphile*, écrivait-il en 1990, eh bien ! je le suis encore. Parfois lorsque la fièvre me prend, quatre bouts de terre revêtus de boue de pierre, suffisent pour une cuisson de vingt heures. Pour voir...

Au jeu des cuissons à vide, je détiens probablement la palme. Quatre cents grammes d'argile et cent d'émail dans un four de six cents litres ! La montée en cuisson est rapide, jusqu'à onze cents degrés, après, il faut se mettre dans les conditions d'une cuisson de sculpture. Puis attendre. Oh, pas longtemps, demain, à quatre cent cinquante degrés, j'ouvre, je saurai... Il y a certainement quelque chose de la frénésie du joueur, de l'obsession du parieur qui mise ses espoirs à la table de baccara. C'est certain, un jour je posterai une enveloppe pour me faire interdire l'approche des balances électroniques de précision et autres trébuchets.

Ma maison est envahie par une multitude de ces petits morceaux de terre, modelés rapidement, en trois pressions des doigts, de forme immuable depuis 1986 : pas trop grands pour pouvoir être trempés dans un gobelet de plastique que j'achète par paquet de cinq cents, suffisamment grands pour une bonne lecture de la matière fondue. Les gestes comptés de leur modelage apportent les reliefs et les déchirures de matière qui sont indispensables au langage plastique du céladon. Ils sont tous répertoriés, numérotés, fichés... puis entassés dans des cartons, eux-mêmes accumulés dans le grenier, au-dessus des fours, dans la salle d'expo, dans mon bureau, partout, dans un prodigieux autant qu'indescriptible fouillis.

En 1969 donc, la salle Calmann², ce tigre enrobé de céladon, gélifié, comme pris dans un manteau pesant d'ambre vert qu'il perce rageusement par endroit d'une griffe orangée : voilà mon challenge. Ne le cherchez pas, la rénovation du Musée a fait disparaître le grand fauve dans les réserves, c'est bien naturel. Pourtant, combien de fois, laissant ma voiture mal garée devant le musée Guimet, j'ai couru jusqu'à la vitrine pour poser un essai d'émail contre la vitre, puis un autre, au plus près de la bête, pour juger de mes progrès, désespéré de ne pas pouvoir garder une image mentale des sensations ressenties, de ces reflets si particuliers, si importants pour moi. Pour pallier ce manque, j'avais trouvé que le reflet de la mayonnaise pouvait constituer un succédané acceptable, le temps de me ressourcer à la prochaine visite.

C'est un excès de défloculant et de gomme arabique dans la préparation d'un essai, qui m'a fait comprendre toute l'importance de la granulométrie. Je préparais une exposition de groupe sur le thème du céladon en 1986 à la Galerie Sarver. Mon émail habituellement brillant était sorti mat du four. Alors j'ai relativisé le calcul moléculaire, parce qu'il ne prenait en compte que la chimie élémentaire du matériau. Le calcul est beau et juste en lui-même mais il n'exprime pas et n'explique pas tout ; il constitue même un piège si l'on s'attache à corrélérer la rigueur des calculs au degré de qualité du résultat. La méthode moléculaire satisfait notre esprit cartésien et elle reste très utile pour rendre compte des rapports fondamentaux qui régissent chimiquement la matière, je la conserve pour ce qu'elle apporte de global mais je lui associe très étroitement une démarche empirique, plus complète et plus enrichissante.

J'ai essayé d'imaginer comment pouvait raisonner et travailler un potier chinois du XII^e siècle, en choisissant soigneusement les minéraux selon les qualités spécifiques qu'ils révèlent après les

¹Wolgensingner, J., «Jean-François Fouilhoux – céladon passion», *Revue de la Céramique et du verre*, 54, 1990, p. 24-27.

²Ndlr : La salle Calmann était une petite salle du musée Guimet où était exposée la donation de céramiques chinoises de M. Calmann.

innombrables expériences réalisées au fil des ans. L'émail de haute température, tel le céladon, est né en Chine de l'observation de l'action des cendres du combustible (le bois) sur l'argile des poteries au cours de la cuisson. De là, l'idée simple que l'émail s'obtient par un mélange d'argile et de cendres de bois, dont il suffit de faire varier les proportions pour en tester toutes les possibilités. La sélection suivra, subjective, esthétique... Ma démarche respecte cette manière de sonder la matière, avec l'avantage qu'elle profite des connaissances et des moyens actuels de la technologie céramique.

Les effets de la granulométrie sur les phénomènes de fusion et sur les cristallisations ont constitué l'un de mes thèmes favoris d'observation et de recherche. Pour cela il m'a fallu réunir des minéraux de granulométries diverses, parfois broyés à l'atelier. J'ai aussi sélectionné leurs grains par décantation, en ne gardant que les particules les plus fines ou les plus grosses ou bien encore les intermédiaires. J'ai ainsi multiplié les paramètres, chaque composant se présentant sous plusieurs granulométries. Bref, de quoi perdre la tête mais, dans le même temps, satisfaire un esprit sans doute un peu masochiste... Il y aura toujours un essai que je n'aurai pas fait... Ajoutons à cela les paramètres de cuisson que l'on peut faire varier et dont le nombre multiplie à loisir les sources d'exploration.

Après avoir travaillé quelques temps sans véritable soutien livresque, j'ai ressenti le besoin de réunir une documentation ad hoc sur ce vaste sujet. Les articles qui m'ont alors le plus interpellé, furent ceux de W.D. Kingery et P.B. Vandiver³ concernant l'analyse de céladons de Longquan. Pour être bref, ces travaux mettent en évidence et commentent les variations de la composition chimique dans l'épaisseur de la couverte et démontrent l'usage de minéraux dont la granulométrie peut atteindre 100 microns. Ils montrent aussi la présence en quantité variable de pseudo-wollastonite et d'anorthite, cristaux responsables de la translucidité et de la qualité des reflets à la surface des céladons. Ces études ont beaucoup orienté ma recherche.

Mais au fait, qu'est-ce que je cherche? Ma pierre philosophale est translucide à l'intérieur, satinée et polie à l'extérieur. Regardée avec un faible grossissement, la surface d'un céladon ressemble à une mer vue d'avion recouverte d'innombrables et minuscules vaguelettes serrées les unes contre les autres, telles des myriades de cristaux, donnant le gras, le soyeux, le cireux du reflet, selon la forme, la taille et la quantité des microreliefs. A l'intérieur, les cristallisations donnent la translucidité, trouble et envoûtante. L'expérience apprend que le plus important est la cristallisation qui se crée en surface. Soufflez sur un céladon quelconque, transparent, la buée déposée sous forme de minuscules gouttelettes crée une matière et un reflet merveilleux... puis le rêve s'évapore. C'est cet aspect minéral et onctueux que je veux donner à mes sculptures, pour qu'elles vivent de et par la lumière.

Il y a différentes façons d'obtenir ce reflet de pierre polie. L'une d'elle consiste à déposer sur un émail, un «jus dévitrificateur», fraction très liquide des plus fines particules d'un bain d'émail que j'appelle «poussières d'atelier», en référence aux articles de P. Vandiver. Ce peut être aussi l'application d'une couverte moins fusible, obtenue en augmentant la fraction fine de certains de ses composants⁴, sur des compositions plus transparentes; les grains de tailles moyennes favorisent la transparence et les plus fins, la cristallisation. Dans ce cas, l'utilisation d'émaux

³P.B. Vandiver and W.D. Kingery, "Song Dynasty Celadon Glazes from Dayao near Longquan", *Scientific and technological insights on ancient Chinese pottery and porcelain 1986*, Shanghai Institute of Ceramics, Academia Sinica.

⁴Cela permet de faire varier le rapport des surfaces spécifiques.

ayant un rapport $\text{SiO}_2/\text{Al}_2\text{O}_3$ bas est intéressante.

Mais aujourd'hui je préfère composer des mélanges associant des matériaux de type mica ou néphéline, qui sont des minéraux alcalins dont le rapport $\text{SiO}_2/\text{Al}_2\text{O}_3$ est très bas⁵. Dans certaines proportions, ces minéraux ont la propriété de donner de belles cristallisations de surface qui produisent des reflets gras et cireux à souhait. L'ajout de minéraux tels qu'une argile chargée en fer donne la couleur mais tend à diminuer la qualité de la cristallisation, il y a un équilibre à trouver. Dans tous les cas, il est important que la granulométrie du carbonate de calcium ne soit pas trop fine. Les céladons de Longquan et probablement les Guan ont été réalisés avec un minéral appelé «pierre à porcelaine», que l'on trouve essentiellement en Chine du Sud. Ce matériau est en fait un mica altéré. Il semble que la fusion de mélanges formés à base de ce type de minéral, libère ou rejette, soit au moment de la fusion, soit au cours du refroidissement, les composés⁶ susceptibles de cristalliser.

Evidemment les courbes de cuissons sont primordiales, et un refroidissement lent, mené dès le début, accuse le phénomène jusqu'à provoquer une forte opacité, une perte de couleur et, par endroits, comme des soulèvements de matière.

S'il y a un terme que l'expérience technique du céladon impose, c'est bien celui de «superposition». Le céladon doit et ne peut être obtenu que par superposition de couches d'émail. Il doit être épais pour devenir ce piège à lumière où la couleur s'intensifie. Mais dès lors, les problèmes apparaissent: un émail posé très épais, à moins d'être composé de minéraux de granulométrie grossière, fend au séchage, provoquant des manques après fusion. Il y a dix-neuf ans, lorsque j'ai commencé ma recherche, il n'existait guère de documentation sur cette pratique. Il m'a fallu réinventer, tester, risquer, et mettre au point une technique d'émaillage au trempé⁷, multipliant les couches d'émail pour diminuer le retrait, pratiquant des cuissons intermédiaires, avant de nouveaux émaillages dans le but d'augmenter l'épaisseur de matière.

La superposition d'émaux de compositions différentes est assez hasardeuse; les couches se côtoient et forment des masses qui ne se mélangent pas à la cuisson, laissant toujours apparaître des «cicatrices» peu esthétiques, séquelles des fissures de retrait au séchage de l'émail. Déjà, la superposition d'une composition sur elle-même laisse apparaître ce genre de stigmat, autrement nommé «trace de vers» dans la littérature.

Un paramètre tel que la densité du bain d'émail dans lequel on trempe la sculpture a une influence sur l'aspect final, le bain épais favorisant la couleur et un bain très fluide, la cristallisation. Une variation de la composition dans l'épaisseur de l'émail doit probablement se produire dès la pose de celui-ci; les particules les plus fines ayant probablement tendance à se concentrer en surface par simple effet de sédimentation et/ou de tension superficielle. Tous ces phénomènes coexistent et il est souvent difficile d'attribuer un effet à une cause unique. Le céramiste sait comment produire la matière, il en maîtrise les paramètres de fabrication, mais n'en connaît pas pour autant la composition chimique après fusion. Et connaître celle de l'émail fondu ne permet pas de remonter avec certitude aux composés initiaux et aux procédés utilisés pour son obtention... Comment faisaient-ils ces potiers du XII^e siècle? Y aurait-il un secret?... Un seul? C'est un peu court pour des années d'expérimentations et des générations de chercheurs passionnés! Il y a plutôt un immense savoir-faire, une complicité avec le minéral et l'assurance qu'il reste encore bien des champs de recherches

⁵Muscovite (Mica potassique): $\text{K}_2\text{O} \cdot 3(\text{Al}_2\text{O}_3) \cdot 6(\text{SiO}_2)$; Néphéline: $\text{Na}_2\text{O} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2(\text{SiO}_2)$. Le mélange comprend de la silice ajoutée sous forme de sable quartzeux broyé.

⁶Il s'agit probablement de composés qui ne participent pas de la fusion car avec une élévation de température l'émail devient brillant. Le carbonate de calcium doit sûrement jouer un rôle particulier à un moment de ces cuissons.

⁷Mes grandes pièces d'un mètre nécessitent des bacs d'émail aux dimensions appropriées... et l'émaillage une certaine santé physique...

à défricher.

La masse d'argile a été battue. Elle déborde de la petite planche de bois qui la supporte. Maintenu solidement aux deux extrémités, la lame brillante et flexible fend le bloc humide, décrivant à l'aveugle des courbes tendues jusqu'au déchirement. Imaginez une calligraphie où le tracé n'est pas généré par un point mais par une courbe. Une courbe changeante qui ploie, se tord, variant son rayon dans l'impulsion du geste qui la pousse. Ce geste a été pensé dans son déroulement futur, les sensations de courbures, méandres, retours, les ralentissements et les jaillissements, ont été prévus dans un ordre précis... Puis la lame les dessine avec force, faisant naître un volume encore enfoui au cœur de la terre, qu'il ne reste plus qu'à dépouiller de son manteau.

L'apparition de la sculpture est surprenante. Le mouvement qui l'a fait naître a été continu, sans remords, rapide, mais sans effets visibles. Il s'est fait à l'intérieur. Une fois la lame sortie du bloc d'argile, presque rien ne témoigne du travail réalisé. La dénudation laisse émerger une œuvre que personne n'a vu construire.

L'invention de cette technique et de son outil, la lame flexible, date de 1985. Je cherchais un langage plastique propre au céladon. Le tigre de Guimet m'a inspiré des rondeurs, des arrachements, des creux, des arêtes vives, une dynamique à opposer aux suavités de la matière. Les griffes se sont transformées en lames, et l'esprit du félin rôde dans les reliefs que j'obtiens avec cette technologie originale. Ces formes, tranchées par le fer, sont générées par une courbe mobile qui dessine tous les profils, du pied vers le bord, dans une révolution libre autour d'un axe. Cette courbe se modifie pendant sa course, s'écarte de l'axe, tourne en sens inverse, repart...

Ce premier travail dans la pâte humide est rapide, à l'inverse, la suite est lente et réfléchie. Après un début de séchage, la sculpture est retournée et évidée. Chaque passage de l'outil emporte un copeau de terre, qui laisse un creux aux contours saillants et précis. Les parois laissées entre deux évidements, forment des lames qui structurent l'intérieur. Pleins et vides sont à la fois source d'inspiration et mode d'écriture.

Les contrastes sont recherchés comme source d'énergie, de tension: confrontation des formes organiques de l'extérieur façonnées dans l'argile très molle et de celles de l'intérieur lisses et géométriques, taillées dans la terre durcie. A l'extérieur la terre garde à sa surface les aspérités, les traces de sa genèse rapide comme une ébauche émergeant de la matière dont elle est faite, l'intérieur est poli, fini. Cette opposition entre l'indéfini et le défini me séduit énormément et sous-tend mon travail. J'aime cette progression qui va de l'effet de matière où chacun peut inscrire son imaginaire, vers une forme très définie qui exprime un univers esthétique et symbolique.

Jean-François Fouilhoux