

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'OEUVRE

PRÉSENTÉE A

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC A CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

PAR

SUZANNE TREMBLAY

Titre de la communication:

"Fragile Argile".

Mai 1989



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en Arts plastiques extensionné
de l'Université du Québec à Montréal
à l'Université du Québec à Chicoutimi**

SOMMAIRE

L'oeuvre "Fragile Argile" est un essai sur la vulnérabilité du matériau "terre" auquel se greffe l'inattaquable souvenir de son passé. Ainsi la première étape de ce cheminement en est-elle une de fouille à la recherche de la mémoire de l'argile. Je découvre ses racines les plus anciennes à travers les abris pré-historiques et un tronc architectural solide dont les ramifications actuelles témoignent.

En retraçant l'histoire de l'argile comme matériau, un parallèle entre les formes, les fonctions vitales de l'abri et du four s'est imposé par la suite.

Cette exploration de l'esprit bâtisseur de la terre inspire toute l'oeuvre présentée. Dans le troisième chapitre, j'explicité le rapport qu'elle entretient avec l'architectural, solide, en même temps qu'avec le matériau fragile. Les descriptions du "matériau-fragments", de la "technique-mosaïque" et des éléments de "l'oeuvre-abri", convergent toutes vers l'explicitation du lien symbolique que ces éléments entretiennent avec la vulnérabilité de l'être.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE PREMIER: La recherche de la mémoire de l'argile	4
1.1 Les racines du matériau	5
1.1.1 Le premier abri	6
1.1.2 Avec le matériau terre crue.....	7
1.2 La continuité des architectures de terre.....	8
1.2.1 Les Dogons	9
1.2.2 Hassan Fathy et Nader Khalili.....	11
1.3 "Les yeux ouverts"	13
CHAPITRE II: Le parallèle entre le four et l'abri	15
2.1 L'évolution du four	16
2.2 Les formes	17
2.3 Une fonction d'axe de vie.....	20
CHAPITRE III: L'oeuvre.....	22
3.1 L'historique de l'oeuvre.....	23
3.1.1 Le lien avec l'architecture	23
3.1.2 Le fragment	24
3.1.3 La vulnérabilité du matériau.....	25
3.1.4 La vulnérabilité de l'être	27
3.2 L'historique du matériau.....	28
3.2.1 L'argile.....	28
3.2.2 Les rebuts.....	31
3.2.3 La couleur.....	32
3.2.4 Les cuissons.....	35

3.3	La technique de travail	36
3.3.1	L'assemblage et le collage.....	36
3.3.2	La mosaïque et Gaudi.....	38
3.4	Les éléments de l'oeuvre.....	40
3.4.1	Les colonnes.....	40
3.4.2	Les murs.....	43
3.4.3	Les "pavés-planchers".....	46
3.4.4	L'abri.....	47
CONCLUSION		50
BIBLIOGRAPHIE.....		52
ANNEXES		
Annexe A:	La recherche de la mémoire de l'argile.....	55
Annexe B:	Le parallèle entre le four et l'abri	61
Annexe C:	L'oeuvre.....	66

INTRODUCTION

Entre le noir et le blanc absolu, il y a les gris, le gris incertain et douteux, le gris trop pâle et terne, sans intérêt; le gris ardent, absorbant trop de lumière, le gris foncé, trop violent; le gris moyen déjà meilleur et peut-être le gris parfait, celui de chacun, ni trop pâle ni trop foncé ... et lui seul détient les clés de la finalité, de la renaissance. Le but de cette oeuvre "Fragile Argile" est de trouver ce gris harmonieux par lequel le matériau et l'être épouseront la teinte de l'unité. Mais comment chercher cette couleur juste?

La base de toutes choses nous vient de l'héritage laissé par nos semblables. Pour le connaître, il faut le fouiller et en assimiler la "mémoire". Seulement ainsi pourront se poser les assises de l'oeuvre. Pour que l'oeuvre tienne, elle doit être supportée par des fondations solides. Ici, elles proviennent de la propension naturelle de l'argile crue pour l'architecture. Le matériau révèle dans cette inclination des propriétés surprenantes, mais aussi des formes éblouissantes de simplicité, pouvant même se confondre avec d'autres tel le four du potier. Le matériau seul est sans valeur. C'est l'utilisateur, le bâtisseur qui lui permet de se révéler, qu'il soit l'homme isolé travaillant pour sa survie ou l'homme prenant en main la survie de ses semblables, tous sont remarquables d'ingéniosité.

Les mêmes gestes spontanés de ramasser, empiler, coller des trouvailles, des fragments de-ci de-là sont refaits à travers la démarche artistique. Dans l'oeuvre actuelle, les matériaux appartiennent tous à la céramique. Avec eux se construit un

lieu architectural: des colonnes, des murs, des "pavés-planchers" et finalement un noyau, l'abri; c'est lui qui cache la teinte cherchée.

Le gris parfait, personnel à chacun, il ne peut s'accomplir que par un mélange propre dans lequel l'essentiel est l'ingrédient indispensable. C'est pour chercher cette essence sécrétant la couleur harmonieuse que l'oeuvre "Fragile Argile" se construit et elle peut exister uniquement par la force des liens qu'elle noue avec l'argile et l'architecture.

CHAPITRE PREMIER

La recherche de la mémoire de l'argile

Les cahots de la vie provoquent quelquefois des bouleversements qui perturbent et déstabilisent toutes les assurances prétendument acquises. La continuité est défiée avec fracas. Le sol se fissure et même s'ouvre. Une faille profonde apparaît, laissant l'être face à deux choix: le refus de traverser, l'abandon, ou le saut, la poursuite. Si l'on veut poursuivre, il faut fouiller le matériau pour y découvrir un sens. Ainsi commence cette recherche de la mémoire de l'argile.

C'est en cherchant la mémoire de l'argile que je découvre les "architectures en terre" si importantes dans l'évolution de l'homme. Elles influencent profondément toute cette recherche, elles renouvellent le respect du matériau argile qui généreusement a accompagné l'homme dès la construction de son premier abri et l'accompagne encore aujourd'hui. Une sensibilisation nouvelle à l'histoire humaine jumelée à une conscientisation accrue du grand gaspillage de notre siècle résultent de cette réflexion.

1.1 LES RACINES DU MATÉRIAU

Les racines du matériau argile s'entrelacent avec celles de l'homme et ces dernières sont si vieilles, plusieurs millions d'années. Plusieurs fantômes surgissent de ce lourd passé. Cette longue lignée d'"hominiens", de l'Australopithèque à l'Homo-sapiens, de l'homme du Néanderthal à l'homme de Cro-magnon, tous nos ancêtres, si différents mais si semblables dans leurs besoins vitaux. Tous leurs gestes sont axés sur le plus grand défi, survivre. Chasser et cueillir pour manger, se vêtir pour

immuniser le corps et surtout s'abriter pour se protéger du climat et des bêtes. Et c'est là que la terre crue intervient.

1.1.1 Le premier abri

La nature dans sa grande générosité a abondamment et de façon accessible pourvu la croûte terrestre en argile. La nécessité est la mère de l'invention, dit-on. A cela, ajoutons l'observation des architectes innés que sont les animaux et nous pouvons supposer le premier abri. Les animaux dès la naissance de leur race possèdent un instinct qui les amène tout de suite à des résultats plus concrets que les premiers hommes. L'observation du refuge du gorille a certainement inspiré l'homme qui a su adapter le modèle à ses besoins. Si le gorille construit encore aujourd'hui son refuge de la même façon, l'homme, intelligent, a beaucoup évolué. "Les humains ont leur corps qui se dégrade exactement comme les organismes non humains mais leurs idées elles ne sont pas biodégradables"¹. C'est grâce à la puissance de ses idées que l'homme du premier abri est en train de conquérir l'espace.

Comment imaginer le premier abri? Laissons Viollet le Duc le faire pour nous. Au sortir de l'ombre et de l'humidité de la caverne, l'homme primitif "choisit deux jeunes arbres espacés l'un de l'autre, se hissant sur l'un d'eux, il le fait courber par le poids de son corps, il attire le sommet de l'autre ... et joignant ainsi les branches des deux arbres, il les lie ensemble avec des joncs. A cette structure, il ajoute de jeunes arbres qu'il entrelace et tresse et il recouvre le tout de boue prise à

¹ Propos de Wojciechowski, J., dans Charon Jean, *L'esprit et la raison*, éd. Albin Michel, 1984, p.150.

même le sol"². Cette boue bouche les interstices et en séchant, elle forme une coquille. C'est la théorie la plus retenue par les penseurs sur ce sujet. L'argile, étant un matériau si abondant, il est logique d'accepter cette supposition. L'homme primitif a su s'en servir avec intelligence bien avant la naissance du feu.

1.1.2 Avec le matériau "terre crue"

Nous connaissons tous l'utilisation de la brique, la brique de terre cuite ou la brique de béton, pour construire des maisons. Ce type de matériau est si naturel à notre civilisation qu'il nous semble acquis. Pourtant la brique n'a pas toujours été cuite. C'est la terre crue qui a été à l'origine des constructions.

On bâtit avec la terre crue depuis dix mille ans. Encore aujourd'hui, le tiers de la population de notre planète vit dans des habitats en terre crue. Les civilisations anciennes ont édifié des villages et même des villes entières avec des méthodes de constructions en terre crue. Il nous reste des vestiges éloquentes, il n'y a qu'à penser à Jéricho, Catal Höyük en Turquie, Babylone en Irak ...³

Les constructeurs en terre crue ont permis de développer plusieurs méthodes traditionnelles de construction utilisant les ressources de l'argile. Les deux principales se nomment adobe et pisé. L'adobe désigne les "briques de terre crue, mises en forme dans des moules, séchées au soleil puis utilisées de façon sommaire, pour

² Propos de Viollet le Duc, Rykwert J., *La maison d'Adam au paradis*, éd. seuil, 1972, p.40.

³ Propos de Dethier Jean, *Les architectures de terre*, éd. C. Georges Pompidou, 1986, p.15.

édifier des murs ou de façon plus élaborée, pour réaliser (avec ou sans coffrages) des voûtes et des coupoles"⁴. Pour diminuer la trop grande plasticité naturelle de l'argile, on lui ajoute des agrégats tel du sable ainsi que des résidus organiques telle de la paille coupée. Pour joindre les briques, on utilise de la chaux ou de l'argile très liquide remplacée aujourd'hui par du ciment.

Le pisé est la méthode de construction de murs épais et monolithiques. Aujourd'hui on se sert de coffrages de bois mais traditionnellement, on construit de la même façon qu'on le fait pour une poterie, on pose un gros colombin de terre et ainsi de suite jusqu'à la hauteur désirée. Ces constructions ne sont cependant pas hydrofuges. Il a donc fallu développer des techniques pour remédier aux effets érodeurs de l'eau: une base le plus souvent en pierre et un toit de chaume pour jouer le rôle de parapluie. De nos jours, on enduit les murs de scellant et le ciment peut être mélangé à l'argile pour imperméabiliser.

1.2 LA CONTINUITÉ DES "ARCHITECTURES EN TERRE"

Lorsque l'on pense grande réalisation architecturale, on suppose spontanément un bel édifice vertigineux, tout en verre aux teintes rosées. Pourtant, un village de petites maisons rondes et carrées en terre crue, accroché au flanc d'une falaise elle aussi vertigineuse, appartient par sa naturelle beauté à cette catégorie de réalisations architecturales réussies, plus humbles dans leur facture mais tout aussi grandes, comme ce village soudanais des Dogons par exemple.

⁴ Propos de Jean Dethier dans *"Architecture en terre"*, *idem*.

Plusieurs de ces architectures en terre crue sont pourtant menacées. Heureusement des architectes conscients des limites financières de certains peuples participent à la renaissance de ces architectures traditionnelles. En Égypte, Hassan Fathy et en Iran, Nader Khalili ont choisi tous deux d'aider leurs compatriotes à maintenir cette tradition adaptée à leurs besoins. Ils contribuent du même coup à la sauvegarde et à la relance des méthodes séculaires de construction en terre crue.

Qu'elles appartiennent à l'Afrique, au Moyen-Orient, à l'Europe, à l'Amérique même, elles contiennent chacune une petite part de la mémoire de l'argile. La simplicité du matériau et des formes rejoint et alimente ma poursuite personnelle vers l'essentiel.

1.2.1 Les Dogons

J'ai retenu l'exemple impressionnant des Dogons. Les Dogons sont un peuple de paysans soudanais vivant dans d'étranges maisons ancrées au flanc d'une impossible falaise. Comme l'hirondelle, ils ont bâti, avec les matériaux offerts par la falaise et le sol, un village superbe. Les Dogons se sont succédé depuis le X^e siècle. Plusieurs chercheurs s'étonnent en les voyant si heureux et si satisfaits de leur vie simple, régie par les anciens, les mythes et les légendes. Un monde qui semble immuable ...

La falaise qu'ils ont choisie comme site protecteur est imposante, elle fait de deux à trois cents mètres de haut, s'étirant sur deux cents kilomètres; c'est un accident géologique gigantesque. Le sentiment de protection doit y être proportionnel puisque le mode de vie des Dogons n'est pas encore menacé. La falaise est une mu-

raille naturelle et en plus, une sculpture monumentale qui a inspiré le style du village. Certaines maisons s'y appuient en lui empruntant des murs, d'autres descendent graduellement la pente en épousant parfaitement le sol et ce, jusqu'aux cultures de la plaine.

"L'habitation des Dogons, paraît être un modèle architectural équilibré qui, tout en se référant constamment à la tradition légendaire, comporte une grande variété de solutions et d'interprétations"⁵. Les maisons sont rondes et carrées, chapecoutées d'un parasol de chaume. On dirait de grandes potiches alignées et entassées dehors pour sécher. Les formes sont coniques avec un étranglement pour asseoir le toit. L'unité de formes rondes et carrées crée une harmonie incomparable. Les greniers où l'on entrepose les céréales se confondent avec les maisons. On construit les murs des maisons avec des pierres pour les fondations et des briques de terre qui sont ensuite crépies. S'il y a tant de maisons, c'est que chaque membre de la famille en a une, chaque pièce ou chambre est une maison en soi, elle est reliée à la maison principale qui est celle du chef de famille. Remarquable société hiérarchique qui vit en harmonie et avec une satisfaction sans faille jusqu'à maintenant.

"... La souplesse et le raffinement des techniques de construction en bois et en argile font de l'architecture des Dogons l'une des mieux connues et des plus achevées sur le plan expressif".⁶

⁵ Guidoni Enrico, *Architecture primitive*, 1980, p.249.

⁶ Guidoni Enrico, *idem*, p.244.

1.2.2 Hassan Fathy et Nader Khalili

Deux interventions individuelles dans le sens de continuité des architectures de terre m'ont particulièrement intéressée, celle d'Hassan Fathy et de Nader Khalili.

Dans un pays riche et industrialisé comme le nôtre, il y a beaucoup de sans-abri alors il n'est pas difficile d'imaginer leur multitude dans un pays sous-développé. Des hommes ont cherché des solutions adaptées à ces milieux défavorisés et à notre époque industrielle.

Architecte de profession et Égyptien, Hassan Fathy est du nombre de cette élite. En 1945, son gouvernement veut déloger le village de Gourni, en bordure de la Vallée des Rois, parce que ses habitants sont des pilliers de tombes, depuis des générations et altèrent ainsi considérablement l'héritage du passé. Mais il n'y a pas d'argent pour reconstruire ailleurs; même en "tôle" qui est par ailleurs laide, rouille facilement sans parler de son manque d'isolation. Hassan Fathy se promène dans son pays. Il étudie les méthodes d'architecture traditionnelle et découvre des maçons qui détiennent, et sont prêts à les partager, des secrets de construction de voûtes en briques d'adobe appelées voûtes "nubiennes". Il propose aux pilliers de tombes d'apprendre ce métier de maçon et de s'impliquer activement à l'édification de leur maison. Certains acceptent. L'école, l'église, les maisons sont superbes. Elles sont de briques avec plusieurs voûtes et de magnifiques portes sculptées, traditionnelles de ce coin d'Égypte. Un village est relogé, ses habitants ont appris un métier. Pourtant d'autres ne déménageront jamais ...

La réussite n'est pas complète au point de vue social (il faut du temps) mais elle l'est du point de vue architectural. Le village est encore aujourd'hui en parfait état et a essaimé. Dans plusieurs pays, le village de Gournia sert de modèle.

C'est dans la recherche de solutions adaptées à un milieu, à une culture que repose le véritable espoir de développement.

Nader Khalili est lui aussi architecte, Iranien d'origine, vivant de façon prospère aux États-Unis. Il décide, il y a quelques années à peine, de mettre fin à la compétition que le style de vie américain lui impose. Il retourne en Iran afin d'y construire une maison avec des mains humaines et des matériaux humbles: argile, eau, air, feu.

Son rêve est cependant complexe puisque cette maison, il veut la cuire, ni plus ni moins la transformer en four; l'abri est le four au sens propre. Pourquoi cuire une architecture en terre crue puisque tant d'autres ailleurs en sont satisfaits? Parce qu'il semble qu'en certaines provinces d'Iran plus humides, les architectures en terre crue deviennent parasitées. Le mélange d'adobe, argile et paille pose un problème. Nader Khalili propose donc aux villageois de cuire leurs maisons. Un paysan n'ayant rien à perdre, offre sa maison à titre d'essai.

De gros brûleurs à gaz alimentent la cuisson. Toutes les ouvertures de la maison, sauf les trous d'entrée des brûleurs, sont bouchées. On la vide de son contenu et on émaille l'intérieur sobrement avec des matières premières du sol et du verre broyé. Le feu anéantit la vermine et la maison retrouve une première jeunesse.

Tous les villageois désirent maintenant faire cuire leur maison. Nader Khalili en profite pour faire fabriquer des briques d'adobes qui cuiront à l'intérieur des maisons-four, économisant ainsi l'énergie. Plus tard, ces briques serviront à construire d'autres maisons, des écoles également. Les constructions se multiplient. Des moyens simples mais ingénieux ont grandement amélioré de piètres conditions de vie.

Cette quête qu'on peut qualifier d'existentielle à travers les architectures de terre est également poursuivie en Afrique, au Nouveau-Mexique, en Égypte, en France ... des projets pilotes se réalisent avec la complicité des peuples.

1.3 "LES YEUX OUVERTS"⁷

Il est étonnant sans doute de baser une recherche en céramique sur des architectures primitives, de surcroît en terre crue. Au premier coup d'oeil, on n'associera pas cette oeuvre à de telles racines. Pourtant si on y regarde de plus près, on découvrira que l'exploration du passé architectural de l'argile a été source d'inspiration et modèle de persévérance.

Dans ce monde fabuleux d'une tradition millénaire où des primitifs, des paysans et des pauvres évoluent, l'être humain m'est apparu avec toute l'énergie de la "vie", cette vie qu'on sauvegarde depuis si longtemps, avec tant d'efforts. Pour retrouver le sens du vrai, de l'essentiel, les gens simples sont d'excellents maîtres.

⁷ *"Les yeux ouverts"*, titre d'un livre de Marguerite Yourcenar, éd. du Centurion, 1980.

De plus, d'un point de vue esthétique, ces habitats, construits par des individus sans formation rivalisent parfois avec des maisons coûteuses construites par des professionnels. Hassan Fathy dit d'ailleurs: "Un paysan ne parle jamais d'art, il produit l'art".⁸

Lorsqu'on construit avec la nature, inconsciemment on imite ses grands traits de noblesse. Toutes ces formes si sensuelles d'abris primitifs, tous ces jeux complexes de voûtes coiffant de confortables maisons, toute cette harmonie dans la réalisation de villes entières m'habitent par leur beauté, leur hardiesse, mais surtout me laissent "les yeux ouverts" sur le gaspillage, l'épuisement des ressources naturelles, la destruction progressive de notre planète à laquelle chacun de nous participe par son apathie.

A cet égard, les architectures en terre crue sont des exemples du passé non seulement encore vivants mais aussi garants de l'avenir. Plusieurs hommes y croient et y travaillent. A cause de son abondance, des méthodes élémentaires qu'il requiert, ce matériau architectural n'a jamais déséquilibré, ni détruit ni épuisé un éco-système. Une lueur d'espoir, parmi tant d'autres, à découvrir.

⁸ Propos de Hassan Fathy, par Pierre Bernard, préface de *Construire avec le peuple*, de Fathy Hassan, éd. Pierre Bernard, 1970..

CHAPITRE II

Le parallèle entre le four et l'abri

Dans ce voyage à travers l'architecture, le four du potier tient une place comparable à celui de l'abri, tant par sa dimension à la mesure de l'homme que par ses matériaux et sa fonction d'axe de vie. Au premier coup d'oeil, on peut même confondre le four avec l'abri tant leurs formes se ressemblent. Les ethnologues et archéologues supposent que les premiers fours dans leur forme primitive remontent au moins à huit mille ans avant Jésus-Christ. Tout comme l'abri, le four a bien sûr grandement évolué, même si les peuples primitifs actuels utilisent des méthodes de cuisson semblables à celles du passé.

2.1 L'ÉVOLUTION DU FOUR

Le premier four, le feu de camp, révèle les propriétés de l'argile. On suppose que le sol argileux sous un feu de camp devenait dur comme de la pierre. De là l'idée de la fabrication d'objets et pour cela le besoin de contrôler le feu. Les premiers efforts en ce sens optent pour la fosse ouverte. On creuse le sol et on dépose les objets sur des charbons ardents. Tout autour on dispose des fragments d'argile provenant de pots cassés, des tessons servent de couverture.

Ensuite pour améliorer la cuisson, on bâtit autour de la fosse un muret d'argile que le feu cuira; ainsi naît le premier four rudimentaire. Plusieurs variations et changements amènent le four à la forme fermée avec cheminée. Dépendant de ces formes évolutives, la température du four augmente. On prétend qu'au sixième millénaire avant Jésus-Christ, le four atteint des températures de l'ordre de 1000°C et

même peut créer une atmosphère réductrice. L'importance de ce point accroît mon intérêt pour les fours, parce que selon une théorie admise¹ par les archéologues et étayée par des découvertes récentes, la fabrication de poterie permet les premières réductions (accidentelles) d'oxydes de métaux et par la suite, le développement d'une métallurgie élémentaire. Sans m'attarder à développer ce point de vue, il me semble important de le mentionner puisqu'il est un des résultats de cette recherche. Comme la découverte d'un fossile, il vient lui aussi de façon indirecte stimuler cette enquête sur l'architecture du four.

L'évolution du four suit l'évolution de l'abri en ce qui a trait aux matériaux de construction. En effet, il s'est fait d'abord de pisé² pour devenir plus tard en brique. Partout dans mon oeuvre, on aperçoit de minuscules briques, elles symbolisent l'histoire de l'abri mais aussi celle du four.

2.2 LES FORMES

Si les fours du néolithique sont petits, ils croissent en volume en traversant le temps. Graduellement, ils grossissent parce que les besoins de poterie utilitaire augmentent et que l'homme acquiert de plus en plus une maîtrise dans la technique du feu. Les fours pendant ces siècles si lointains se construisent avec les mêmes matériaux et les mêmes principes, d'où leurs ressemblances. Le parallèle s'établit

¹ Propos de James Mellaart, archéologue anglais, selon des découvertes en Anatolie en 1964.

Raymond Bobert, *Out of the fiery furnace*, éd. Pennsylvanie, St.U., 1984.

² Pisé: terre très sablonneuse, à peine argileuse, dans laquelle on ajoute des cailloux, mise ensuite dans un coffrage.

strictement du point de vue architectural. La chronologie des dates, des combustibles n'est pas précisée.

Le four Igloo. Cette forme apparaît d'abord en Mésopotamie, en Égypte et en Grèce. Elle est la suite logique de l'amélioration du four en fosse ouverte. Pour être efficace, un muret d'argile est érigé autour de la fosse, il est haut de plus ou moins un mètre. La fosse change de vocation, elle devient la chambre de cuisson, par-dessus s'empilent les pots. L'empilage dépasse la limite du mur et se termine par un galbe naturel. Ce dôme de pots est recouvert de tessons ou d'une couche mince d'argile qui sera cassée pour libérer les pots après la cuisson. Dans le bas du cylindre, des ouvertures sont pratiquées pour alimenter le four en air. Une de ces ouvertures se prolonge vers l'extérieur par un tunnel, on y brûle du combustible (bois ou autre) qui ira par la suite rejoindre les braises dans la fosse. On a retrouvé plusieurs vestiges de ces fours un peu partout au Proche-Orient et encore aujourd'hui, on les utilise au Mexique, en Espagne, en Afrique aussi.

Le four grotte. Si le premier refuge de l'homme a été la caverne, le four grotte n'est pas lui le premier four. Environ mille ans avant Jésus-Christ, les potiers chinois possédaient le secret des hautes températures, soit au-dessus de 1100°C. On suppose que c'est dans le four grotte que ces découvertes se sont faites. Plusieurs vestiges de ce type de four ont été trouvés en Chine, au Japon, en Corée aussi. Ces fours creusés dans une pente provoquent l'ascendance du feu. Deux ouvertures sont pratiquées: l'une sert d'abord à enfourner puis ensuite à alimenter le feu; l'autre tient lieu de cheminée. Ces fours troglodytiques frustrés mais très effi-

caces servent encore de modèles aujourd'hui. Le parallèle architectural se fait avec la caverne, la maison troglodytique ou enterrée, et même l'architecture soustractive.

Les fours à chambres multiples, eux sont typiques de l'Orient. Les Chinois, en plus de leur évidente ingéniosité, possèdent les matières premières idéales et pour la fabrication d'objets (Kaolin), et pour la construction des fours (terre à feu). Très tôt ils conçoivent des briques à four dites réfractaires³. Grâce à ces briques se développe le four à chambres multiples. Ce four est d'une architecture très ingénieuse. Chaque chambre (il peut y en avoir de cinq à dix) est autoportante de sa voisine. Il est construit sur une pente pour favoriser l'ascendance du feu. Un foyer principal et d'autres petits font progresser la température d'une chambre à l'autre. L'oeil exercé du potier peut, grâce à la couleur de la flamme, découvrir son degré. Ces fours peuvent atteindre des hauteurs de plus ou moins quatre mètres et des longueurs de vingt à trente mètres. Ils peuvent contenir des milliers de pots. Les principes de voûtes romanes et caténares s'emploient tour à tour dans l'évolution de cette forme particulière de four à plusieurs chambres. En raison de leur imposante dimension, ils peuvent desservir toute la collectivité d'un village.

Le four à étages. En Europe et en Allemagne par exemple, le four s'allonge en hauteur. Il ressemble à une bouteille dont le goulot est la cheminée. Cette forme cylindrique conique se sépare en deux et même en trois. La partie du haut, le globe, sert à la cuisson du "biscuit"⁴. A cet endroit, la chaleur ambiante provoquée par le premier étage suffit.

³ Réfractaire: qui résiste à de hautes températures.

⁴ "Biscuit": première cuisson avant l'émaillage.

Le four horizontal. Ce four ressemble tout à fait à la longue maison iroquoise. Le matériau en est cependant bien différent puisque les Iroquois construisaient avec bois et écorce. Les fours longs proviennent de la Corée où ils sont une adaptation du four à chambres. Ils sont cependant constitués d'une seule chambre dans laquelle on empile la brique crue. Ils coïncident avec la découverte de la cuisson de la brique. La porte se retrouve dans un bout et la cheminée dans l'autre. Ces fours peuvent atteindre dix mètres de long et deux à quatre mètres de haut. Ce four donne naissance au four tunnel du XIX^e siècle où un charriot spécial circule avec son chargement à l'intérieur du four, d'un bout à l'autre du tunnel.

Finalement, certains fours ressemblent aussi à la forme yourte⁵. D'autres formes pourraient sûrement s'ajouter; certains sont démontables, chez les nomades par exemple.

2.3 UNE FONCTION D'AXE DE VIE

"Le four est ce creuset où s'élabore l'union, le sein maternel où se prépare la renaissance, mariage du yin (eau) et du yang (feu)⁶ et de la "terre". L'abri, lui, est l'enveloppe qui possède l'immunité, la matrice où se retrouve la protection, la sauvegarde de la vie. La vie s'axe autour de l'abri comme autour du four.

Le four est le maître du feu, il est responsable de la purification ou de la destruction de l'oeuvre. Elle lui est confiée avec beaucoup d'optimisme mais aussi avec

⁵ Yourte: tente de peaux chez les Mongols.

⁶ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, éd. Laffont, 1969, *Four*, p.461.

de l'inquiétude puisque le résultat n'est pas assuré. Le four est le gardien, il est "comme l'autel d'un holocauste, un ennemi en puissance, un destructeur mais aussi un ami avec lequel on collabore"⁷. Un grand respect s'établit entre le céramiste et son four. Il est l'outil indispensable qui transforme physiquement et chimiquement le matériau. Il apporte à l'argile une invulnérabilité qu'elle ne peut avoir sans lui, donc il joue un rôle de protecteur puisqu'il participe à la longévité de l'oeuvre, comme l'abri à la longévité de l'homme.

Dans certaines parties du monde, plus traditionnelles et moins industrialisées, le four est encore l'axe autour duquel toute vie s'organise. Chaque membre de ces sociétés séculaires oeuvre pour l'activité constante du four, souvent des villages complets travaillent à cet accomplissement. De même, l'abri demeure l'axe de vie vers lequel converge(nt), un individu ou plusieurs. A sa façon, l'abri est aussi un creuset, un lieu où se mélangent quelques entités.

⁷ RHODES, Daniel, *Les fours*, éd. Dessain et Tolra, 1976, p.9.

CHAPITRE III

L'oeuvre

3.1 L'HISTORIQUE DE L'OEUVRE

Depuis longtemps la technique guide mes explorations artistiques, jusqu'à prendre le pas sur l'expression. Un désordre s'ensuit, provoquant une faille, une rupture, une perte de sens du matériau. Il devient superficiel, beau en apparence mais inexpressif, terne et sans âme. Il perd son essence.

Cette trop longue expérience technique entraîne un goût d'abandon. La découverte des racines du matériau redonne courage et enclenche cette oeuvre. La mémoire de l'argile vit en moi maintenant, elle vient s'associer à toutes les autres données assimilées depuis de si nombreuses années pour apprivoiser le matériau "terre".

L'architecture et ses fragments constituent le bâti de l'oeuvre. Le lien avec l'architecture domine entièrement cette construction sculpturale. Ce lien a d'abord été du domaine de l'intégration, maintenant il se fait le substrat en empruntant directement à la "mère de tous les Arts": l'Architecture.

3.1.1 Le lien avec l'architecture

Les cinq années précédant le début de cette réflexion ont été vécues de connivence avec l'architecture mais par le biais d'oeuvres d'intégration aux édifices publics. Le passage d'oeuvres de petites dimensions à celles de larges sculptures dresse

toutefois la problématique de structure. L'apprentissage de ces années ouvre la voie à l'oeuvre actuelle qui n'aurait pu se faire sans ces indispensables connaissances. Par son besoin d'essentiel, l'oeuvre réclame le passé mais sa réalisation, elle, réclame les moyens d'aujourd'hui: squelette d'acier et renforcement de fibre de verre.

Auparavant, mes oeuvres s'ancraient aux murs ou camouflaient en les habillant des colonnes indésirables. Elles se faisaient écrans et rideaux de porcelaine. Maintenant l'oeuvre est la colonne, le mur, le plancher, l'abri. Et c'est autour de cet abri, de ce geste naïf et inné de se construire un refuge que pivote la réflexion. Et cet abri ainsi que ses associés, colonnes, murs et planchers, s'érigent uniquement grâce à ce lien avec l'architecture.

3.2.1 Le fragment

L'oeuvre emprunte à l'architecture mais elle le fait partiellement en ne prenant que les éléments de base caractéristiques de l'architecture. Éléments qui ne sont reproduits ici que par portion. Il y a les colonnes sans base ni chapiteau; elles se dressent avec leur fût fait par l'empilage de tambours cylindriques ou carrés; des murs aussi sont des fragments d'une entité imaginaire. Les "pavés-planchers", compléments naturels des murs, ne sont que de petits fragments couvrant un minimum de surface. L'abri sans toit ni porte, seulement des murs, un plancher et une cheminée esquisse la forme d'une coquille et symbolise le besoin de protection.

Une reconstitution de l'être s'effectue avec cette méthode d'association de fragments empruntée à l'architecture. La méthode est celle du laboratoire de paléonto-

logie ou d'archéologie par exemple. Comment découvrir l'identité d'un squelette si ce n'est en retrouvant et remplaçant les morceaux d'os épars, ou la forme d'un vase, en recollant les tessons de poterie trouvés sur le site d'une fouille; les pièces manquantes peuvent être reproduites dans un autre matériau afin de compléter la forme.

C'est avec cette méthode du fragment que la vulnérabilité du matériau s'exprime.

3.1.3 La vulnérabilité du matériau

La vulnérabilité du matériau stimule mon univers émotionnel. Sa fragilité extrême, cette tendance à fissurer, à casser, et cela tout au long des diverses étapes de production, m'aiguillonne dans de nouvelles avenues et force mes gestes à la création.

Pendant très longtemps toute l'activité de production est centrée sur les précautions à prendre contre les fissures. C'est une dure bataille qui est active pendant toutes les étapes du travail. En effet, dès le pétrissage, on ajoute de la chamotte à la pâte pour renforcer le matériau; au galettage, on étire la pâte dans les deux sens pour ne pas séparer les molécules; au séchage, on recouvre la pâte de pellicules plastiques durant quelques jours et on ne les enlève que graduellement pour un séchage tout en douceur; à la cuisson, on préchauffe pendant une nuit à très basse température pour éliminer l'humidité et préparer soigneusement l'oeuvre à absorber la véritable chaleur.

Malgré tous ces ménagements dans le travail de l'argile pour contrer sa fragilité, les échecs restent très nombreux! Dans une fabrication d'objets, ces bris sont catastrophiques. Les imperfections entraînent irrémédiablement la destruction d'objets. Même pour de grandes sculptures, les fissures représentent l'ennemi le plus redoutable. Qu'il s'agisse de prévention ou de réparation, que de gestes axés sur les fissures!

Il n'est donc pas tellement surprenant qu'à l'ère de la liberté d'expression, on expérimente une nouvelle approche de l'argile. Toutes ces "attentions" ne sont plus de mise et disparaîtront peut-être à jamais. L'argile est un matériau tellement malléable, on peut presque dire vivant. Alors, comme tout travail sur des masses fluctuantes, il vaut mieux accepter ses impondérables, et même les encourager.

C'est ainsi que les déchirures sont acceptées. Dans ce nouveau processus de travail, à la première étape de fabrication, la pâte est roulée mince et en aussi grande surface que possible par la galetteuse, . Cette pâte, comme un tissu qui s'étend sur la table de coupe, est déchirée par la main. Cela laisse des traces, des échancrures différentes d'une coupe avec un outil. Le séchage se fait librement. Avant la cuisson, la matière première de l'oeuvre, c'est-à-dire la galette d'argile, doit se sectionner pour prendre place dans le four. C'est là qu'interviennent les fractures. Elles se font en tirant l'oeuvre dans le vide jusqu'à la dimension souhaitée, une légère pression fragmente alors l'oeuvre.

3.1.4 La vulnérabilité de l'être

C'est grâce à la conscience de ma propre vulnérabilité que celle du matériau transcende ses limites. Un déséquilibre fait d'insécurité, d'angoisse dans la vie et dans le travail provoque une remise en question, une réflexion traduite par l'oeuvre actuelle.

Ce questionnement amène des remous. Pourquoi continuer ce travail de la terre puisqu'il ne se vend pas ou même ne se montre pas? Est-ce un jeu égocentrique et maladif? Chaque être humain possède plusieurs ressources à exploiter, si l'une d'elles n'offre plus d'issues, il faut chercher pourquoi ou abandonner.

Quinze années de travail passionné avec l'argile ne s'arrêtent pas comme ça sur un coup de tête. Une réflexion de l'intérieur doit être tentée. La vie aussi fissure, déchire et fracture l'être. Inconsciemment d'abord, mes émotions transpirent ensuite volontairement dans le matériau. Ce dernier se retrouve dans la même situation que moi et cherche des solutions avec moi, nous avons toujours été tellement liés. Il me semble être en train d'acquitter une dette envers ce matériau qui m'a beaucoup donné précédemment. La réflexion nous permet de survivre tous les deux.

Malgré toutes nos complicités du passé, l'argile et moi avons entrepris cette démarche en repartant du point zéro. D'apparence fragile mais solide au fond, un petit fil empêche la rupture. La continuation des gestes sur la matière amène déjà des apaisements. L'acceptation et la compréhension d'un état de fragilité va au-delà de la

complaisance. L'action transforme la fragilité, la vulnérabilité en une force nouvelle.

3.2 L'HISTORIQUE DU MATÉRIAU

"Pour l'artiste créateur, chaque matériau exprime son propre message. Et pour comprendre ce message, il est nécessaire de méditer sur les propriétés de chacun d'eux, jusqu'à être imprégné de ses façons d'être et de s'exprimer. Car effectivement, chacun d'eux a des moeurs différentes et bien caractéristiques"¹. Le message de l'argile en est un de transformation. C'est ainsi qu'il révèle ses grandes possibilités, et elles sont nombreuses. C'est dans ces conditions qu'apparaissent ses qualités mais aussi son défaut: la fragilité. Le traitement par la couleur et les cuissons en témoignent.

Les principaux agents transformateurs sont l'eau, l'air et le feu.

3.2.1 L'argile

En raison de ses qualités multiples, l'argile est le seul matériau utilisé dans cette oeuvre, comme d'ailleurs dans toutes mes démarches antérieures.

Le premier attrait de l'argile m'est venu par l'observation d'un potier. Pour la première fois, je découvre la magie. Une motte d'argile ruisselante placée fortement

¹ Wright, Frank L., cité par Rykwert J., *La maison d'Adam au paradis*, éd. du Seuil, 1972.

sur le tour tourne hors centre. En quelques secondes, grâce à d'adroites manipulations, le potier la place dans l'axe du centre. De cette motte, en accord avec son instrument, le tour, le potier par de simples pressions des doigts fait surgir une forme fascinante: la naissance magique d'un objet. L'impression est grande et forte. Petit à petit, j'apprends la magie. Elle est partout cette magie, dans la manipulation, mais aussi dans les cuissons. Défournier le travail de plusieurs jours est une véritable récompense pour le potier. De la vulgaire boue devient verre. On ne peut rester insensible à cela. La nature est surprenante et me voilà prise dans ses maillons.

L'argile est un matériau simple, on peut la travailler sans connaissances scientifiques, c'est pour cela que l'homme primitif l'a tout de suite choisie pour fabriquer des objets rituels ou utilitaires. Ce sont les émaux qu'on lui ajoute pour la colorer qui demandent une étude des composantes chimiques. Mais il ne s'agit pas là d'un élément absolument indispensable à l'objet ou à l'oeuvre céramique. Une patine naturelle ou un effet du feu peuvent les remplacer. L'argile est un matériau mou, donc facile à manipuler. Il n'est pas besoin d'outils coûteux ou compliqués pour façonner une forme simple ou même complexe. Les mains produisent des miracles. C'est aussi pour cette raison que l'homme de toutes les civilisations primitives est allé vers elle. La transmutation par les éléments eau, air, feu ajoutent d'autres qualités à l'argile.

L'argile est un matériau plastique. Humidifiée avec une quantité d'eau adéquate, l'argile a la propriété de garder la forme qu'on lui a donnée. Cette plasticité en fait un matériau de base pour d'autres techniques que la céramique, certains moulages, par exemple, utilisent souvent l'argile.

L'argile durcit à l'air, selon l'épaisseur elle peut devenir extrêmement solide. Les constructeurs primitifs façonnent des briques d'argile crue, séchées au soleil. Elles servent à bâtir de simples maisons ou des habitations très compliquées.

De plus, l'argile transformée par le feu résiste aux chocs thermiques en fonction de sa composition. Au départ, l'argile est le fruit de la désintégration de roches granitiques et feldspathiques. Une bonne argile de type porcelaine, grès ou faïence peut être composée de trois éléments comme de six ou de neuf. Ainsi chaque céramiste peut développer et mettre au point des mélanges particuliers qui lui sont exclusifs, adaptés à son type de production. Il n'est pas étonnant que le céramiste ingénieur et le céramiste scientifique aient accentué la recherche d'un produit argileux idéal puisque la demande de l'industrie s'est accrue en cette fin de siècle pour des matériaux résistants à la chaleur, durs et inertes. Il n'y a qu'à penser à l'industrie aérospatiale ou à celle des fibres optiques, de même qu'à celle qui utilise des matériaux composites. Cette propriété spécifique de l'argile de résister aux chocs thermiques trouve ainsi de nombreux usages dans les technologies modernes. L'argile, par son passage au feu, devient imperméable parce que vitrifiée, donc dureté, densité et durabilité.

Cependant l'argile est capricieuse. Entre le moment où elle est plastique et celui où elle devient verre, elle rétrécit jusqu'à perdre de dix à quinze pour cent de son volume. C'est pendant ce retrait graduel que des stress peuvent endommager le matériau et le faire fissurer. L'eau, l'air, la chaleur, tout doit être dosé.

3.2.2 Les rebuts

En fouillant le passé pour connaître la mémoire de l'argile et rechercher cette harmonie perdue, une perception différente de mon environnement et de notre monde m'impose des moyens d'expression plus pauvres, plus originels.

"Le retour aux origines implique nécessairement une nouvelle analyse de nos actions habituelles, une tentative pour régénérer les faits et les gestes quotidiens..."². La sincérité de cette recherche demande une utilisation de matériaux propres aux sans-abri, puisque cette quête de l'harmonie est celle de l'essentiel et qu'elle se fait en bâtissant un abri.

Ainsi, les matériaux utilisés sont des rebuts. Quinze années de travail avec l'argile, cela laisse des restes: terre séchée, terre gelée, terre abandonnée³. Ce sont des grès rouges, beiges, bruns et des porcelaines. En se retrouvant ensemble dans des mêmes bacs, pour se réhumidifier, les couleurs se mélangent. Les oeuvres après cuisson vont du beige pâle au brun rouge. Pour alléger le matériau, de grandes quantités de vermiculite et des petites billes de stearofoam sont ajoutées. L'argile ainsi préparée donne des résultats inattendus qui ont une grande importance dans le traitement du matériau explicité plus loin. Souvent, de grandes traînées blanches sillonnent les surfaces. Ces marbrures, comme des veines sous la peau, dévoilent un matériau plus vulnérable.

² Rykwert, Joseph, *La maison d'Adam au paradis*, éd. du Seuil, 1972, p.232.

³ L'abandon du métier de potier par plusieurs personnes me permet de ramasser quelques vieilles argiles.

A cette matière à l'état plastique, se joignent à l'étape du collage et de l'assemblage des rebuts d'objets industriels. Dans cette catégorie, il y a des tuyaux de terra-cotta et des carreaux à planchers. Les tuyaux proviennent de mon premier atelier-boutique, ils servaient de présentoirs alors que les carreaux ont été ramassés chez-moi ou dans les poubelles d'un manufacturier.

Les tuyaux et les carreaux sont abîmés par le temps. En effet, après quelques hivers à l'extérieur, les tuyaux ont subi sous l'action du gel, une décomposition partielle. Ils ont vieilli. C'est surtout cette déchéance qui crée un attrait, un dynamisme leur permettant de s'intégrer à mon oeuvre. D'autre part, la sonorité et l'état de fragments des carreaux à planchers confèrent également à ces derniers l'énergie recherchée.

3.2.3 La couleur

Bien que les émaux soient très fascinants dans leurs tons mats ou brillants, comme dans leurs couleurs extrêmement variées, ils ne font pas l'objet de cette recherche. En parant de façon si riche le matériau, ils le rendent souvent superficiel. Dans cette démarche vers l'essentiel, ils ne pouvaient donc avoir leur place.

L'homme primitif, dans son besoin de colorer ses fresques, prenait simplement des boues de différents sols et les appliquait sur ses murales. Comme lui, pour animer mes oeuvres par la couleur, j'utilise des boues argileuses colorées: les engo-

bes⁴. Elles proviennent de produits accumulés au cours de la période d'œuvres moulées (1983-1984).

L'argile sèche révèle déjà des jeux de couleurs naturelles, alors en tenant compte des nervures et des fissures déjà formées, un engobage partiel et gestuel est fait; l'éponge en est l'outil. Un grattage en certains cas vient accentuer une ligne intéressante. Cette étape d'engobage se fait sur la terre crue, donc elle en humidifie légèrement la surface. Il est alors facile de gratter ou creuser avec un couteau ou une brosse. Des transparences apparaissent ainsi.

L'usage de craies et de crayons engobes incitent au tracé de lignes larges et spontanées au point de départ insolite tout comme des graffiti. Le hasard et l'instinctif tiennent un rôle de premier plan dans l'œuvre, surtout en ce qui a trait à la couleur, le langage de cette dernière est aussi brut que celui du support, aucune finesse, ni précision. Comme Dubuffet le prétend, le traceur de graffiti enseigne le goût des proximités, il apprend au peintre à chercher le corps à corps et ainsi à préférer l'immédiat à l'intellectuel⁵. Le graffiti est la voix de ceux qui n'ont d'autres moyens de s'exprimer. C'est pour eux le geste ultime qui doit réveiller un espoir, donc un geste de survie aussi.

Dans l'ensemble, l'œuvre a sa couleur d'origine, soit beige ou brun, sauf les tuyaux de cheminée de couleurs rouille, terra-cotta. Les autres couleurs sont celles

⁴ Engobes: mélange argileux liquide auquel sont ajoutés des oxydes métalliques ou des pigments pour colorer, servant de couverte.

⁵ Propos tirés du catalogue d'exposition, *"Les murs murmurent, ils crient, ils chantent..."*, éd. Centre Georges Pompidou, 1982, p.47.

du feu puisqu'il y a eu usage de cuissons primitives. Les pièces ainsi cuites vont du gris clair au noir d'encre. L'intervention majeure du béton, dans l'intérieur de l'abri principalement, garde sa couleur naturelle sans teinture, soit le gris moyen. Les lamelles de roches des "pavés-planchers" sont grises aussi. Les ajouts de carreaux pour l'ensemble de l'oeuvre sont de couleur rouge, turquoise et noire.

Malgré certaines réserves à ce propos, voici quelques possibilités symboliques de ces couleurs.

Le gris est la première couleur perçue. Il est le point de passage entre des couleurs opposées comme le blanc et le noir. "C'est la couleur de la cendre et du brouillard, la couleur du rêve aussi qui serait une sorte de brume grisâtre"⁶. Le noir, lui, est la contre-couleur du blanc et est son égal en valeur absolue ..., contre-couleur de toute couleur, il est associé aux ténèbres primordiales. Il est la couleur de la "materia prima", des eaux intérieures, de la mort. Le noir est aussi attaché à la promesse d'une vie renouvelée, comme la nuit porte la lueur de l'aurore⁷. Le turquoise est dans les anciennes cultures toujours en rapport avec le feu et le soleil⁸. Le rouge est universellement considéré comme le symbole fondamental du principe de vie, le rouge couleur de feu et de sang⁹. Pour le céramiste, le rouge est la couleur mystérieuse parce que capricieuse. A basse température, elle est sensible et volatile; à haute température, elle est le produit d'une réaction de l'oxyde de cuivre dans une cuisson réductrice.

⁶ Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, éd. Laffont, 1969, p.487.

⁷ Propos tirés de Chevalier, J., Gheerbrant, A., *idem*, p.673.

⁸ Propos tirés de Chevalier, J., Gheerbrant, A., *idem*, p.982.

⁹ Propos tirés de Chevalier, J., Gheerbrant, A., *idem*, p.831.

3.2.4 Les cuissons

L'oeuvre à l'état de fragments est maintenant prête à affronter l'épreuve finale: la cuisson. Celle qui est utilisée est appelée mono-cuisson et a l'avantage de laisser l'émail à l'écart de nos préoccupations. La température est réduite afin de garder à l'argile une porosité, cela sous-entend une non vitrification et aussi la possibilité de ré-intervenir sur l'oeuvre avec de la couleur après cuisson, si les résultats obtenus par l'engobage sont inadéquats. Une argile cuite de cette façon est poreuse et a la même texture que le bois et le cuir. Elle peut donc être enduite de cires ou de teintures habituellement réservés à ces derniers.

Ces nouvelles interventions transcendent les véritables propriétés de l'argile et rendent beaucoup plus polyvalentes ses possibilités d'expression artistique. Le feu n'est plus le maître absolu puisque le créateur de l'oeuvre peut en tout temps agir à nouveau. A chacune des étapes de transformation du matériau de cru à sec, de sec à cuit, des ombres, des lignes, des textures se révèlent. Il est enrichissant d'en tenir compte, de réajuster les proximités les unes par rapport aux autres et ainsi créer une unité.

Dans le cas de résultats trop mornes, ou trop éclatants, deux autres expériences de cuisson sont ajoutées: la cuisson primitive et la cuisson "raku"¹⁰. Ces deux styles de cuisson sont des surcuissons et nécessitent des températures très inférieures à la cuisson principale. Cependant, elles sont toutes les deux violentes

¹⁰ Une dizaine de morceaux ont cuit en "raku"; ils sont les seuls fragments à porter de l'émail.

puisque la flamme est directe; dans celle de type primitif, les pièces enfouies dans de la sciure de bois brûlent avec le bois; pour la cuisson "raku", l'oeuvre est placée dans un feu déjà rouge. Les chocs thermiques sont donc grands. Plusieurs cassures s'ajoutent à l'oeuvre déjà fragmentée.

Dans ces cuissons primitives et raku, les résultats sont complètement abandonnés au hasard puisqu'aucun contrôle n'est possible. Ces cuissons, encore fréquemment utilisées chez plusieurs ethnies au Tiers-Monde, produisent des effets de flammes dans des teintes de gris et de noir. Les sciures résineuses produisent des effets incandescents. L'effet visuel général des fragments cuits dans ces méthodes dites primitives est monochrome.

3.3 LA TECHNIQUE DE TRAVAIL

L'oeuvre étant celle du fragment, il faut pour lui donner corps, la ré-assembler et ensuite la coller. L'assemblage et le collage d'une oeuvre céramique s'apparentent nécessairement à la mosaïque et exploite sa technique, technique des plus anciennes, dont le représentant moderne le plus illustre est sans nul doute Antonio Gaudi.

3.3.1 L'assemblage et le collage

Le travail est celui du casse-tête. L'oeuvre est un tas de petits morceaux ayant chacun un traitement particulier mais sans valeur, puisque seuls. L'unité perdue doit être retrouvée. Un par un, les morceaux prennent leur place. Certains trop

déformés par les étapes précédentes de séchage et de cuisson se retroussent exagérément et s'intègrent mal. Pour corriger cette situation, un outil violent entre en action, le marteau. Il brise, casse, anéantit même l'entité boîteuse; de nouveaux fragments s'accumulent. Des ajouts de carreaux rebuts viennent combler des espaces non prévus, dus en général à des retraits imprécis et sournois de l'argile. Ces carreaux contrastent avec le neutre de l'oeuvre par leurs couleurs voyantes, même criardes puisqu'elles sont rouges ou turquoise; ils contrastent aussi avec sa matité par leur brillance puisqu'ils sont émaillés.

Lorsque chaque morceau est à la bonne place, il y a inversion puisque l'étape suivante, le collage, se fait d'abord par l'endos. Un mortier de type époxy vient joindre grossièrement les pièces du casse-tête. Après un séchage de deux jours, un renforcement de fibre de verre se superpose au ciment pour le seconder. Lorsque le tout est bien fixé, l'oeuvre se retourne facilement. Des vides dans les espacements d'un fragment à l'autre nécessitent une nouvelle application de ciment. Ce dernier est propre au jointage et s'offre en différentes couleurs, ce qui rend encore possible l'intervention par la couleur.

Pour les oeuvres verticales, une structure de barres d'acier vient supporter et permettre la station debout. Pour les oeuvres horizontales, un contre-plaqué sert de structure, il est collé sous l'oeuvre.

3.3.2 La mosaïque et Gaudí

La mosaïque est intimement liée à l'architecture. Elle est la peau d'innombrables édifices, que ce soit à l'extérieur (façades) ou à l'intérieur (voûtes, colonnes, murs). Elle apparaît très tôt dans l'évolution de l'homme, dès le quatrième millénaire avant Jésus-Christ on en retrouve des vestiges. Si vieille et si mal connue, on dit d'elle qu'elle est la "Cendrillon des arts"¹¹. Peut-être l'associe-t-on trop souvent à l'artisanat et de ce fait, on oublie sa vraie valeur artistique. Elle est née de ce besoin inné de l'ornementation. Il suffit d'observer un jeune enfant jouant dans le sable avec les pierres et les coquillages pour comprendre le naturel de la mosaïque.

L'art religieux surtout est lié à la mosaïque. Les églises chrétiennes et islamiques en sont richement parées. Il n'y a qu'à penser à Ravenne, Constantinople ou Byzance pour voir défiler dans notre tête de merveilleuses images de ces réalisations céramiques. Gaudí fait revivre cet héritage de l'art religieux d'une façon spectaculaire. Cependant, l'image du Parc Güell est celle qui m'impressionne le plus. La mosaïque est d'ailleurs étroitement enchaînée à toute l'oeuvre architecturale de Gaudí. Cette oeuvre si singulièrement expressive autant par les formes que par la couleur des mosaïques est celle d'un visionnaire. Au début, on dit de son oeuvre qu'elle est le fruit d'une sensibilité exaltée en dénonçant dans celle-ci la démesure qui allait à l'encontre de l'ordre établi des valeurs; aujourd'hui, on y découvre une surprenante anticipation du goût actuel¹². Gaudí est un précurseur. Il a agi sur la croissance de

¹¹ Fisher, Peter, *Mosaic, History and Technic*, éd. Thames and Hudson Ltd, London, 1971, p.6.

¹² Propos de Perucho, Juan, *Gaudí una arquitectura de anticipation*, éd. Polígrafa, S.A., 1967, p.8.

notre époque en touchant à "la frontière inquiétante où la structure, la plasticité et la couleur se rejoignent"¹³. Son oeuvre s'inspire de la tradition catalane mais aussi de la nature. Il a réussi à concevoir des structures fonctionnelles fantastiques en observant la nature et ses lois.

Dès ses premières réalisations, on perçoit son dessein de se rattacher à l'histoire à travers son penchant pour les thèmes orientaux, traduits par les éléments céramiques. Il recouvre ses formes de produits céramiques qui le plus souvent proviennent de rebuts. Il réussit des dispositions très savantes, très rythmées. Il annonce "les réactions du cubisme et du dadaïsme".¹⁴

La démesure de l'oeuvre de Gaudi représente pour moi un appui moral en ce sens que, dans mon oeuvre, tout ce trop, cet excès, ce vent de permissif, ce délire personnel, que ce soit dans les fragments, les fissures, les formes ou les couleurs, m'effraie. Alors regarder l'oeuvre de Gaudi si lyriquement surchargée m'apaise.

Pendant longtemps, la seule voie de la beauté m'avait semblé être l'épuration. Il s'agissait, je crois, d'un engagement contre ma nature. L'instinct qui veillait sans doute ressurgit dans l'oeuvre actuelle. Elle ne veut ni plaire, ni être belle, juste vraie ... dans ses excès.

¹³ *Idem*, p.11.

¹⁴ *Idem*, p.105.

3.4 LES ÉLÉMENTS DE L'OEUVRE

C'est une recherche de survie artistique par l'architecture primitive. C'est le besoin de bâtir avec le matériau argile: empiler, assembler, coller, en hauteur ou en largeur, des formes ou des fragments, avec un but ou pas, pour un contrat ou pour le plaisir. Bâtir est un besoin vieux comme le monde. Ainsi les éléments de base de l'oeuvre présente sont-ils axés sur l'abri primitif: la colonne, le mur, les "pavés-planchers".

3.4.1 Les colonnes

Neuf empilages de tronçons cylindriques carrés et rectangulaires s'inscrivent dans l'environnement construit: ce sont les colonnes. Elles se dressent, droites et fières. C'est par elles que le flux vital passe. Une relation s'installe "entre l'univers et le moi" puisque la colonne "se rattache à l'axe du monde", elle est le lieu de passage "de l'énergie cosmique et spirituelle, elle est le foyer d'irradiation de cette énergie".¹⁵

La colonne est la riche héritière du poteau qui, lui, provient de l'arbre. "Le poteau est dans la construction de toutes les époques, un des éléments les plus fondamentaux. Le plus simple et le plus réussi de tous est la colonne. Combien l'humanité a travaillé et médité sur elle! ... Si elle n'était pas en elle-même un monument, l'humanité en aurait fait un monument. Sa mission est de supporter ... mais même si elle

¹⁵ Propos tiré de Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont, 1969, colonne, p.269.

ne porte rien, qu'elle soit isolée et solitaire, ou rangée avec des compagnes, la colonne est belle quand elle se dresse sur le sol exprimant un ardent désir de domination. Sa verticalité rigide est le reflet de l'homme regardant vers le ciel ... Sa mission est la synthèse de toute la finalité constructive: supporter ... Supporter ici c'est résister et pour cela, la colonne est l'emblème de la puissance".¹⁶

Dans mon oeuvre, la colonne porte en plus l'emblème du feu. Ces colonnes ont, en effet une double personnalité, elles ont toutes une connivence avec la cheminée. Cette connivence se retrouve dans plusieurs cas aux deux extrémités de la colonne: les premiers tronçons sont des tuyaux rebuts de terra-cotta propres à la conception de cheminées et les derniers sont faits de briques miniatures. Les briques sont l'image même de la cheminée et de la construction générale. Des colonnes conçues par le feu, puisqu'en argile, et pour le feu.

Les briques, petits éléments dissimulés ici et là, terminent la colonne ou remplissent un espacement. Elles sont minuscules mais elles ont un rôle important à jouer. Elles sont le lien avec le four mais aussi avec les architectures du passé et même celles du présent puisque cette forme a survécu à toutes les époques, comme la colonne. Même si la brique a évolué, de terre crue elle est aujourd'hui de béton, son esprit a traversé le temps et elle est encore un des éléments principaux dans l'art de bâtir.

Les tuyaux de terra-cotta de la base provoquent un paradoxe ordre-désordre par rapport aux petites briques du haut. Leur forme est pure sans d'autres accrocs

¹⁶ Torroja, Eduardo, *Les structures architecturales*, éd. Eyrolles, 1969, p.104.

que de légères imperfections dues au mauvais traitement de l'hiver. Ces bases solides témoignent de la précision de l'industrie mais en même temps de l'impersonnel, du terne de l'état neuf. Ce sont de belles formes dans un matériau noble, mais sans intérêt si ce n'était du travail insidieux du gel qui a détruit le non vitrifié. Et c'est cette chair blessée, ces plaies ouvertes qui rendent ces tuyaux dramatiques. C'est cette vulnérabilité, cette maladie qui les sauve de l'abandon. Voués à une lente destruction, ils se retrouvent source d'inspiration pour cinq des neuf colonnes de l'oeuvre. Tout le fabriqué de ces colonnes s'ancre à même les blessures de ces tuyaux.

Les fragments et les tuyaux s'associent un mariage presque parfait. Six des colonnes forment des couples et ce sont eux qui délimitent la voie à suivre pour découvrir l'oeuvre dans son ensemble. Ils forment un passage central par lequel chaque portion de l'oeuvre se révèle. Ils ne négligent pas non plus leur rôle premier de support qu'ils tiennent par rapport aux murs.

Les colonnes sont les gardiennes des murs, c'est par rapport à eux que leur côté féminin est le plus voyant. "Souvenons-nous que sexe vient de seco, are, couper, et que la fente, la faille, la cassure est la marque ontologique de toute créature sexuée"¹⁷. C'est dans le travail des colonnes que les fentes sont les plus évidentes.

¹⁷ Propos sur Rückriem Ulrich, Durand-Dessert, Liliane, une maïeutique.

3.4.2 Les murs

Le mur accompagne l'évolution humaine depuis la paroi de la caverne jusqu'au rempart de l'abri. Le mur est "l'archétype même de toute paroi ..."18. Il en cumule les fonctions soit séparer une pièce d'une autre, créer un lieu et de ce fait, l'opposer à l'extérieur. En érigeant un mur, l'homme cherche à se protéger mais aussi à s'identifier puisque le moi se retrouve à l'intérieur. Chaque fois qu'il y a un mur, il y a intervention humaine, l'espace étant plus ou moins illimité. Par ailleurs, le mur peut aussi devenir clôture, barrière, muraille, frontière, donc emblème de l'interdit.

Sept murs s'intègrent à mon oeuvre. Ce nombre "symbolise un cycle complet, une perfection dynamique. Sept indique le signe d'un changement après un cycle complet accompli d'un renouvellement positif ... Il est universellement le symbole d'une totalité en mouvement ..."19. Petit à petit, à mesure que se multipliaient les colonnes, les murs croissaient en parallèle parce que ces deux éléments sont souvent solidaires l'un de l'autre. Les murs s'appuient intimement sur les colonnes et créent un espace par leur union avec elles. Leur style est presque toujours déterminé par celui imposé par la colonne. En fait, ils la prolongent.

Mes murs s'approprient de petits fragments d'espace de façon partielle puisqu'ils s'ouvrent sur le côté et sur le dessus. Ils ébauchent un lieu imaginaire faisant partie d'une quête individuelle pour la survie. Chacun des couples murs-co-

18 Rohmer, E., Moles, A., *Psychologie de l'espace*, éd. Casterman, 1972, p.37.

19 Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, éd. Laffont, 1969, p.860.

lonnes contient une parcelle de la mémoire de l'argile. A leur façon, ils supportent fictivement l'esprit en mal de continuité et forcent l'artiste à poursuivre sa démarche. En effet, chaque mur terminé est un pas en avant qui permet de continuer l'élaboration du travail, chaque mur érigé rassure et appelle le suivant. Un état d'esprit particulier habite chacun d'eux.

Le premier mur construit avec la technique mosaïque est double. Il forme un coin, un angle droit. C'est la période rouille. Les matériaux sont majoritairement des rebuts de carreaux de terra-cotta de mon plancher d'atelier. Ils se marient à des galettes de grès récupérées d'une oeuvre précédente. L'oeuvre complète est le fruit de la récupération. Cette période "rouille" est celle où le goût d'abandon est le plus fort. Est-ce pour cela que les gestes instinctifs de survie soit ramasser, empiler, assembler y sont tellement présents?

Ensuite vient le mur-mère. Ce mur est le plus massif de tous, je voulais qu'il ait un lien avec la matière première originelle, comme un bloc d'argile à l'état naturel. Il devait demeurer "cru", mais des difficultés de structure m'ont obligée à le cuire, alors il est redevenu le rocher-mère qu'il était avant sa transformation argileuse par le temps. Le mur est brut, aucun traitement par la couleur, juste l'empreinte du feu primitif. Ce mur si indispensable dans l'esprit qui animait le début de l'oeuvre a perdu de son importance par rapport à l'abri qui est la dernière réalisation. Ce mur-mère provoque même un doute quant au bien-fondé de sa présence que seule l'installation finale peut justifier.

Le mur suivant est le plus fragmenté, le plus coloré de toute la série. Il est constitué d'un réseau de lignes et de joints en ciment avec d'autres signes, gravés, enfoncés, crayonnés, tous représentant les empreintes d'un moment, les traces d'une pensée. Il est porteur de messages par ces graffiti qui remplacent l'ardeur purificatrice des mots. Tout ce griffonnage naïf et timide est emprisonné, entrelacé dans les fissures. Ces lignes mêmes trahissent les cassures de l'oeuvre en les accentuant. "L'universalité du symbolisme graphique présent actuellement sur les murs du monde entier montre qu'ils remplissent une fonction de communication"²⁰. Très révélateur du besoin de dire, de s'exprimer, ce mur est le plus significatif de tous.

Les trois autres murs évoquent la grisaille, le flou. Ainsi le feu primitif, direct, devient le maître du traitement couleur qui se résume à la monochromie des gris noirs. Quelques pièces, seulement une dizaine de fragments, subissent le "raku". Ils sont les seuls morceaux à se démarquer par leur brillance et cela à cause de l'émail. Au moment de l'assemblage, quelques particules de carreaux de couleur turquoise, rouge, noire, s'ajoutent séparément à un mur et lui donnent un ton. Les trois murs se tiennent à l'écart du passage central, ils s'installent en bordure afin d'augmenter l'espace occupé.

Combien d'artistes ont été inspirés par les murs et ont choisi de s'exprimer sur ces surfaces brutes? Tapis est l'un d'eux. Il "isole, cerne, verticalise et valorise des fragments d'espace matériel qui ailleurs et sans lui mèneraient une existence comme en souffrance"²¹. Tapis fait vivre des murs existant déjà. Charles

²⁰ Propos de Fogancay, Burhan, Catalogue d'exposition, *Les murs murmurent, ils crient, ils chantent ...*, Centre Georges Pompidou, 1982, p.59.

²¹ Raillard, Georges, *Tapis*, éd. Maeght, 1976, p.8.

Simonds porte lui aussi un intérêt majeur au mur lui aussi; des architectures miniatures naissent dans leurs brèches et comme des champignons viennent animer et faire revivre un mur au destin perdu puisque en décrépitude. L'oeuvre actuelle n'a pu faire renaître un mur en attente de survie, le but poursuivi étant la construction d'un nouveau lieu.

3.4.3 Les "pavés-planchers"

Pour être pleinement en relation avec l'oeuvre, il faut une ligne de communication qui lie tous les éléments: ce sont les "pavés-planchers". On peut ainsi se promener d'une colonne à l'autre, vers l'abri, sans s'éparpiller. Sans imposer un trajet, le chemin suggère la voie naturelle d'accès à l'oeuvre.

La voie est d'autant plus naturelle que son matériau provient d'une formation géologique appartenant au bord de la rivière Saguenay. Dans les chocs de son évolution glacière, elle a été basculée sur le côté. Dans cette position périlleuse, puisqu'elle présente son flanc, elle s'offre en lamelles. Quelques outils simples soit un ciseau et une marteline permettent de sectionner assez facilement ces tranches de vieux rochers. Et c'est avec ces lamelles que le chemin se construit, long et sinueux. Quelques galettes de grès et des fragments de carreaux s'associent à elles.

Les "pavés-planchers" unissent les parties de l'oeuvre mais aussi ils prolongent naturellement les murs. L'argile étant un matériau du sous-sol, il était important que l'oeuvre occupe une partie du plancher pour toucher les racines de la

"terre". En unissant le sous-sol "mère" au sol plancher, on les soude comme avec un long cordon ombilical.

3.4.4 L'abri

Ce chemin nous mène à l'abri. L'abri est le noeud de la recherche, le lieu vers lequel tous les autres éléments convergent. Un certain respect est nécessaire pour les pénétrer puisqu'enfin, l'être doit y trouver apaisement et harmonie. "L'homme qui s'est assis sur le sol de son tipi, pour méditer sur la vie et son sens, a su accepter une filiation commune à toutes les créatures et a reconnu l'unité de l'univers; en cela, il infusait à son être l'essence même de l'humanité ..."22. Ces simples mots reflètent la sagesse du peuple amérindien et portent en eux toute l'aspiration de mon oeuvre. Ces enfants respectueux et fidèles à ce que la terre leur avait donné n'ont toujours pris d'elle que ce dont ils avaient besoin. L'absence de gaspillage et de rapacité en ont fait des victimes de sociétés plus agressives auxquelles ils n'ont pas survécu malgré leur sagesse. Ce refuge s'érige en hommage à eux tous.

Rudimentaires et géométriques, deux murs s'appuient l'un sur l'autre, ont besoin l'un de l'autre tels un négatif et un positif, pour former l'abri. Chaque mur prend son sens par rapport à l'autre. Un élément médian s'associe à cette architecture primitive: la cheminée. En référence au four-abri bien sûr mais aussi en référence au feu, premier symbole de l'évolution par lequel l'homme domine l'animal. Toutes les découvertes inhérentes au feu font de ce monde ce qu'il est aujourd'hui. La

22 Propos du Chef Luther Standing Bear, McLuhan, T.C., Curtis, E.S., *Pieds nus sur la terre sacrée*, éd. Denoël, 1974, p.103.

cheminée est ainsi la seule présence formelle essentielle à l'abri. Elle est l'âme, la source d'énergie de cet espace, le qualifiant ainsi d'apte à la vie et la vie, n'est-ce pas ce que l'on cherche à protéger dans un acte de survie?

L'oeuvre étant celle de la vulnérabilité de l'être autant que celle du matériau, il m'apparaît cohérent de penser que les deux ont besoin de protection. Pour concrétiser cette protection, quoi de plus naturel que l'abri, l'enveloppe, la matrice. L'énergie c'est à partir de l'intérieur qu'elle doit renaître.

Matériellement et quant à sa forme, l'abri actuel est le fruit de plusieurs hésitations. L'idée première le veut semblable à un "four céramique" soit une forme avec une voûte. Cela a été impossible à réaliser. L'idée a alors évolué vers la forme "tente" et cela par analogie avec l'abri amérindien. La réalisation a alors buté sur la problématique de la structure montable et démontable. Finalement, les principes élémentaires de la construction me suggèrent un bâti fait avec de grands parpaings qui mesurent quatre-vingt-sept centimètres carrés. Chaque mur en porte quatre. En s'appuyant l'un sur l'autre, ils laissent deviner le secret de leur structure. Telle une ossature à vif, la structure participe activement et de façon visible à la sculpture architecture. Elle révèle aussi l'inachevé de l'oeuvre puisque l'espace créé n'est pas clos. Il n'est pas hermétique, il n'a pas de toit, il s'ouvre à la cosmologie. Le vide ainsi provoqué élimine le côté claustral de la réflexion. L'énergie acquise doit dépasser les limites personnelles, transcender l'être et l'oeuvre.

Un plancher bétonné recouvert partiellement de carreaux fabriqués de fragments fait un rappel aux carrés des murs. En tout, cela fait huit carrés pour les

murs et huit autres pour le plancher, cette disposition entraîne un examen sur la forme du "carré". Dans le langage des symboles, on le dit "symbole de la terre par opposition au ciel ... aussi par le nombre quatre, le symbole du monde stabilisé et la synthèse des éléments. Il symbolise aussi l'arrêt parce qu'il est une figure antidynamique ancrée sur quatre côtés".²³

C'est une oeuvre dont la motivation cherche à franchir le vide et détermine l'emploi d'une technique d'assemblage de matériaux fragmentés pour ainsi trouver le passage vers un lieu sûr.

²³ Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, éd. Laffont, 1969, p.165.

CONCLUSION

La teinte parfaite propre à ma nature et à celle du matériau s'est-elle révélée? En partant du fait qu'elle est changeante, qu'elle correspond à une période donnée, oui. J'ai trouvé après neuf cent soixante-dix jours de recherche une couleur grise étonnante, elle est sereine et apaisante mais éphémère, sûrement comme l'est l'oeuvre "Fragile Argile".

Ce qui est plus marquant, c'est la transformation effectuée. A partir de nos vulnérabilités, celles du matériau et les miennes, certaines forces se sont révélées. Sans doute en réserve, ces ressources supplémentaires attendaient le bon moment ou les bons outils pour se faire connaître. Et l'adversité, que chacun de nous rencontre selon les mouvements de la vie, s'est fait l'instrument propice.

L'apprentissage de la lutte, l'acharnement pour aller au bout d'une route chaotique conduit au résultat le plus probant de cette si longue recherche. Il a pour nom "La force" retrouvée, la fragilité est transmutée, mais il fallait passer par elle, l'utiliser, l'exploiter jusqu'à ce qu'elle découvre sa vraie nature.

A partir de cette force grise, éphémère puisque fluctuante, la poursuite, la survie s'amorce. De l'autre côté du mur et par-delà l'abri, il y a d'autres variations de gris en attente qui seront perceptibles uniquement grâce à "Fragile Argile".

BIBLIOGRAPHIE

CHARON, Jean (1984). *L'esprit et la raison*. Paris: éd. Albin Michel.

DETHIER, Jean (1986). *Architectures de terre, ou l'avenir d'une tradition millénaire, Europe, Tiers-Monde, États-Unis*. Paris: éd. Centre Georges Pompidou.

FATHY, Hassan (1970). *Construire avec le peuple*. Paris: éd. Sindbad, Coll. Hommes et sociétés, 4^e édition.

FISHER, Peter (1971). *Mosaic, History and Technic*. U.S.A.: éd. Thames and Hudson.

GUIDONI, Enrico (1980). *Architecture primitive*. éd..

KHALILI, Nader (1987). *Ceramic Houses, How to build your own*. U.S.A.: éd. Harper and Row.

Les murs murmurent, ils crient, ils chantent Paris: Centre Georges Pompidou, Catalogue d'exposition 1982.

McLUHAN, T.C., CURTIS, E.S. (1974). *Pieds nus sur la terre sacrée*. Paris: éd. Denoël.

MOLES, A., ROHMER, E. (1972). *Psychologie de l'espace*. Paris: éd. Casterman poche.

Murs-catalogue d'exposition. Paris: Centre Georges Pompidou, 1981.

PERUCHO, Juan (1967). *Gaudi, una arquitectura de anticipation*, éd. Polígrafa.

RAILLARD, Georges (1976). *Tapies*. Paris: éd. Maeght.

RAYMOND, Robert (1984). *Out of the fiery furnace*. Pennsylvania: éd. Pennsylvania St. Un..

RHODES, Daniel (1976). *Les fours*. Paris: éd. Dessain et Tolra.

RUDOFISKY, Bernard (1977). *Architecture sans architectes*. Chêne: éd. Doubleday and Company, 1967-1977.

RYKWERT, Joseph (1972). *La maison d'Adam au paradis*. Paris: éd. du Seuil.

TORROJA, Eduardo (1964). *Les structures architecturales*. Paris: éd. Eyrolles.

YOURCENAR, Marguerite (1984). *Les yeux ouverts*. Paris: éd. le Centurion.

ANNEXE A

La recherche de la mémoire de l'argile

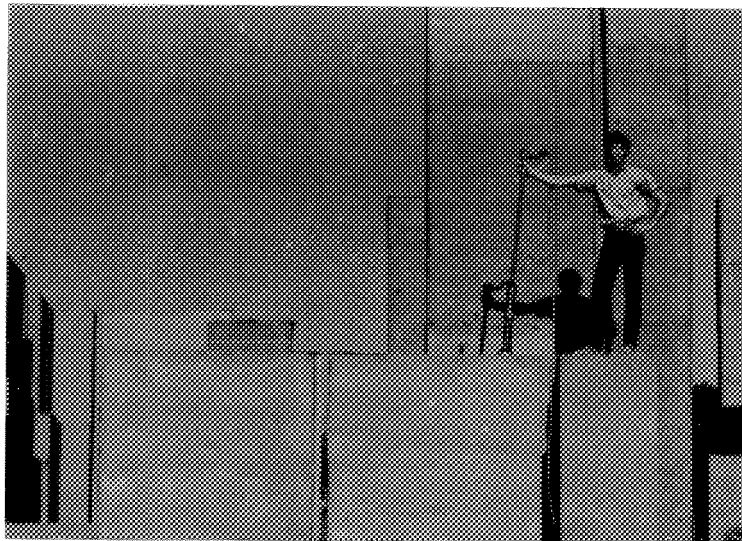
1. Avec le matériau terre crue:

- **Le pisé et l'adobe:** Dethier, Jean (1986), *Architectures de terre ou l'avenir d'une tradition millénaire*, Europe, Tiers-Monde, États-Unis, Paris, éd. Georges Pompidou, p.47.
- **Ville marocaine:** Dethier, Jean, *idem*, p.105.
- **Village iranien:** Khalili, Nader (1987), *Ceramic Houses, How to build your own*, éd. Harper and Row, p.139.

2. La continuité des architectures de terre:

- **Primitives:** au Niger, Dethier, Jean, *Idem*, pp.112, 128.
- **Contemporaines:** en France, Dethier, Jean, *idem*, p.172; au Yémen, Dethier, Jean, *idem*, p.198.
- **Chez les Dogons:** Dudofsky, Bernard (1977), *Architectures sans architectes*, éd. du Chêne, p.40.
- **Avec Hassan Fathy** (1970), *Construire avec le peuple*, Paris, éd. Sindbad, n° 67, n° 73.
- **Avec Nader Khalili** (1987), *Ceramic Houses, How to build your own*, éd. Harper and Row, pp. 29, 33.

1. Avec le matériau terre crue



Le pisé.



L'adobe.

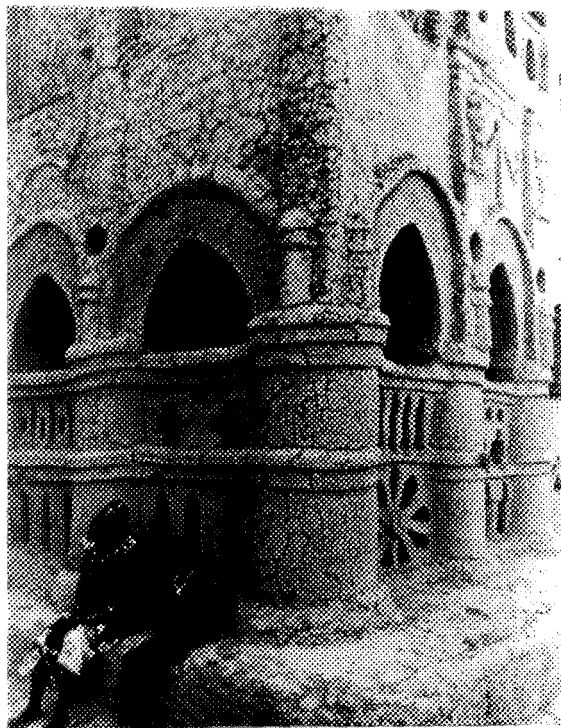


Ville marocaine en pisé.



Village iranien en adobe.

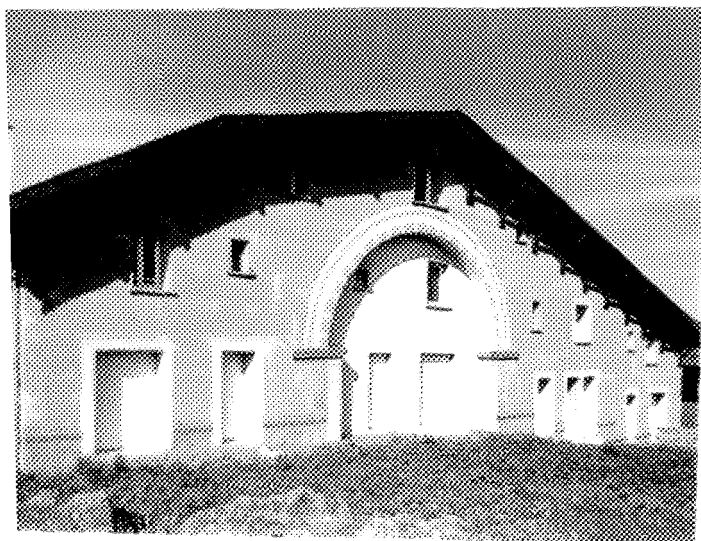
2. La continuité des architectures de terre: primitives et contemporaines.



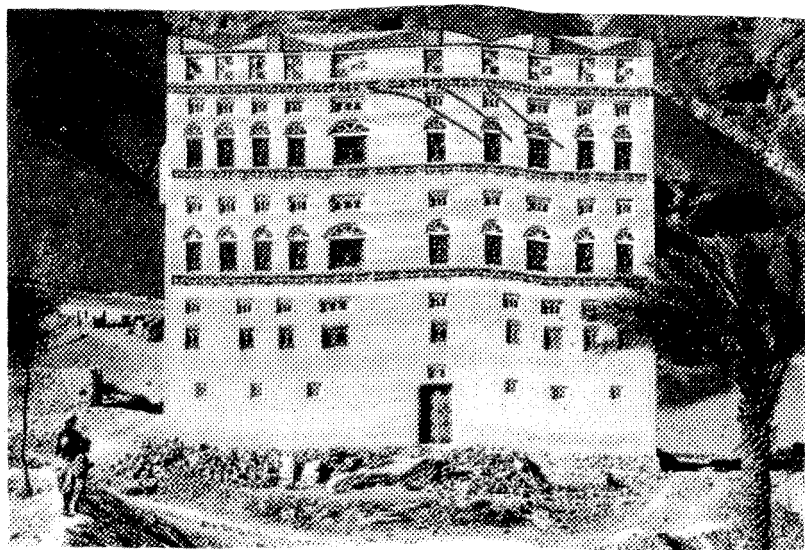
Architecture primitive au Niger.



Architecture primitive au Niger.

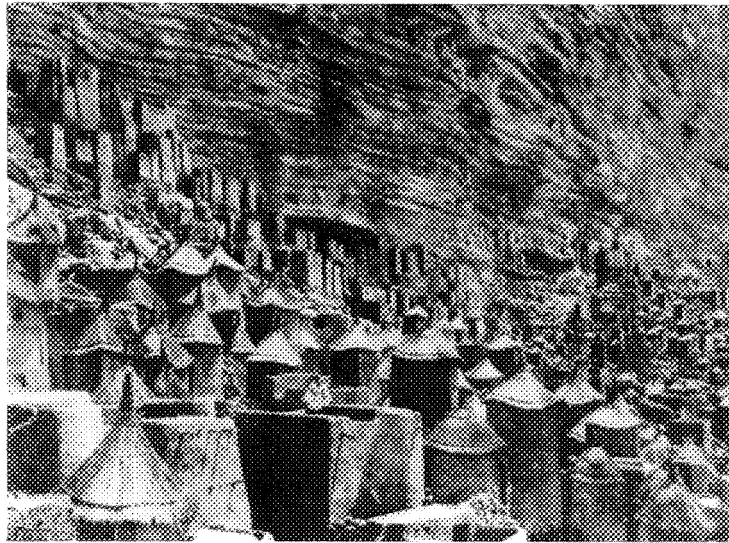


Architecture contemporaine en France.

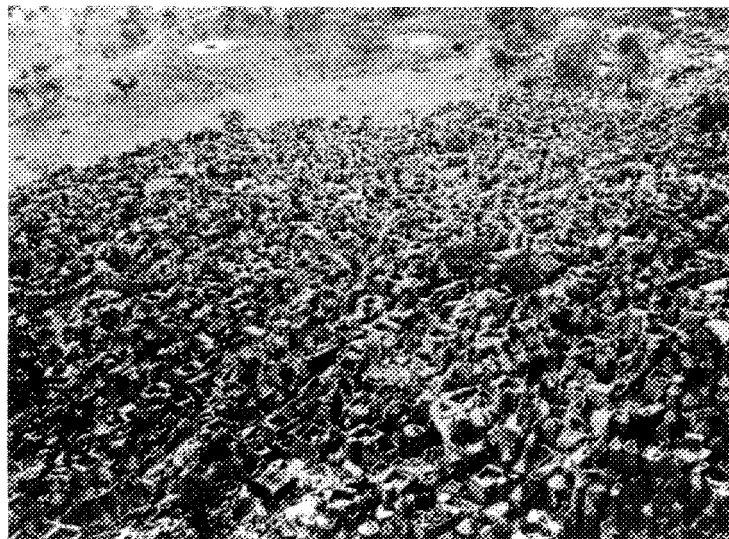


Architecture contemporaine au Yémen.

2. La continuité des architectures de terre: chez les Dogons.

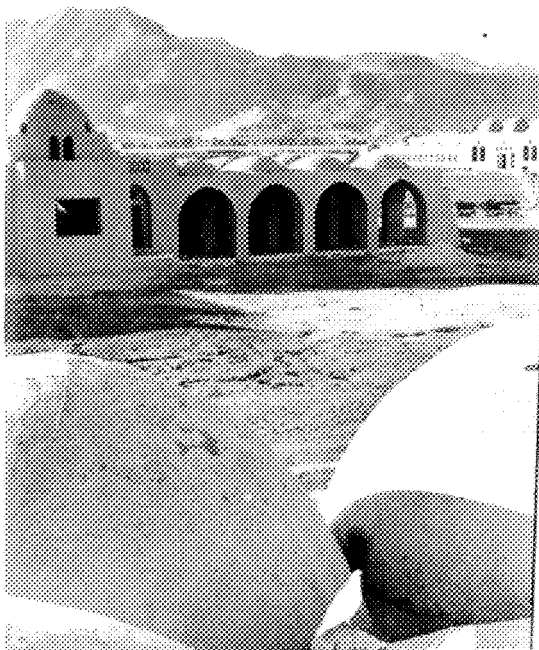


Village des Dogons.

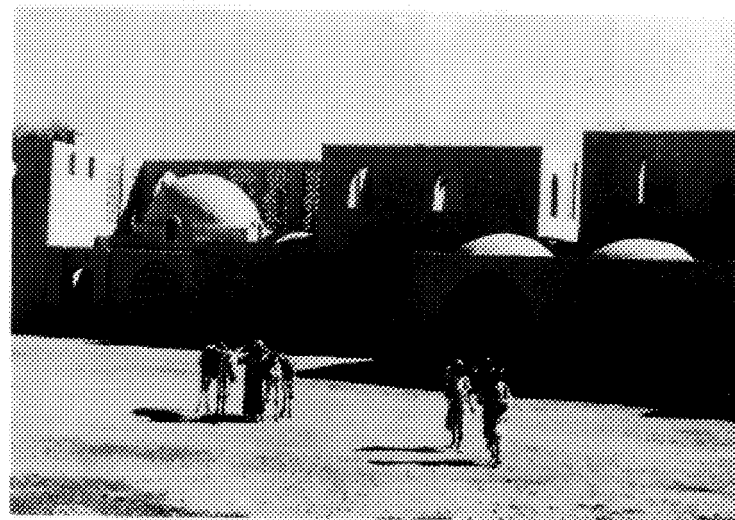


Village des Dogons.

2. La continuité des architectures de terre: avec Hassan Fathy et Nader Khalili.



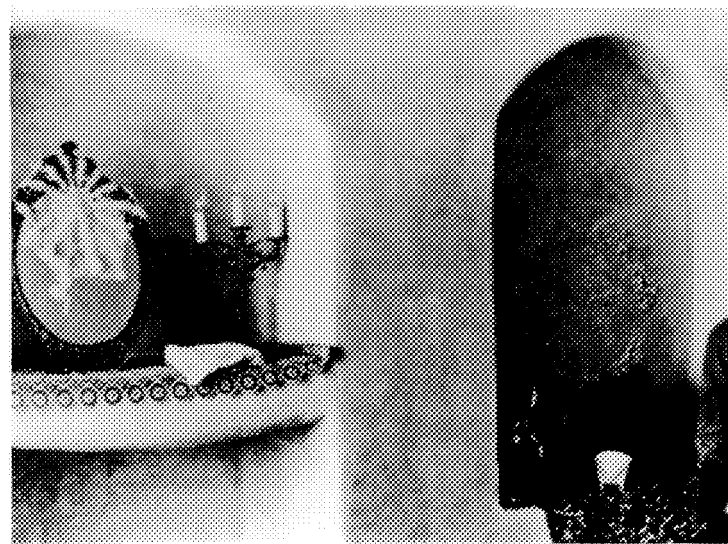
Hassan Fathy: place publique de Gurna.



Hassan Fathy: rue de Gurna.



Nader Khalili: cuisson d'une maison.



Nader Khalili: intérieur de la maison après la cuisson.

ANNEXE B

Le parallèle entre le four et l'abri

Forme igloo

- **Four de la Grèce antique:** Rhodes, Daniel (1976), *Les fours*, Paris, éd. Dessain et Tolra, p.24.
- **Maison de neige, l'igloo:** Bruemmer, Fred (1985), *L'artique circum polaire*, éd. Trécarré, p.202.

Forme longue

- **Four coréen en forme de bambou fendu:** Rhodes, Daniel (1976), *Les fours*, Paris, éd. Dessain et Tolra, p.38.
- **Maison Iroquoise:** Publication officielle, Gouvernement du Québec, *La maison longue iroquoise de Lanoraie*, (1985), page couverture.

Forme bouteille

- **Four bouteille:** Rhodes, Daniel, *idem*, p.53.
- **Maisons samba au Bénin:** Document personnel.

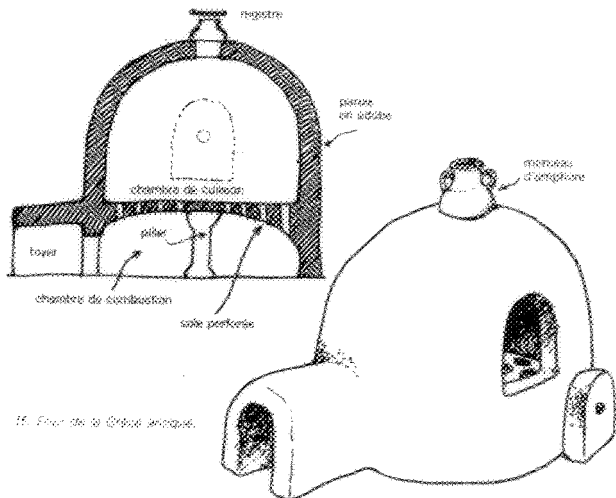
Forme circulaire

- **Four circulaire:** Rhodes Daniel, *idem*, p.61.
- **Maison primitive au Niger:** Document personnel.

Forme à chambres

- **Four à deux chambres.**
Maisons primitives au Bénin.
- **Four chinois.**
École élémentaire en Iran.

Forme igloo

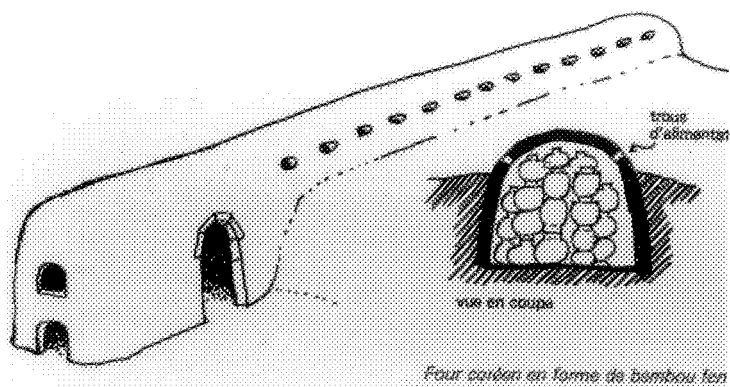


Four de la Grèce antique.



Maison de neige, l'igloo.

Forme longue

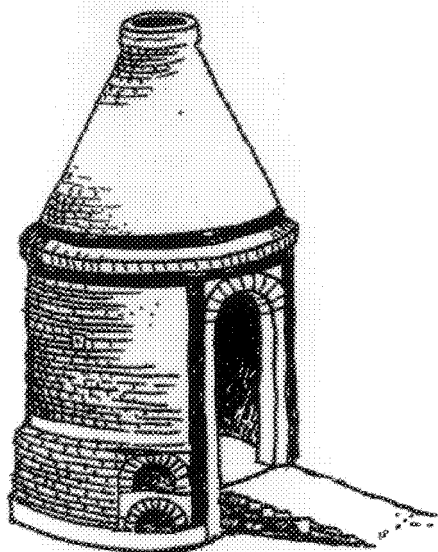


Four coréen en forme de bambou fendu.



La longue maison iroquoise.

Forme bouteille

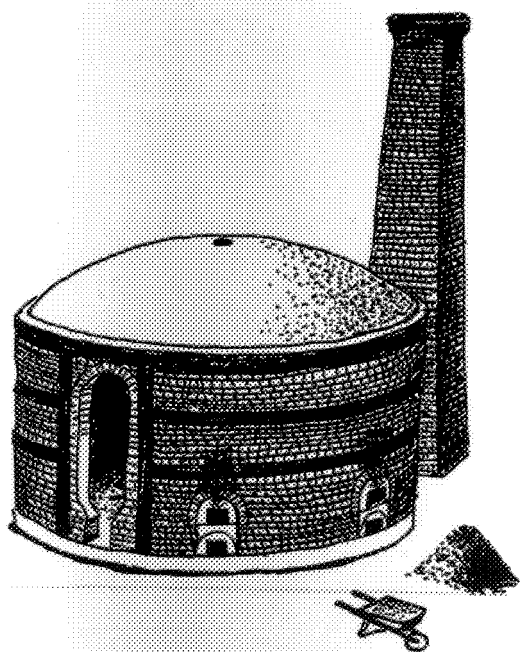


Four bouteille.

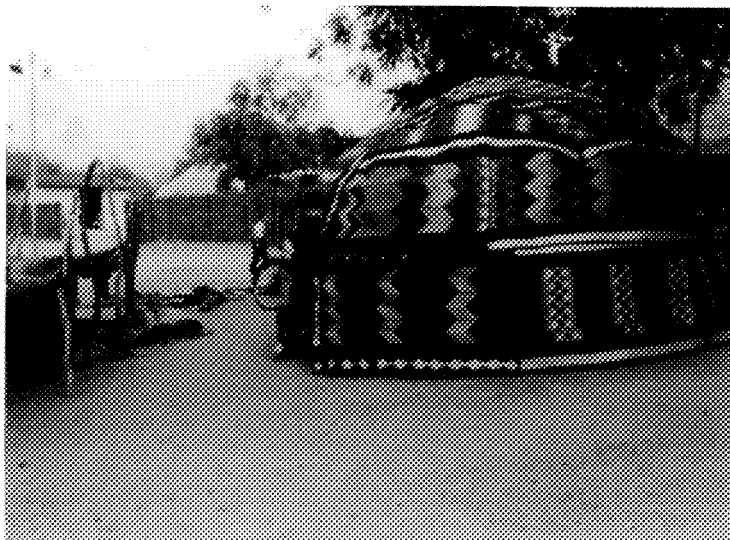


Maisons samba au Bénin.

Forme circulaire



Four circulaire.



Maison primitive au Niger.

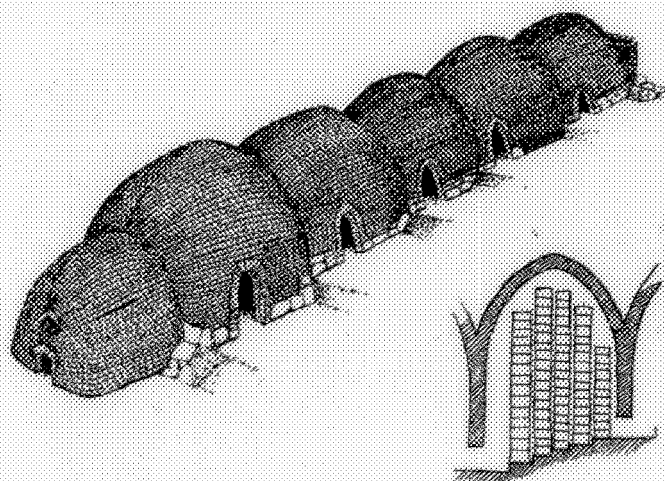
Forme à chambres



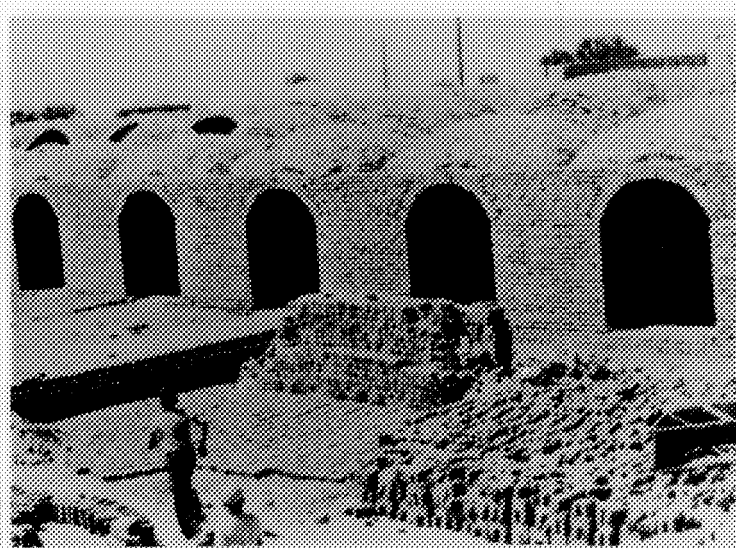
Four à bois à deux chambres.



Maisons primitives au Bénin.



22. Grand four à chambres pour porcelaine, Tsewah, province de Fokien, Chine.
D'après les notes de l'auteur, au musée de la Sorbonne, 1911, 1912.



Four chinois à chambres multiples.

École élémentaire en Iran.

ANNEXE C

L'oeuvre

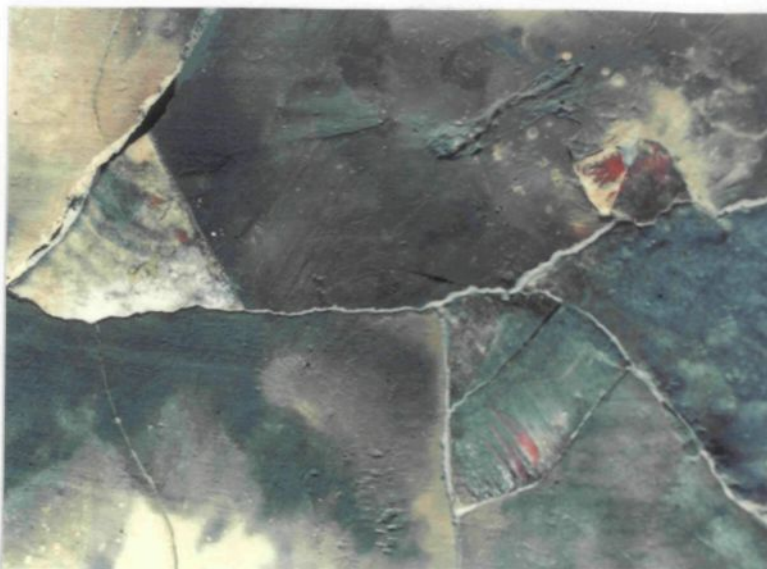
1. L'historique de l'oeuvre: Le fragment.

2. L'historique du matériau: Les rebuts.

3. Les éléments de l'oeuvre: Les colonnes, les murs, les "pavés-planchers", l'abri; l'oeuvre dans son ensemble.

1. L'historique de l'oeuvre

Le fragment.



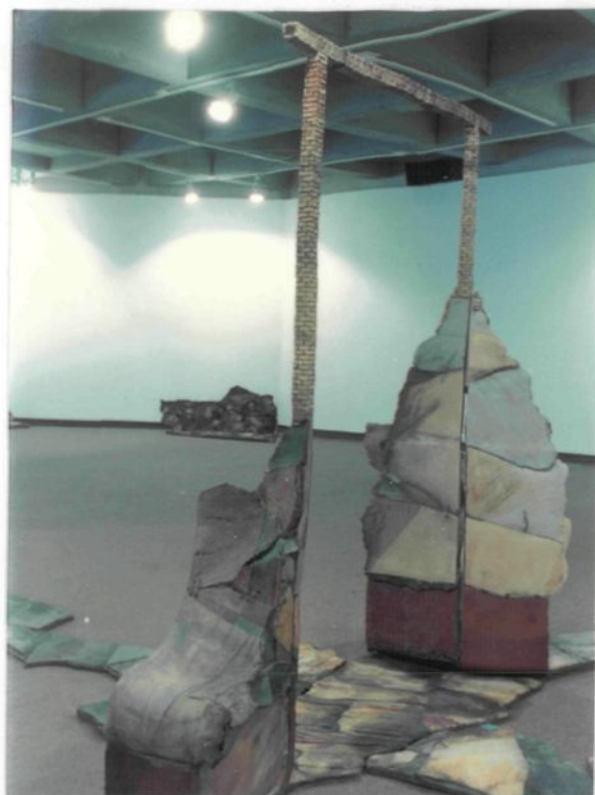
2. L'historique du matériau

Le rebut.



3. Les éléments de l'oeuvre

Les colonnes.

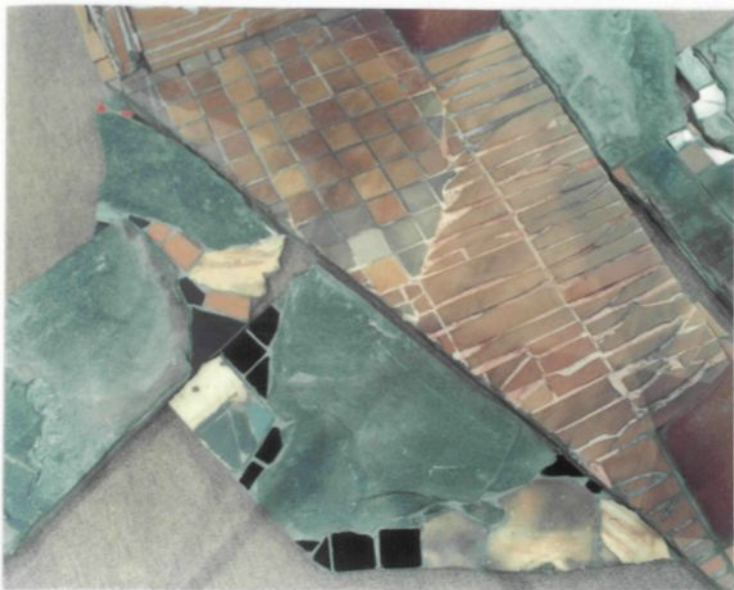


Les murs.



3. Les éléments de l'oeuvre

Les "pavés-planchers".



L'abri.



3. L'oeuvre dans son ensemble

