



HAL
open science

Le plaisir et la tourmente : l'argile aux mains des artistes

Elisabeth Amblard

► **To cite this version:**

Elisabeth Amblard. Le plaisir et la tourmente : l'argile aux mains des artistes. Recherches en esthétique : revue du CEREAP, 2021, Le (dé)plaisir (26), pp.93-101. hal-04100549

HAL Id: hal-04100549

<https://hal.science/hal-04100549>

Submitted on 17 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le plaisir et la tourmente : l'argile aux mains des artistes

Elisabeth Amblard

ref. : AMBLARD Elisabeth, « Le plaisir et la tourmente : l'argile aux mains des artistes », *Le (dé)plaisir*, revue *Recherches en Esthétique* n°26, CEREP, janvier 2021, p. 93-102. ISBN 366-3-322-11332-1

« Chair de la femme ! Argile idéale ! Ô merveille !
Pénétration sublime de l'esprit
Dans le limon que l'Être ineffable pétrit ! »¹
Victor Hugo

« La peau, c'est aussi le subjectile de la caresse »²
Georges Didi-Huberman

L'argile est une matière manipulée par les artistes depuis des millénaires et les argiles modelées de la *Figurine féminine de Halaf* (Louvre, VI^e s. av. J.-C.), au *Torse d'Adèle* d'Auguste Rodin (Musée Rodin, avant 1884) portent la sensualité de leur conception. Il est certain que les artistes ont toujours eu grand plaisir à façonner la glaise. Caresser, palper, tâter, lisser, glisser, effleurer, manier, malaxer : le travail de la terre instaure un langage de contacts.

Ô combien ductile, l'argile donne à l'artiste toutes les occasions d'enregistrer son geste, du plus infime au plus ample : minimal, par une unique et forte pression exercée (Gabriel Orozco, *Mis manos son mi corazón*, 1991), curieux, diversifié, infini (Giuseppe Penone, *Terres/Earth*, 2015), effréné et jubilatoire (Lucio Fontana, *Concetto spaziale – Il pane*, 1950), généreux, peut-être même lyrique (Gérard Traquandi, *Sans titre*, 2010). En réciprocité, quand l'artiste agit sur la matière, celle-ci lui répond, générant une forme en devenir. Celle-ci induit d'avoir, face à elle, une saisie d'un processus morphogénétique (Tim Ingold). Les artistes assimilent les qualités plastiques de l'argile. En elle, ils reconnaissent certainement une certaine docilité, dans le même temps qu'ils en éprouvent la résistance (Gaston Bachelard). Ainsi associe-t-elle des ambivalences.

Car modeler, c'est aussi écraser, aplatir, aplanir, serrer, empoigner, presser, étreindre, ciseler, pétrir, rainurer, rudoyer, brutaliser, pincer, résister, repousser. Le langage sensible s'étire et s'ehardit.

Ainsi est-il proposé de dévoiler les aptitudes portées par ces gestes comme la complexité de l'échange, à l'origine de la forme produite. La vision, l'approche du « modelé » serait-elle complète si l'on se contentait de n'y percevoir qu'une seule relation hédoniste ? Si l'on en saisit le plaisir, on en ressent tout autant les tourments, comme les pendants inéluctables d'une création en recherche.

La part du modelage

S'agissant d'argile, l'artiste est modelleur. Il oppose au retrait, à la taille de la sculpture, le malaxage de la terre et l'ajout de petites boulettes qui façonnent un volume, de celles qui

¹ Victor Hugo, « Le sacre de la femme – IV », *La Légende des siècles*, Paris, Hetzel, 1859, p. 9-10.

² Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008, p. 136.

fascinent, sous les mains d'un Carpeaux³. Ainsi la terre prend forme. Ainsi voit le jour la figure dite de Halaf⁴, vers 6000-5100 avant J.-C. De petites dimensions, cette figurine est une représentation féminine. La tête est simplement évoquée, tandis que les cuisses, les hanches, la poitrine sont finement précisées. Nue, elle est assise, les bras repliés, soulignant le tour des seins, dans une position évoquant l'enfantement. Symbole de fécondité, lisse, voire polie, elle porte la force contenue et la sensualité de sa façon. Cuite au feu, elle résiste au temps⁵.

Quelque sept millénaires plus tard, Paul Gsell note ceci en fin observateur :

« Les mains de Rodin allaient et venaient superposant les morceaux de terre, les massant dans leurs larges paumes sans qu'aucun de leurs mouvements superbes fût perdu ; puis le pouce, les doigts se mettaient de la partie, tournant les cuisses d'une seule pression, cambrant une hanche, inclinant une épaule, faisant virer la tête, tout cela avec une célérité incroyable, comme s'il se fût agi d'un exercice de prestidigitation »⁶.

L'on ressent tout ensemble le plaisir de la matière et l'exaltation de voir se former un corps, vivant. Rodin l'exprime clairement : « Le principal souci de l'artiste doit être de façonner des musculatures vivantes. Le reste importe peu »⁷.

Des entretiens menés avec Gérard Traquandi soutiennent qu'un même enjeu suscite l'intérêt du peintre quand, se dotant d'un tas de terre, une esquisse d'une *Déposition* de Paul Cézanne devant les yeux, il tend à opérer « une double écoute »⁸, celles de la main et du regard combinées, repérant ce qui advient, sans volonté de ressemblance, mais en ayant pour visée de rejoindre le modèle, de s'en saisir de manière tangible, lui redonnant relief. Il est question de « manipuler la terre » et d'« entrer dans le crobard »⁹. Il n'est pas question de restituer une apparence homogène et mesurée. La fidélité est autre, du côté d'un élan, d'un esprit baroque avec lequel le peintre-modeleur se sent en affinité. Baroque, comme sont les perles qui lentement pelliculent leur forme irrégulière, comme l'impulsion vitale (dionysiaque) privilégiant le mouvement, gagnant en cela une plénitude, une continuité et une certaine dimension ornementale.

Les mots de Gaston Bachelard se prêtent à analyser le travail de chacun d'eux : le modeleur « ne reproduit pas, au sens imitatif du terme, il produit. Il manifeste un pouvoir créant »¹⁰. Il ne faut pas s'y méprendre : ce qui importe à Rodin, à Traquandi, est d'aller à la rencontre d'une attitude, d'un corps, d'un modèle, relative à une représentation – « prendre le risque de la représentation », dit Traquandi, celle de l'expérience de la vie. « Le vrai modeleur sent pour ainsi dire s'animer sous ses doigts, dans la pâte, un plaisir d'être modèle, un désir de naître à la forme »¹¹.

³ Jean-Baptiste Carpeaux (1827, Valenciennes-1875, Courbevoie), sculpteur, peintre et dessinateur français.

⁴ Anonyme, *Figurine féminine de Halaf*, 8,2 x 5 x 5,4 cm, département des Antiquités orientales, Mésopotamie, Paris, Musée du Louvre.

⁵ De beaucoup antérieure au mythe qui avance que « Vers 689 [avant J.-C.], Butadès de Sicyons a l'idée de modeler et de cuire au feu des figures d'argile », Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, t.2, 1865, p. 167.

⁶ Auguste Rodin, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, [1911] 2018, p. 124.

⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁸ Entretien avec l'artiste, propos recueillis en mai 2020.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 2004, p. 101

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

En ces mots, de surcroît aux intentions artistiques, l'on conçoit la logique interne de la matière au sens de propension, de disposition naturelle, d'aptitude particulière à se prêter au jeu.

Nature et logique interne de l'argile

Aussi est-il intéressant de s'attarder sur sa nature même, sa composition et ses qualités étroitement liées. Qu'est-ce que la terre ? Quelle est cette terre ? Poudre ou motte ? Sèche ou grasse ? La matière « terre » est première. Toute première. Celle dont il est question ici est extraite de sols argileux. On la définit ainsi, suivant ses composés minéraux (silicate d'alumine résultant surtout de la décomposition des feldspaths). Quand on dit « terre » pour « argile » on use d'une métonymie. Elle appartient au sol par sa provenance, mais ne saurait être utilisée qu'humectée, humidifiée, mouillée ; l'argile est mésomorphe, de terre et d'eau mêlées. Et c'est bien son hydratation qui lui confère ses propriétés ductiles. C'est d'une composition précise que lui vient ces qualités plastiques. Giuseppe Penone en propose une approche dans un texte de 1975 :

« ... En marchant pieds nus, suivre un parcours préétabli.
Le parcours présente tous les degrés de densité possible ;
d'un point avec de l'argile très durcie et sèche
à un point avec de la rentrée fluide et limoneuse.
On favorise ainsi la réflexion sur la déformation
que la peau des pieds subit lors des différents degrés de pénétration [...] »¹².

Il en va du taux d'humidité de la terre, des appuis de nos corps, du mouvement prudent ou agile de ceux-ci dans la marche. Le poids corporel foule et empreinte la matière, la matière en réciprocity informe le corps tout entier, par l'interface épidermique des plantes de pieds, des pieds entiers même qui, s'y enfonçant, se laissent englober par le débordement argileux. S'expérimentent les degrés de pénétration, la sécheresse de sa dessiccation et le glissement de sa viscosité. Ici Penone nous donne à lire une expérience primitive, préhistorique¹³ et kinesthésique de l'argile, de celle qui ouvre tout l'éventail de sa plasticité.

L'équilibre est donc subtil : pour travailler avec la terre, il faut l'hydrater, sans risquer la boue (qui est une autre histoire), qu'elle soit pâteuse, non visqueuse. « [...] une grande attention à la composition de la combinaison de l'eau et de la terre, combinaison qui trouve dans la pâte son prétexte réaliste. La pâte est alors le schème fondamental de la matérialité. La notion même de matière est [...] étroitement solidaire de la notion de pâte »¹⁴ écrit Gaston Bachelard. Elle correspond à un état idéal de la matière qui advient ; la pâte¹⁵, loin d'une conception qui en fait une matière molle et collante, une masse informe. « Dans l'imagination de chacun de nous existe l'image matérielle d'une pâte idéale »¹⁶. Elle est matière première, élémentaire. Sa qualité se manifeste dans celle de sa préhension, de sa malléabilité selon des aspects qui tiennent autant à ses qualités physiques que mécaniques.

Matériau terrestre et charnel, l'argile sollicite toujours le toucher, le contact. L'invitation à l'activité créatrice s'opère dans toute sa sensualité, sa sensorialité. Paul Gsell restitue l'atmosphère de l'atelier quand Rodin est à l'œuvre :

¹² Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, éd. Beaux-arts de Paris, 2008, p.164.

¹³ Préhistorique comme ces traces attestant d'une présence humaine au Paléolithique : voir la grotte du Pech-Merle à Cabrerets (Lot).

¹⁴ Gaston Bachelard, « Imagination et matière », *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, [1942] 2016, p. 21.

¹⁵ G. Bachelard, « Les luttes de l'eau et de la terre », *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p. 78.

¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

« Il malaxait la glaise avec furie, la roulant en boules, en cylindres, usant à la fois de la paume et de ses ongles, pianotant sur l'argile, la faisant tressaillir sous ses phalanges, tantôt brutal, tantôt caressant, tordant d'un seul coup une jambe, un bras, ou bien effleurant à peine la pulpe d'une lèvre. [...] La terre s'animait sous ses passes magnétiques »¹⁷.

Tout autant que l'adresse, l'habileté du sculpteur, l'on ressent le plaisir, l'excitation, l'urgence et la corporalité frissonnante de l'échange. Rodin modèle avec rapidité¹⁸. Gsell complète : « Rodin avait façonné cette ébauche aussi vite que la précédente, mais en écrasant avec plus de nervosité encore ses boulettes de glaise et en lançant avec plus de frénésie ses coups de pouce »¹⁹. Il écrit encore : « Ses mains vastes, aux doigts courts, sont d'une robuste souplesse »²⁰, l'approche principale est toute manuelle. Elle privilégie le monde tangible, dans la complexité des capacités associées psychologiques et physiologiques, mobilisant la sensorialité²¹ entendant « qu'aucune sensation n'est ponctuelle, que toute sensorialité suppose [...] des coexistences »²².

Le pétrissage comme acte liminaire

Regarder Rodin, fût-ce par procuration, nous apprend que pour prendre connaissance de l'argile, il faut la travailler, la pétrir. C'est là le préliminaire : on la malaxe à pleines mains pour tester sa plasticité et l'homogénéiser. La correspondance est fréquente, tant par l'homme de métier (potier, céramiste) qui chasse des bulles d'air²³, par l'artiste que par le philosophe : l'on pétrit l'argile comme on le ferait avec une pâte à pain. Le plaisir est, dès lors, associé à un certain tourment, dans un sens ancien qui le relie au travail. Tordre en tous sens, manier, manipuler sans cesse, comme une obsession, dans un rapport de forces en présence.

En serrant ses doigts sur la terre, *Terre (Earth, 2015)*²⁴, Penone expérimente le geste primitif répété à l'envi. Il vérifie le « *cogito pétrisseur* » pensé par Bachelard : « il y a une manière de serrer le poing pour que notre propre chair se révèle comme cette pâte première, cette pâte parfaite qui à la fois résiste et cède »²⁵. L'action se réitère. Et chaque poignée assure une forme de saisie, partagée entre l'individualité et l'universalité de l'expérience. L'argile empreintée répond avec exactitude à celui qui la pétrit et la comprime, lui livrant une clé, une part de son rapport au monde. La matière n'est pas inerte, mais dynamique.

Aussi dans l'œuvre *My Hands Are My Heart (Mis manos son mi corazón, 1991)*²⁶, Gabriel Orozco presse entre ses mains un morceau d'argile et nous le présente. À l'instar du philosophe « qui n'hésite pas à prendre les preuves de son être dans ses rêves mêmes, la dynamique du poing fermé sans violence et sans mollesse lui donne et son être et son monde »²⁷.

¹⁷ Paul Gsell, « Auguste Rodin », *La Revue de Paris*, 15 janvier 1918, p. 407.

¹⁸ Paul Gsell rapporte : « Je n'ai jamais vu travailler si vite [...] », dans Auguste Rodin, *L'Art, op. cit.*, p. 124.

¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

²⁰ *Ibid.*, p. 131.

²¹ La notion de sensorialité, due à Maurice Merleau-Ponty, désigne l'ensemble des modalités sensorielles, le sensoriel concernant « la sensation sur le plan psycho-physiologique » (Grand Robert).

²² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 1999, p. 256.

²³ Ici s'intègrent et s'imposent les connaissances techniques du potier : si l'horizon est de fixer, à un certain terme, la forme, la cuisson nécessite aucune bulle d'air, sans quoi elle éclatera.

²⁴ Giuseppe Penone, *Terre (Earth)*, 2015, installation, terre cuite et métal, dim. générales : 300 x 450 x 15 cm, composée de 9 panneaux, chacun : 100 x 150 x 15 cm.

²⁵ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 80.

²⁶ Gabriel Orozco, *My Hands Are My Heart (Mis manos son mi corazón)*, 1991, photographies, Cibachrome, 2 parties, 23,18 x 31,75 cm, Courtesy de l'artiste et de la Galerie Marian Goodman.

²⁷ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 80.

Il nous est possible d'imaginer les mots du philosophe dans la tête de l'artiste : « Ainsi, retrouvant je ne sais quelle pâte première dans mes mains vides, tout mon rêve manuel, je murmure : « tout m'est pâte, je suis pâte à moi-même, mon devenir est ma propre matière, ma propre matière et action et passion, je suis vraiment une pâte première »²⁸. Les deux photographies livrent au regard deux moments, successifs et concomitants, procédant du geste de l'artiste. De ses deux mains l'artiste, après l'avoir enveloppée, compresse la matière, comme pour en contenir le volume, cet espace alors plein. La pression est physique, partagée. La glaise répond à la main, en s'immiscant dans tous ses interstices. Elles s'engagent l'une envers l'autre, échangeant leurs élans. Et cela n'est possible que par « une parfaite synthèse de la résistance et de la souplesse, un merveilleux équilibre des forces qui acceptent et des forces qui refusent »²⁹. Cette expérience de réciprocité s'éprouve dans la matière, à même la matière, dans la seule pratique.

Dans la seconde photographie, les mains s'ouvrent, avec en toile de fond le buste nu de l'artiste et se tendent vers le spectateur. Au sortir de la cage thoracique, la contre-forme a quelque chose de christique, d'une offrande. Dans une uniformité tonale, l'argile formée sort du corps. Une tension sourde extériorise un organe, tout autant vital que symbolique, pour le présenter au regard.

Les processus morphogénétiques

L'argile, pâte et matière élémentaire tellement réelle, fondamentalement tangible, déclenche spontanément une morphogénèse en œuvre, de celle partagée et énoncée par Bachelard, puis Tim Ingold quelque soixante-dix ans plus tard. Dès 1942, Bachelard écrit : « Il faudrait même partir d'une longue étude du pétrissage et du modelage pour bien poser les rapports réels, expérimentaux de la cause formelle et de la cause matérielle »³⁰. Ses pensées emboîtent celles d'Ingold quand celui-ci formule la nécessité d'« avoir une lecture longitudinale de la fabrication comme une rencontre de forces et de matériaux, plutôt qu'une lecture latérale – à savoir comme une transposition de l'image à l'objet », c'est-à-dire « à considérer la fabrication comme un processus de production de forme – un processus « morphogénétique »³¹. Pour l'un et l'autre, en citant Bachelard, d'évidence

« la main travailleuse et impérieuse apprend la dynamogénie essentielle du réel, en travaillant une matière qui, à la fois, résiste et cède comme une chair aimante et rebelle. Elle accumule ainsi toutes les ambivalences. Une telle main en travail a besoin du juste mélange de la terre et de l'eau pour bien comprendre ce qu'est une matière capable d'une forme, une substance capable d'une vie [...] »³².

L'intérêt provient non tant de « la vision formelle »³³, du travail fini³⁴, que de la manière dont le modelage conserve la trace de sa conception couplée, quand ce que nous voyons « [...] »

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 79.

³⁰ G. Bachelard, « Imagination et matière », *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 21.

³¹ Tim Ingold, « Les matériaux de la vie », *Socio-anthropologie*, 35, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, 23-43, p. 32.

³² G. Bachelard, « Imagination et matière », *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 21.

³³ *Ibid.*

³⁴ Il s'agit alors d'hylémorphisme (« hylémorphisme », du grec *hylê* (matière) et de *morphê* (forme)) : « dans la fabrication d'artefacts les artisans imposent des formes internes à l'esprit sur un monde matériel « du dehors », l'hylémorphisme est à l'œuvre » T. Ingold, « Les matériaux de la vie », *Socio-anthropologie*, 35, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, 23-43, p. 28.

s'impose comme une forme en formation, capable d'être à soi-même sa propre origine, sa propre morphogénèse »³⁵.

L'argile se forme, se déforme, se conforme, appelle la caresse. L'argile n'est pas statique, mais substance en devenir, matière d'inscription. La qualité de l'échange est ressentie par la peau, le toucher, la pression et l'effort. Considérons que, dans sa composition idéale, dans le même temps souple et dense, la plasticité³⁶ de l'argile est totale. L'argile est aussi sans élasticité. D'une totale fidélité, marquée, elle épouse parfaitement ce qui la presse. Elle porte l'emplacement et le sens du contact. Elle ne s'efface pas, ne se comprime pas ; tout au plus, elle se dérobe.

Rôle et antagonisme de l'argile

*Soffio 6*³⁷ (1978) de Penone est une œuvre toute de terre cuite. Souvent décrite, elle n'a que peu été analysée dans ses ambivalences, quand l'argile s' imagine air. Appui symbolique du corps entier de l'artiste, qui s'appuie, s'applique, comme un corps vacillant mis en avant, elle est aussi son abandon ultime à la masse de la matière. Elle est l'étreinte. Dans l'enfoncement, elle enveloppe le corps, se renflant autour de lui. Elle dit l'adhérence, complète. Absolue, intrusive, elle s'infiltré jusque dans sa bouche. La partie haute de *Soffio 6* en est le moule en creux. Le « creux » est ici un plein quand l'air devient matière. L'impalpable aérien devient la terre et entre dans la bouche de l'artiste, prenant toute la place dans la cavité buccale. Le plaisir du contact se mue en quelque chose d'ambigu, de mortifiant³⁸ peut-être, du fait de son « *adhérence excessive* à son référent de représentation, qui est aussi le support physique de sa constitution d'objet »³⁹. En contrepartie, l'air devenu irrespirable, l'artiste suffoque, incorporé. Puis les rôles s'inversent.

« La vie tranquille n'existe plus »⁴⁰, écrit Lucio Fontana dans le *Manifesto Blanco* en 1946. Quatre années plus tard, l'artiste, formé à la céramique⁴¹, crible une plaque de terre de dizaines de trous et autres petites entailles, d'un geste fort, offensant⁴². Et si cela n'est pas une destruction, tout au moins, c'est une agression. « Percer et fendre sont depuis la plus lointaine Antiquité des gestes qui donnent la mort »⁴³. S'y lit une animation fébrile, intense et agitée, un tumulte. Ici le plaisir et la tourmente se côtoient. Transpercée, la matière reçoit les coups, elle les accepte, de toute sa souplesse. Elle subit une attaque, de celle à la fois jubilatoire et effrénée. Avec une certaine docilité, elle les absorbe. La cuisson, seule, fixera cet état.

Vers la résilience

Malaxée, battue, pensée avec de l'eau – quand l'eau est alliance, agent élémentaire des liaisons moléculaires –, l'argile ductile se laissera à nouveau étirer, battre, travailler sans se

³⁵ G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, « Formes processuelles », *op. cit.*, p. 164.

³⁶ Rappelons qu'étymologiquement, la plasticité relève de ce qui est : (lat. *plasticus* ; grec, *plastikos*) « relatif au modelage ».

³⁷ G. Penone, *Soffio 6 / Souffle 6*, 1978, terre cuite, 158 x 75 x 79 cm, Paris, Centre George Pompidou, MNAM.

³⁸ G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 125.

³⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁰ Lucio Fontana, *Manifesto Blanco /le Manifeste blanc*, 1946.

⁴¹ « Je suis un sculpteur et non un céramiste » écrit L. Fontana dans la revue *Tempo*, « La mia ceramica », Milan, 21 septembre 1939.

⁴² En 1949 commencent les expériences sur les *Buchi* (les trous). D'une dizaine d'années antérieures aux premiers *Tagli* (entailles) (1958) dans des peintures de la série des *Inchiostri*.

⁴³ Fabrice Hergott, préface du catalogue de l'exposition : *Lucio Fontana - Rétrospective*, 25 avril – 24 août 2014, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, éd. Paris Musées, 2014.

rompre. Découpée en petits morceaux elle saura effacer les traces des assauts, comme celles des hésitations et des repentirs. C'est aussi là toute sa flexibilité, celle qui nous entraîne à la considérer sous des abords psychiques.

Il y a quelque chose de régressif dans le travail de la terre. Elle est ce qu'on appelle aussi « pâte à modeler », sa manipulation est infinie. On ne saurait limiter son usage à celui d'une matérialité close sur elle-même.

On pourra en ce sens, une fois de plus, se référer à Bachelard quand il avance :

« On le voit, les intérêts qui s'attachent au travail d'une matière terrestre sont beaucoup plus complexes que ne le supposent une philosophie positive et une philosophie pragmatique. Dès qu'on a prise sur leur substance, les objets les plus inertes appellent des rêves »⁴⁴.

L'argile invite à la découverte ; les gestes concrétisent une « imagination matérielle ». S'opère potentiellement une part, plus ou moins importante de régression, un passage à l'acte enraciné dans des sources de vitalité archaïques, signes d'enfance, d'un plaisir qui se laisse aller sans retenue, procurant, peut-on en douter, une jouissance régressive. Elle peut aller aussi jusqu'à devenir, semble-t-il, un possible parangon de ce que l'analyse nomme *le médium malléable* en ce qu'elle est « propice à mobiliser les enjeux de la relation fusionnelle et ceux de son dégagement ». Car ce « matériau permet une perte des limites (fusion) puis un soulagement dans la défusion : on peut le serrer d'amour ou de haine (malaxer, taper), sans crainte de vengeance en retour, sans crainte de l'avoir endommagé (capacité d'auto-restauration de l'objet) »⁴⁵. Et chacune de ces conditions définitionnelles est, en effet, remplies ; nous en avons abordé point par point les qualités : l'extrême sensibilité, l'indéfinie transformation, l'inconditionnelle disponibilité et enfin l'animation propre et l'indestructibilité.

La terre offre matière aux enregistrements de toutes sortes ; elle accepte les déformations sous l'effet des contraintes de ceux qui en testent la consistance, la résistance, la ductilité. Alors elle est empreinte dynamique, non celle d'un corps inerte appliqué « en force » sur la matière, mais marque d'un corps en action sur une matière le recevant, matière réceptive et réceptrice. Elle est à la fois masse et espace tangible de projection des artistes qui l'investissent d'une corporalité intense. À ce titre, on est tenté de la comparer à une espèce de miroir, qui plutôt que de réfléchir une image par la vision, est à même de restituer un rapport d'empreinte, d'étreinte. Alors que, comme le dit Michel Foucault, « l'image du miroir est logée pour nous dans un espace inaccessible, [...] dans un invincible ailleurs [...] »⁴⁶, l'argile est pour les artistes s'en mêlant, un possible accès direct et façonné. Elle est une *matière miroir*. Elle participe de ce qu'écrit Asger Jorn au sujet de l'expression comme acte psychique qui matérialise la pensée : « au point de vue matérialiste la pensée est une réflexion de la matière, comme on le dit pour les miroirs »⁴⁷.

L'argile s'accorde aux assauts répétés des projections comme une manière physique et psychologique singulière ; elle permet d'approcher le monde extérieur autrement, sur un mode sensoriel et intime⁴⁸, en sollicitant les sens proximaux. Face à la terre, la souveraineté de l'œil

⁴⁴ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 90-91.

⁴⁵ Béatrice Rey, *Modelage et psychose : de la matière brute à sa mise en forme. Sensorialité, travail de l'archaïque et symbolisation*, Thèse de doctorat de Psychopathologie et Psychologie clinique, 2010, p. 34.

⁴⁶ Michel Foucault, *Le Corps utopique*, conférence radiophonique 7 décembre 1966 sur France-Culture, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 19.

⁴⁷ Asger Jorn, article « Discours aux pingouins », n° 1 de *CoBRa*, Copenhague, mars 1949.

⁴⁸ Voir l'étude sur l'origine et les effets de la hiérarchie sensorielle occidentale dans « Introduction. La sensorialité, une communication paradoxale », Éric Letonturier et Brigitte Munier dans *Hermès, La Revue* 2016/1, n° 74, p. 17- 24 : « Le partage des cinq sens en deux groupes, distancés et proximaux, fut développé par Aristote qui conçut un sixième sens, le « sens commun » voué à opérer la synthèse des autres organes sensoriels ».

n'est plus ; l'argile bouscule la hiérarchie occidentale des sens. L'œuvre même se ressent par le corps. Céramique fixée, durcie par la cuisson ou la photographie, elle délivre une image de ces temps, de ces dynamiques internes et externes, à l'envers d'images inertes. Elle donne à voir quels furent ses temps de transformation. La place du corps est alors centrale : il est le point d'origine par lequel se fait, se ressent et se vit l'approche du monde. Interagissant avec lui, elle est l'occasion de *comprendre*, d'*embrasser* quelque chose de celui-ci.