

la revue de la ●  
**céramique** et du **verre**



JULIAN STAIR

# JULIAN STAIR

## Retour à l'essentiel



En Angleterre, dans le monde de la céramique, Julian Stair est une figure tutélaire. Potier, artiste, écrivain, critique et chercheur universitaire tout à la fois, son profil professionnel ressemble étrangement à celui de son ami Edmund de Waal.

Peu de potiers d'ailleurs se sont, comme lui, formés pour débattre sur la pertinence même de leur art. Ayant passé son premier diplôme à Camberwell College of Art, puis un Master au Royal College of Art avant d'y retourner pour un Doctorat en Composition critique, l'artiste ne se permet plus de « propos potiers » qui ne soient pas étayés par un solide fondement critique.

Ainsi, ce qui pourrait paraître comme une entrave pour tant d'autres, est pour lui une obligation, car à ses yeux, ce n'est qu'à ce prix que le pot peut trouver sa place dans la scène culturelle contemporaine.

À Camberwell, sous la férule d'un corps enseignant qui résumait le *Who's Who* britannique du jour, Julian, qui y était entré avec la ferme intention de faire des pots, vit son projet initial se corrompre sous la pression de ses professeurs et de ses pairs, tous voués à la construction d'un nouveau monde bâti sur les décombres du modèle leachéenien. Dorénavant, tout du moins pour eux, une céra-

mique d'atelier ne pourrait plus se justifier par la production de pots utilitaires. Au bout de ses trois années, Julian se présentait pour son diplôme avec une exposition de petites sculptures minimalistes et la certitude qu'il fallait passer au RCA pour tout recommencer à zéro. C'est d'ailleurs ce qu'il répondit au comité de sélection lors de son entretien. « *Et pour votre Master, Monsieur Stair, quel projet proposez-vous ?* » « *Je ne sais pas, Monsieur. Recommencer à zéro, sûrement !* »

### Revenir au point zéro

C'était une époque où le RCA ambitionnait de chambouler le champ céramique, sans pour autant avoir élaboré ni une stratégie ni un but précis. Un franc-tireur culotté y trouvait ainsi toute sa place, même si Julian, en étant le seul de sa promotion à s'intéresser aux pots, était constamment obligé d'adopter une position défensive. S'occupant peu de questions techniques, les « comment » de la création, ses professeurs insistaient

davantage sur les « pourquoi » de chaque projet étudiantin. Et dans cette quête de justification permanente, Julian trouvait un allié remarquable dans la personne de Philip Rawson, le seul professeur interdisciplinaire de l'établissement, qui dispensait sa sagesse dans les écoles de peinture, de sculpture et de céramique. Son livre, *Ceramics*, paru en 1971 à Oxford University Press, est toujours considéré comme celui qui a vraiment jeté les bases pour une approche moderne de l'art céramique. En bâtissant une analyse dépassant le débat polarisant du « fonctionnel / non fonctionnel », en insistant sur l'ensemble des qualités inaliénables du pot et en se référant aux travaux de Roger Fry et d'Herbert Read, deux des plus grands critiques d'art du début du xx<sup>e</sup> siècle, tous deux profondément impliqués dans la renaissance de l'art céramique anglais, il rendit possible une autre grille de lecture où les pots utilitaires et les œuvres sculpturales avaient chacun leur place.



*« Il y a une alchimie dans la fabrication de la céramique. Nous prenons une matière inerte, nous la façonnons, la séchons et l'exposons à la chaleur et aux flammes. La pratique de la crémation, exposer un corps au feu pour qu'il subisse une transformation alchimique, renvoie en écho et en parallèle au processus de la cuisson céramique. »*

JULIAN STAIR

**Cinq théières et boîtes à thé sur socle, 2011.**

Tournées et assemblées (basalte, marne Keuper, porcelaine et marne d'Etruria) sur socle (88 x 28 x 18 cm).

**Onze gobelets, 2011.**

Tournés (marne d'Etruria, marne Keuper, basalte, grès et émail) sur socle (83 x 17 x 9 cm).

**Columbarium, installé au MIMA, 2012**

composé de 130 jarres cinéraires, porcelaine, marne d'Etruria, argile schisteuse carbonifère, grès et faïence, (10 m).

Les enseignements de Rawson trouvèrent leur écho naturel dans les recherches du jeune Stair et lui permirent de construire sa vision si particulière du rôle du pot dans la confection d'un art céramique réellement contemporain. Pour l'étudiant, l'insistance de son professeur que l'acte de regarder un pot obligeait un démêlage de toutes les couches successives de sens, de symbolisme et de qualités matérielles, donnait à chaque pièce considérée une intensité nouvelle. Initialement, cette réalisation dotait Stair des armes nécessaires pour se protéger dans cette ambiance hostile aux pots des années 1980, mais lui fournissait aussi l'aiguillon indispensable pour le pousser à définir plus précisément le but de sa propre aventure : comment aujourd'hui concevoir un pot qui aura suffisamment de prestance culturelle pour dépasser le cadre de lecture qu'impose la vaste majorité de poterie utilitaire sortant des ateliers artisanaux.

Sa réponse serait une concentration sur l'essentiel, ou plutôt sur les éléments constituants d'un pot qui lui paraissaient les plus significatifs. L'argile d'abord, afin que le pot devienne d'office une confrontation avec la matière, elle-même porteuse de tant de signification. Ensuite, le répertoire de formes, d'une grande sobriété avec une attention particulière aux menus détails, surtout ceux propices à raconter les étapes de la fabrication. Suivent les considérations ergonomiques, que le pot se trouve naturellement lové dans la main qui le tient. Et enfin la finition du pot, où le potier donne à la surface un grain qui apportera la satisfaction supplémentaire, le plaisir haptique d'un effleurement juste.







Photos : Gaëtane Girard (ci-dessus et page de droite).

### La question du socle

Mais pour toute la beauté de ces œuvres individuelles, son grand pas en avant fut sa prise de conscience qu'il fallait offrir à ses créations une présentation qui les distinguerait de la mêlée du quotidien. « Je connaissais, bien sûr, l'utilisation historique de socles ou présentoirs, surtout dans l'Extrême-Orient, comme j'avais noté comment Hans Coper mariait inséparablement ses formes cycladiques à leurs bases, mais ce n'est qu'au moment de ma visite en 2000 à l'atelier de Brancusi juste devant le Centre Georges Pompidou, que j'ai finalement compris la nécessité absolue d'imaginer des nouvelles formes de présentoirs sur lesquels je pourrais composer mes ensembles. »

« Je les appelle mes 'grounds', mot anglais qui fait référence aux fonds que pose tout peintre avant d'ébaucher sa toile, mais aussi aux aires délimitées où pourrait se dérouler un jeu. Ils ont plusieurs rôles dont le premier est analogue à celui d'un cadre autour d'une peinture. Ils isolent mes pots de toute ingérence environnante. Ils les solennisent et concentrent le regard du spectateur, à tel point qu'ils peuvent, pour certains, suggérer une révérence pour l'objet proche du sacré, comme une offrande sur un autel. Actuellement, je ne vois pas comment je pourrais m'en passer, car mes sculptures sont déjà suffisamment équivoques avec leurs alignements de pièces utilitaires se campant en objets sculpturaux, qu'il m'est indispensable de les arracher de tout contexte familier. Dans l'histoire de l'art, le conditionnement du regard a toujours été d'une importance capitale. Ainsi mon propos, qui se fonde sur une perception que 'le pot ordinaire' est loin de l'être, veut provoquer une relecture de l'objet par cet isolement forcé. »

« L'anthropomorphisme est une notion centrale à l'identité de la poterie. Nous décrivons les parties constituantes d'un pot en termes anatomiques tels que le col, l'épaule, le ventre et le pied. Et la nature même du pot comme contenant ou réceptacle, est analogue à cette idée du corps comme contenant physique de l'âme ou de l'esprit. »

JULIAN STAIR

Leur omniprésence pourrait faire croire que Julian Stair est devenu le prisonnier d'un concept. Depuis 2001, il laboure le même sillon avec moult variations subtiles. Est-ce que cela indique une difficulté pour trouver une porte de sortie ?

« J'espère que non ! Je suis un potier sans programme spécifique en dehors de mes projets ponctuels comme Quietus. J'essaie de faire des pots du mieux possible, qu'ils soient tournés ou construits. Pour moi, un pot est empli de puissance, couche sur couche. Mon but est d'y accéder et de permettre à chacun d'en faire autant. Si, pour l'instant, je ne change que peu mon concept de base, c'est parce que je crois ne pas être encore arrivé au bout de ses possibilités. Il y a aussi sûrement une correspondance psychologique entre moi et cette idée qui fait en sorte que j'y tiens beaucoup car, s'il existe un point sur lequel j'ai du mal à m'exprimer, c'est bien la constance de mon répertoire de formes et de matières que j'ai accepté finalement comme une expression de mon subconscient. Tout artiste devrait être capable de parler de son travail dans des termes cohérents, mais il y a des limites. Les musiciens font de la musique parce qu'ils ne peuvent pas s'exprimer autrement. Les potiers ne sont guère différents. Il demeure donc des zones qui ne s'expliquent que par la lecture de l'œuvre finie ; il reste forcément une partie de l'affaire en suspens. »

### L'ambivalence du pot

Mais si ses réitérations formelles ne posent pas en elles-mêmes un problème insurmontable, l'œuvre de Julian Stair ouvre un débat plus large autour de son regard sur la poterie utilitaire, qui demeure au bout du compte, l'élément fondateur de son discours artistique.

« À travers le pot, je devrais trouver le potier. Si mes rapports avec une grande partie de la production artisanale actuelle sont assez ambivalents, c'est parce que je n'y vois que nostalgie pour les productions préindustrielles animées par un vilain folklore leachéanien suspendu à des arguments économiques qui ne tiennent plus la route. Bien sûr, il existe des potiers formidables, exprimant par leur travail leur sensibilité originale et une compréhension intelligente de leur époque. Mais pourquoi devrait-on s'intéresser, à prix souvent élevé, aux atermoiements de petits esprits quand on pourra se satisfaire bien plus économiquement du beau silence qu'offre un récipient de provenance industrielle. Mon potage ne perdra pas sa saveur pour autant et je n'aurai pas à prétendre que la médiocrité fait avancer le char-à-bancs de la civilisation occidentale. Un pot doit me raconter quelque chose

qui me touche. À défaut d'une musique qui vous inspire, il est normal de préférer le silence. »

Cette exigence critique paraît comme une constante dans le discours de Stair. Sans doute inculquée dès sa jeunesse par sa famille où l'art et la littérature furent des sujets de tous les jours, son regard sur la céramique doit beaucoup à ses deux années de recherche en préparation à son doctorat qui lui ont dévoilé une vision de la naissance du mouvement de la poterie d'atelier, fort différente de celle qu'il avait tout récemment appris. Le mythe voulait qu'il existât une continuité de pratique et d'éthique entre les premiers ateliers créatifs et les potiers artisans qui furent à l'époque toujours nombreux ; que les nouveaux venus apportaient le supplément esthétique et culturel nécessaire pour atténuer la rudesse des productions locales, qu'ils se greffaient sur une tradition existante et lui offraient les moyens de surmonter ses déficiences de toute sorte.

La vérité est que toutes les locomotives du mouvement furent des hommes, et plus tard des femmes, possédant une bonne éducation et un niveau culturel élevé, tous sortis des classes supérieures avec les avantages indispensables que leur conférait la solidarité d'un réseau social, ce qui définit, encore aujourd'hui, le système de classe britannique. Ce furent des âmes réceptives non pas au labeur éreintant des potiers paysans, terme grandement idéalisé brandi dans tous les cours de poterie, mais plutôt à la possibilité de créer une nouvelle forme d'art vitale qui serait reconnue à part entière pour ses qualités esthétiques et culturelles, forme pour laquelle Fry et Read, ayant identifié le pot comme l'archétype de l'art abstrait, avaient déjà préparé le terrain. C'était un projet ambitieux pour lequel ils se ressourçaient où ils le croyaient bon : l'Angleterre médiévale et les céramiques fabuleuses de l'Extrême-Orient.

« Fondamentalement, je crois qu'ils avaient raison. Le pot offre une forme d'expression unique. C'est un canevas inépuisable et, dans la richesse de ses références, difficile à concurrencer. Mon langage céramique est né de ma vision et de ma façon de faire. Heureusement, il existe bien d'autres approches pour offrir au pot le destin qu'il mérite, mais ce n'est pas pour autant qu'on doit admettre les vertus de ceux qui n'en ont point. »

NIGEL ATKINS

Un groupe de jarres et boîtes de tailles intermédiaires dans l'atelier. Simples et fortes, leurs surfaces sont soigneusement orchestrées par la conservation des traces de leur tournage étagé.







Julian Stair dans son atelier avec les objets à l'échelle de la maquette pour l'exposition *Quietus* au Mima, mars 2013. Photo G. Girard.

L'artiste avec les jarres monumentales et figurales en cours, à la briqueterie, 2012

Page de droite : *Corpus*, jarres figurales monumentales, argile schisteuse carbonifère, H. 1,3 m et dessin, argile sur papier, 2,4 x 1,5 m. Mima, 2012

## LE PROJET « QUIETUS », une médiation entre la céramique et la mort

*Quietus* est aussi une méditation sur une histoire vivante nous liant à la céramique depuis le néolithique. Il a fallu à l'artiste dix ans de gestation pour affronter les exigences de cette poterie monumentale et pour se préparer au façonnage de pots à la taille humaine. Lorsqu'on sait que son histoire récente n'est remplie que de théières et de timbales posées sur des présentoirs bien proportionnés, on est d'autant plus impressionné par ce choix d'un terrain si peu habituel!

D'évidence, le projet est vaste dans ses implications historiques et culturelles, et plus qu'intimidant dans sa dimension physique. Ce sont des pots qui embrassent toutes les exigences de rituels hérités mais en même temps proposent une contribution originale au débat que pourrait susciter le rôle de la céramique contemporaine au service des

défunts. Et en songeant à ce qui est pertinent pour les morts, inévitablement nous sommes amenés vers une considération de ce qui pourrait bien l'être pour les vivants. Après tout, ce sont bien ceux qui restent qui dictent l'évolution du cérémonial qui entoure ce passage définitif! Le lien entre la vie et la mort est tenu et en témoignage de la préoccupation permanente qu'il engendre, les musées regorgent de jarres funéraires, de sarcophages céramiques, de boîtes d'ossements, de vases canopes et d'urnes cinéraires, tous attestant le rôle historique de la céramique. Et quoi de mieux, au moins métaphoriquement, pour clore cette vie que ce retour à la terre dans un contenant de cette même matière qui nous a tant soutenu toute notre vie durant? Le sujet n'est pas seulement riche mais protéiforme! Après bien des préparatifs, Julian

présente son projet à l'Arts Council, corps intermédiaire dont une des fonctions est d'aider des artistes en quête de financement en s'appuyant sur la manne de la Loterie Nationale anglaise. Sa demande est acceptée. Il lui sera alloué la plus importante subvention jamais accordée pour un projet venant du secteur de l'artisanat d'art : cent vingt mille euros, couvrant la réalisation des œuvres et le programme de quatre expositions itinérantes, commençant en 2012 au MIMA (Middlesbrough Institute of Modern Art), véritable ouverture sur la création contemporaine, suivie de l'église St. Mary's à York et du Cardiff Museum. Ce tour d'Angleterre se termine avec l'installation en majesté, qui durera jusqu'en août 2014, sous les voûtes de la cathédrale de Winchester, l'une des plus anciennes et vénérables du pays. N. A.







**Cathédrale de Winchester, installation of *Quietus*, 2013**

Ci-dessus : Sarcophage, argile schisteuse carbonifère, 2 m, 2012

Page de droite : Jarre de taille moyenne avec un alignement de sarcophages, et au fond trois jarres monumentales devant l'entrée du presbytère. Bas-côté sud.



