

# Bernard Dejonghe.

*PC: You are a ceramic artist full time, and you have now taken on glass as material. What are your reasons?*

BD: I think that a painter can have the license to change paper without having this question put to him. Language continues and it's a question of language. I have chosen to work with clay or with glass, like one chooses to work with a specific instrument of music because its' sound is pleasing to you, or because you have especial dispositions for this instrument. I am not a man of the city. I love the wind and stones; there where they are, that's where I feel in my element. I need direct physical contact; I strive, with these materials, to make the energy I feel in the stones break out. I do not operate with a pre-conceived concept in the service of which the materials or the volumes will be in tow, for that would presuppose a distance between two worlds: the physical and the mental, where one would hold sway over the other. There is in my experience no separation between the physical and the mental. I first worked with clay for more than 20 years. I immediately understood that it was a question of an unfolding of acts repeating themselves over a long period of time. It is a physical meditation, a means of touching the real. I worked for years on the same forms, the same colors, seeking to reach a maximum degree of intensity of color, for example, by systematic variations of certain parameters, thereby drawing close to experimentation on random occurrences, and becoming cognizant of a constant movement. Glass came logically in this unfolding as a closely related material. It was particularly interesting to me for its visible interiority and not its color. The clay pieces that I made at this time, while working in glass, were series of white; always the same and never the same, that I call sleeping grindstones, memories of Neolithic grindstones that I encountered in deserts and which struck me with their strong charge of humanity and their non anecdotal presence.

*PC: Is "fusion" an important moment in your creation?*

BD: Of course it is. One has but to get beyond the notion of heating up a volume of clay to make it solid, or to melt glass to make it into an object, and there you get to practice, to the concept of fire, to the phenomenon of the fusion of minerals, to the geological world. It is a matter of a knowledge through the interior; a way of participating in the fundamentals of the world.

*PC: Your forms are always very simple. To what do they correspond?*

BD: I usually do variations on fundamental shapes: circles, triangles, vertical or horizontal lines. I perceive them as "signs of humans" that are found in all eras or geographical locations. I like very much this short-circuit with time and space: to work with solid glass, which requires sophisticated technologies and takes on a futurist visual symbolic, and to have in reference pre-Islamic circles of stone or Neolithic objects. Installations in nature come from the same realization or will: to get away from cultural references and to place myself in relation to directly perceived space. I place my "signs" in a particular place, and something occurs on the order of an exchange, a confrontation of energy.

*PC: When does the "act of creation" actually occur?*

BD: There is no moment ....

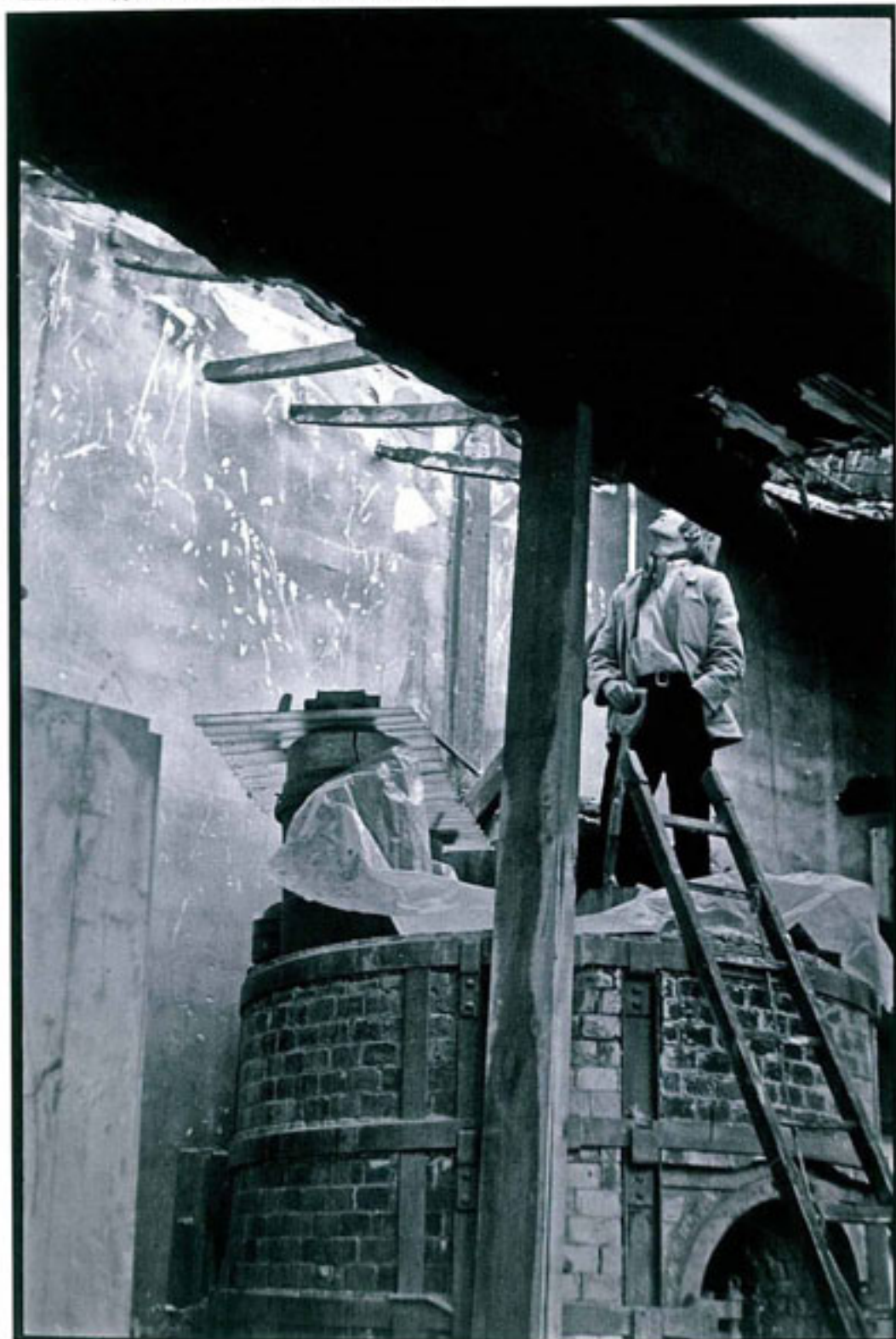
*PC: I saw in your workshop telescope mirrors. Could you talk to me about them, for there we leave the world of art and creation for the scientific milieu?*

BD: The bond between these two worlds is, I think, dissatisfaction and curiosity. The mirrors are anecdotic: the astrophysicist Antoine Labeyrie, seeing my risk-laden manipulations to get to the point where I could give form to my desires to do sculptures in solid glass, asked if I could come up with a device of parabolic thin mirrors for his OVLA interferometer project. So that's what I did. Astronomy looks at space; I look with my kilns and my mineral fusions at the interior of things. There is a crossing there which is not the fruit of chance.

*PC: Your work in glass is "unpolished," as they say in the building professions; and I notice that it becomes very luminous. Does that come from the way you work?*

BD: I strive for purity in the act as one can search for purity in sound. This requires mastery: on the basis of an intuition or a wish, there has to be a direct upsurge. I don't care for tinkering, or retouching stuff. Presence must "be" with nothing more to be added or removed. The optical glass I use is interesting in its "non color" that does away with details. I don't much care for the word "light." I prefer "clarity." The stones of mountains, thank God, are unpolished, rough; glass is rough; pleasure is rough.

• Mars 1971, premières expériences, l'atelier brûle...







• La maison et l'atelier d'Émile Decoeur à Fontenay-aux-Roses vers 1974.

### Formations, influences et digressions.

L'École des Métiers d'Art à Paris pendant quatre ans, après la fin des études secondaires, et une année de préparation à l'atelier Penninghen à l'issue desquels je ne sais pas grand-chose, à part que j'aime le dessin et que je me sens à l'aise dans les techniques de la céramique que je suis censé apprendre. Je ne suis par contre pas du tout attiré vers les domaines de l'industrie ou du design auxquels on me destine.

Je quitte l'École juste avant de passer le diplôme.

J'ai envie d'évoluer dans le domaine de la sculpture ; je n'ai aucune idée de la manière dont je vais m'y prendre ; rien dans mon milieu familial, très simple, ne m'y pousse. Une certaine naïveté ou inconscience fait que je n'ai pas d'inquiétude à ce sujet.

J'essaie de voir tout ce qu'il m'est possible dans le Paris culturel des années 60-70. Je fréquente le Louvre, le département des antiquités orientales et ce qui touche aux époques archaïques. Le musée d'Art moderne m'attire souvent et en particulier l'atelier Brancusi, pas encore déménagé et aseptisé à Beaubourg. Il y a aussi les galeries de la rive gauche, qui montrent les artistes de l'école de Paris : Etienne Martin, Alexandre Noll, Ubac, Amado, De Staël...

En Mai 68, je donne des cours de céramique, le soir, dans un atelier du treizième arrondissement ; il n'y a plus d'élèves, je fréquente les manifs en spectateur ; je suis assez isolé ; je ne suis et je ne serai jamais lié à aucune organisation.

Je connais à cette époque Claude Champy, Daniel Pontoreau, Pierre Baey.

C'est à cette période que, suite à une petite annonce, je loue pour presque rien l'ancien atelier d'Émile Decoeur à Fontenay-aux-Roses, où je travaillerai jusqu'en 76.

• Cuisson dans le four rond à Fontenay en 1972.



## Mouvements des années 70, 80.

Il y a dans ces périodes de formation, tant sur le plan moral qu'intellectuel et artistique, des choses qui m'aident ou orientent mes choix. Lectures en tous sens, même si je retiens peu, guerres d'Algérie et du Vietnam, Mai 68... Mon sens critique ne peut rester indifférent.

Je me pose des questions sur la justesse ou les raisons du travail d'un artiste de la terre dans une société qui n'a plus besoin de lui pour une production usuelle.

Il ne s'agit pas simplement de fabriquer des objets comme on me l'a appris.

Je regarde ce qui se passe dans les différentes expressions contemporaines mais aussi ailleurs.

Je n'aime pas le discours dans les arts plastiques, il faut glisser dans l'acte.

Tout est lié ; et je pense que même avec un matériau contraignant comme le matériau céramique, il faut arriver à une liberté et à une force d'expression qui soit perçue au même niveau que la peinture, la sculpture, la danse, la musique, l'écriture...

Supports-Surfaces, mouvement pictural des années 70 (Viallat, Pagès, Pincemin...) met en évidence la matérialité physique du support au détriment de la problématique de représentation, met l'accent sur le processus de réalisation de l'œuvre, sur les gestes fondamentaux.

Ce mouvement m'interpelle, il donne quelques échos ou correspondances à cette pratique de la terre et du feu qui est la mienne, m'aide à trouver un sens à la lenteur des gestes qu'il me faut accumuler avant d'arriver à montrer quelque chose.

Il y a la sculpture minimale avec Serra, le Land Art avec Richard Long, l'Arte povera en Italie avec Penone et bien d'autres...

Je ne veux pas me fabriquer une identité par l'accumulation de références, je veux voir le monde à travers mes propres yeux.

Pour ce qui est de la céramique, une exposition au musée de Sèvres («l'Art de la poterie de Rodin à Dufy») montre en 1971 les artistes de la terre qui avaient travaillé à la fin du dix-neuvième siècle et pendant la première moitié du vingtième. Je suis surtout intéressé par Chaplet.

Chaplet a été chef de section à la tête des gardes nationaux de Bourg-la-Reine en 1871, pendant la Commune de Paris. Les rares textes que j'ai pu lire à propos de Chaplet ne parlent pas de cela ; je m'en étonne, car c'est au moins aussi intéressant que de savoir qu'il a mis au point une technique d'engobes colorés pour dessiner des motifs sur des vases à fleurs.



• Exposition avec James Guitet, galerie Noëlla Gest, Saint-Rémy-de-Provence, 1982.

• Avec Costas Couliantanos et Noëlla G., La Neuveville (CH), 1995.

• Au travail avec Daniel Pontoreau, Briançonnet, 1980.





Il y a certainement un lien entre sa capacité à réfléchir et à s'engager dans une action à risque et le fait qu'il ait été capable d'opérer une révolution dans la céramique de cette époque qui était essentiellement décorative.

À partir de 1890, après plusieurs décennies de productions diverses, il arrive à une simplification des formes et à une suppression totale du décor, s'intéressant à la seule qualité expressive de l'émail de grand feu.

C'est une ouverture fondamentale ; la céramique devient autre chose qu'une technique de mise en forme pour projet décoratif, graphique ou narratif.

Une trentaine d'années plus tard, Decoeur connaît à peu près la même évolution, passant progressivement d'un style de décor Art Nouveau assez chargé à des formes et des émaux d'une grande simplicité et pureté.

Je pense à un bol blanc conservé au musée des Arts décoratifs qui n'est pas loin de Brancusi...

Autre exposition déterminante à cette époque, celle du musée des Arts décoratifs en 63, qui montre les céramistes de générations plus récentes ; où je peux voir les pièces de Hamada, Leach, Artigas, et pour les Français, Jean et Jacqueline Lerat, Mohy, Joulia.

La galerie Maeght, rue de Téhéran, montre le travail de Miró avec Artigas, et je suis frappé par l'extrême liberté qu'il prend avec les techniques, utilisant les terres et les émaux avec la même spontanéité qu'un peintre eût pu le faire avec ses brosses et ses couleurs.

Une étudiante suisse qui arrive de Berkeley me parle de Voulkos en 68...

Le travail de Voulkos est en symbiose avec tout ce qui se passe aux États-Unis, dans la peinture, la musique, la littérature (Pollock, John Cage, Cunningham...) et exprime une énergie qui répond aux aspirations que nous avons dans le Paris de 68.

Dans les artistes de la terre, mes contemporains, que je croise, et qui font un travail qui m'impressionne, je citerai Jun Kaneko aux USA et le Catalan Claudi Casanovas.



• Avec Peter Voulkos et Jun Kaneko à Incheon, Corée du Sud, 2000.

• Avec Jacqueline Lerat, Briançonnet, 2005.

• Construction du grand four, 1975.





## Cuisson au bois.

Le terme «jouer avec le feu» est assez juste. Il faut être joueur, aimer le risque, pour pratiquer cette activité ; également être obstiné, car la règle est d'essayer et de recommencer sans cesse. On ne sait jamais très bien ce que l'on cherche ; et l'on espère toujours autre chose que ce que l'on trouve.

Je n'ai jamais utilisé de fours à gaz ou électriques pour les céramiques ; aussi ennuyeux et plats pour moi qu'un ciel sans vent ou sans nuage.

Je compare volontiers les fours aux bateaux. Peut-être est-ce parce que j'ai des antécédents maritimes : le grand-père de ma mère embarquait à Fécamp pour les grands bancs de Terre-Neuve ; du côté de mon père, ils partaient de Saint-Malo...

Faire fonctionner un four à bois demande un savoir, cela ne s'improvise pas ; tout comme faire naviguer un voilier. C'est aussi quelque chose de très physique, qui peut être épuisant, mais aussi source de grand plaisir. Un voilier qui va au cap Horn n'est pas le même que celui qui fait des ronds près des côtes. Chacun est conçu en fonction de ce que l'on veut en faire, du but du voyage, et demande des capacités et des connaissances différentes, connaissances des manœuvres, des vents, des courants, des cartes... Il faut savoir où l'on veut aller et avec quel objectif ; il en est de même pour les fours... Chaque four est différent et donne des résultats différents si on le connaît bien.

J'ai deux fours à bois. L'un, de type Noborigama, de neuf mètres cubes, atteint 1300° en quarante heures ; je l'ai construit dans la montagne, et ensuite j'ai construit l'atelier autour ; l'autre four, de deux mètres cubes est conçu pour que je puisse conduire seul la cuisson, en vingt-quatre heures, et pour refroidir lentement, permettant ainsi de réaliser de grandes pièces, sans craindre les fentes de refroidissement.

Veiller un four la nuit, c'est comme être de quart sur un voilier ; il ne faut pas s'endormir malgré la grande fatigue, il faut garder l'esprit clair.

L'alandier, zone où brûle le bois, doit être alimenté en permanence, comme un animal gourmand. Le feu avale le bois ; l'éclat du feu brûle les yeux. À des moments précis, au moment de la fusion de l'émail, on introduit du carbone ou de l'oxygène dans le four en bouchant ou en ouvrant plus ou moins les entrées d'air et cela peut changer totalement les résultats.

Le son du feu ressemble au son du vent dans les voiles ; on écoute la flamme, on écoute la force du feu...

On dirige une cuisson à l'oreille, au son que produit le tirage. Si le son s'essouffle, il y a trop de braises qui bouchent les carnaux et le tirage ne se fait plus ; il faut débraiser, ce qui est assez pénible ; on se brûle...

On dirige aussi à la couleur que prend l'intérieur du four. Il faut l'amener au blanc incandescent, et la fin de cuisson



• Cuisson du four Noborigama, Briançonnet.



que l'on décide à l'estime, en se basant sur les résultats précédents, détermine la réussite ou la médiocrité...

L'intérêt du résultat est lié à la qualité de l'acte dans toutes ses phases.

Le paramètre temps intervient ; une cuisson longue est plus belle qu'une cuisson rapide ; il faut un temps suffisant pour que les minéraux puissent se transformer ; il faut accepter le temps long.

En ce sens, la pratique des cuissons au bois est contradictoire avec notre époque où tout doit aller vite. Acte de résistance ?

Le bois de chêne qui donne la braise, le bois de pin ou de bouleau, qui font de longues flammes pour la fin, doivent être mis à sécher au moins deux ans avant de brûler ; les grandes pièces se fabriquent durant l'été pour profiter du vent et du soleil pour un bon séchage et retrait.

Les saisons rythment le travail. Par contre, le geste d'émaillage doit être rapide et maîtrisé ; je verse le bain d'émail sur la pièce en un seul mouvement, en plusieurs couches, et pas de retouche possible. Une histoire de temps également.

L'enfournement des pièces à cuire demande une grande habitude ; en particulier pour l'émail, il faut savoir ce que l'on peut mettre dans chaque coin du four, où les températures sont différentes ; et il faut prévoir et diriger les passages des flammes. Les résultats sont toujours irréguliers.

Après quarante années de mon travail, avec la céramique et avec le verre, je suis encore capable d'ouvrir un four et de jeter une partie de ce qui en sort. Je ne peux m'empêcher de faire des expériences à risque, de pousser à la limite de ce qui est possible.

Il y a un temps de désorientation, et, vient rapidement une réaction ; on comprend ce que nous dit le moule qui s'ouvre parce qu'il est mal construit ou trop chargé, et que le verre a coulé au fond du four, ou bien l'émail qui est trop fondu ou pas assez.

Je suis très intéressé et attentif à ce qui arrive et que je n'avais pas prévu. Tout mon travail s'est construit de cette manière, je procède par petites répétitions et je suis les pistes qui s'ouvrent à moi. Une sorte d'écriture automatique avec des matériaux difficiles (†) ; il ne faut rien forcer ; mon travail est un lent voyage.

Il ne s'agit pas de fabriquer un projet formel ; il s'agit d'être le feu...

Pratique qui pose question : c'est le choix d'une expérience propre, d'une expérience personnelle, vécue physiquement et souvent durement.

Il n'est pas question de faire réaliser par quelqu'un d'autre.

C'est ce qui différencie le céramiste d'un designer ou d'un fabricant d'objets.

L'univers et les matériaux céramiques sont par essence mouvement permanent et changement constant.

• Cuisson du four Noborigama, Briançonnet.

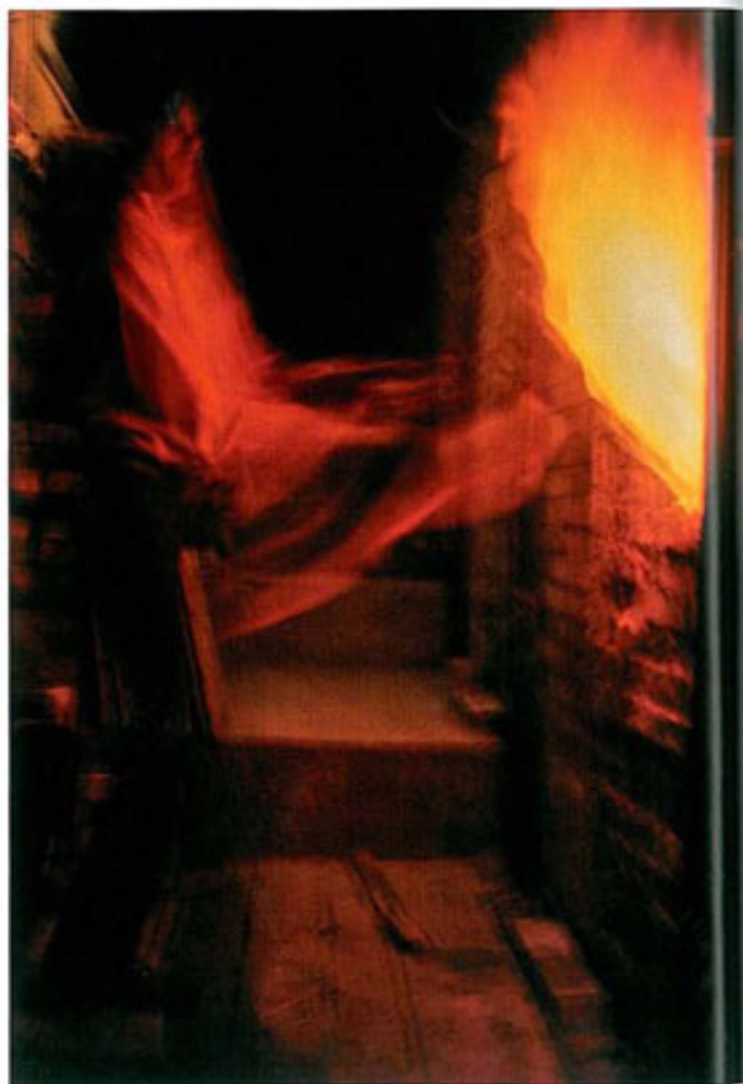
Page ci-contre :

• Émaillage d'une stèle par aspersion.

• Défournement d'une stèle.

• Stèle blanche "Nuage clair", grès émaillé. 1999.

128x48x15 cm.







Le résultat est une possibilité parmi une infinité d'autres possibles.

L'argile vient de la montagne qui s'effrite sous l'action de la chaleur, du vent, de la pluie. Elle se concentre par alluvionnement ; elle est poussière, boue, molle, séchée, dure, solide, cassante, incandescente dans le four, sortie du four, cassée, empilée... Exposée dans des contextes différents, la perception en est différente.

Le corps, avec ses sensibilités diverses, et ses possibilités intervient dans tous ces états possibles, les comprend, les choisit, les provoque, les oriente, c'est une méditation minérale. La réflexion se fait avec les mains, avec tout le corps ; elle vient avec l'acte, souvent par surprise.

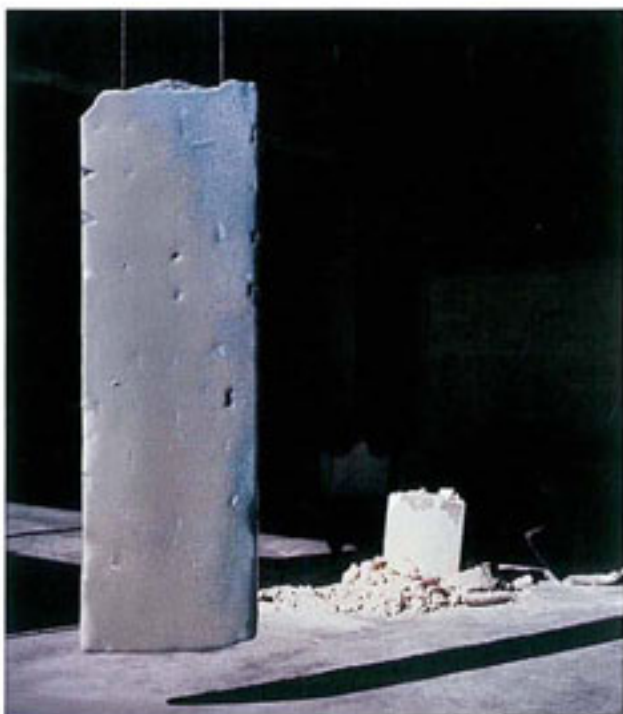
La réflexion se fait sans les mots.

La réflexion se fait avec le feu.

En fabriquant quelque chose avec l'argile, on arrête le temps ; on s'introduit dans la métamorphose des roches.

Question : pourquoi fabrique-t-on des céramiques, en passant par tous ces stades si difficiles au lieu de simplement regarder la terre ?

Autre question : parler du voyage ou faire le voyage ???





### **Tortue, 1975.**

Des plaques de terre, légèrement bombées, sur lesquelles je pose des couches d'émail, en superpositions épaisses, qui vont se napper et réagir entre elles, suivant leurs compositions et les parcours des flammes et des cendres qui se déposent.

Je laisse de côté toute idée de forme utilitaire, décorative ou narrative.

Cette pièce est montrée en 1976, à la galerie Noëlla Gest de Saint-Rémy-de-Provence, dans une des plus marquantes expositions de ces années, «18 artistes et la terre», qui groupait quelques céramistes orientés vers les expressions contemporaines.

Noëlla a défendu pendant vingt ans la céramique, la présentant en même temps que la peinture et la sculpture, sans faire aucune hiérarchie, et toujours dans une optique de grande qualité et exigence.

En 1979, l'exposition «Trente états d'un rouge à propos de la mort d'un four» fait deux constats : le four et l'atelier de Decoeur dans lequel j'ai travaillé depuis 1968, vont être démolis sans que cela n'émeuve personne ; je quitte Paris, sans bagages et sans regrets.

Cette exposition à la galerie Sarver, rue Saint-Paul, montre trente plaques ; toutes les mêmes, mais toutes différentes ; les positionnements dans le four créant ces différences.

Affirmation de l'idée de répétition, et travail de petites variations musicales. Je pensais à Terry Riley, ou La Monte Young...

Cette pratique des débuts me positionne dans une pratique d'expérimentation sensible et empirique comme moyen de compréhension du monde.

Tâtonnements ; chercher les limites ; s'apercevoir qu'il n'y en a pas ; sinon celles de notre petite énergie qui ramène à l'échelle du corps ; je fais ce que mon corps peut porter ; je répète ou j'accumule ces éléments.

Maîtrise qui accepte l'accident ; schématisation des formes qui deviennent des signes...

• "Tortue", grès émaillé, 1974. 32x35 cm.



**Exposition «Sans Titre», Nice, 1980.**

Après avoir quitté Paris et l'atelier de Fontenay-aux-Roses en 1976, je travaille sur des noirs et des formes simples. J'ai besoin de tourner le dos à l'esthétique de l'émail.

Chaque jour, je fais un ou des cubes identiques, et une ou des formes diverses, organiques, non construites, avec des terres différentes, des blancs, des noirs.

Ces formes sont assemblées suivant des ordonnancements particuliers, comme des séquences ou des phrases, donnant une vision graphique.

Chaque objet a sa présence propre ; chaque groupe d'objets a sa présence propre. Chaque élément, objet ou groupe d'objets résonne par rapport à ce qui l'entoure. Rien n'est isolé.

Une organisation s'impose d'elle-même ; on ne peut pas disposer les objets dans n'importe quel ordre.

L'exposition de la galerie «Sans Titre» à Nice en 1980, montre une mise en relation de ces groupes de formes, suivant une organisation globale, qui prend en compte l'espace de la galerie.

Les groupes de pièces sont suspendus, de manière à ne pas couper l'espace par des supports.

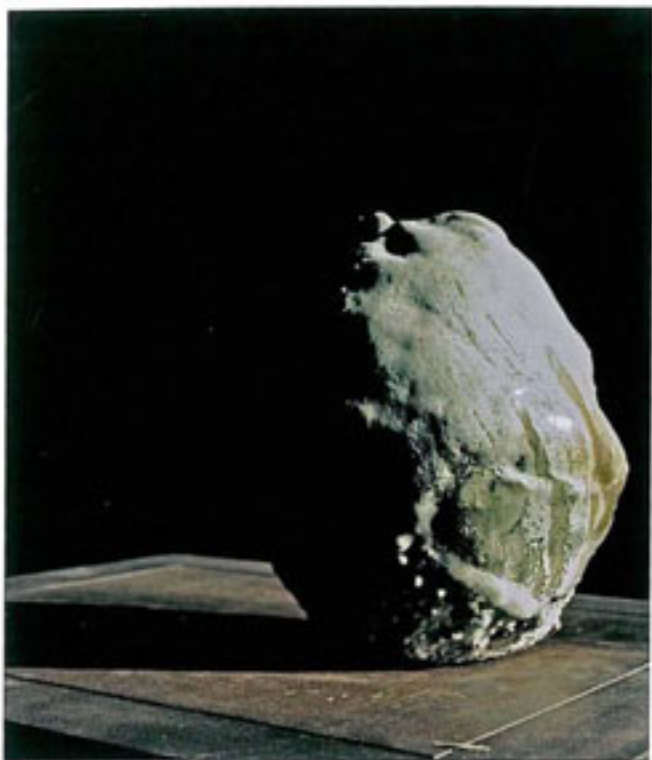


• "Cubes noirs", grès émaillé. 1980. 70x20x45 cm.  
Collection musée des Arts décoratifs, Paris.

• "Terres gelées et d'autres", exposition à la galerie Sans Titre, Nice. 1980.







• Une des premières pièces de Fontenay. 1970. 17x15 cm.

• "Ruche", grès flammé. 1980.





• "Meule dormante" dans la neige, grès émaillé. 1995.

**"La Fusion, c'est tutoyer la terre"**. Extrait d'interview par Hélène Jourdan-Gassin. Art Jonction, Le Journal 7/96.

.....

*HJG- Je ne t'ai pas parlé de la fusion, instant si décisif pour la terre comme pour le verre. Est-ce trop technique de l'aborder ?*

*BD- Je ne vois pas pourquoi la technique serait tabou.*

Dans les sociétés primitives, les hommes qui maniaient le feu étaient respectés et craints.

Il y a des instants de présences particulières qui correspondent à des états structuraux des matières.

Les plus grandes évolutions du monde moderne se sont faites à partir d'un travail sur la structure des matériaux et non sur leurs mises en forme, ou sur ce qu'on peut en dire. Tout ceci vient après.

Je pense par exemple aux fibres optiques, aux puces des ordinateurs, à tous les dérivés du silicium et de l'alumine...

En cela, les céramiques et les verres qui appartiennent à cette famille constituent un court circuit entre les temps géologiques et le monde futuriste.

Le phénomène de fusion, c'est l'accès à ces transformations. C'est bien plus que chauffer un objet pour le rendre solide, c'est un voyage dans le monde minéral avec tous ses possibles, c'est tutoyer la terre.



**Terres gelées, 1980.**

Des blocs informes de terre de porcelaine, posés dans la neige, gèlent, craquellent, suivant les logiques formelles de la nature...

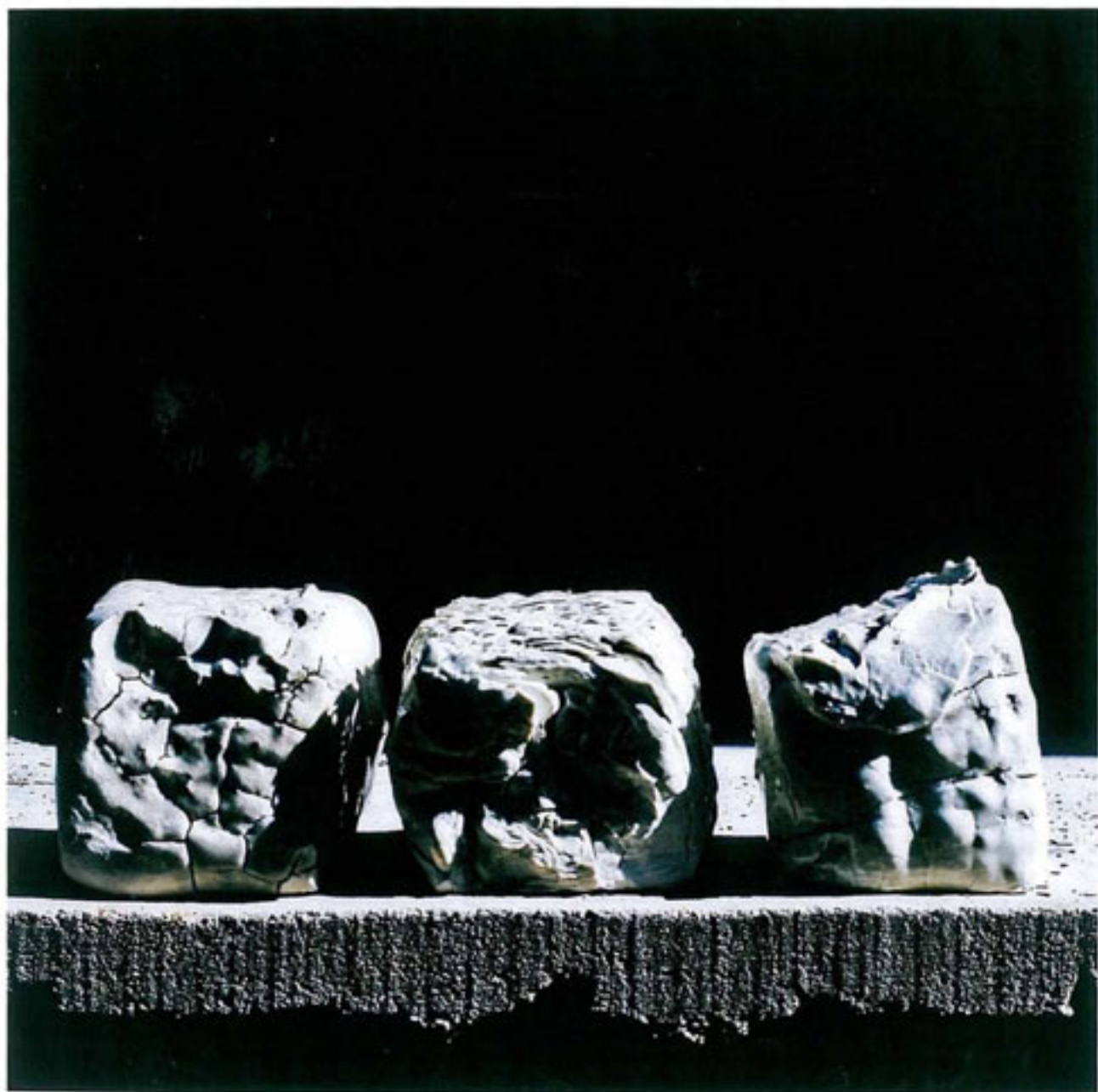
Volonté de ne pas intervenir ; simplement provoquer et regarder.

C'est l'extrême du froid, puis l'extrême du chaud dans le four qui formeront ces pièces.

Détournement de l'usage que l'on fait habituellement de cette terre raffinée...

La neige entoure mon atelier pendant l'hiver ; acte d'alliance avec la neige, avec la nature qui m'entoure.

• "Terres gelées", porcelaine. 1985. 20x20x20 cm.

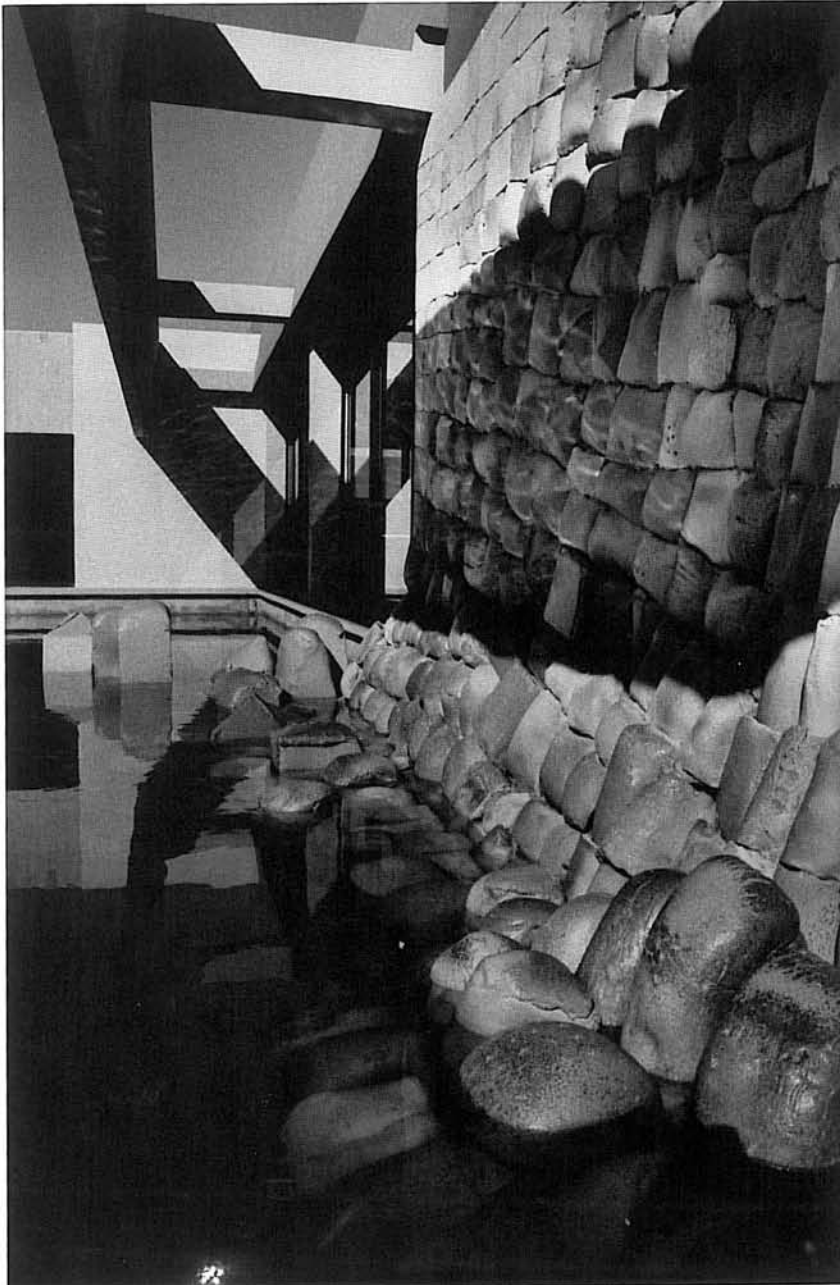


**Organic, Sophia-Antipolis, 1983.**

Quelques commandes d'architectes me permettent de construire mon atelier de Briançonnet dans la montagne des Alpes-Maritimes à partir de 1976.

Un immeuble d'entreprise consacré aux langages informatiques. J'y amène ma propre réflexion ; les langages plastiques se complètent, ils ne s'annulent pas. Je pose sur ce mur des signes courbes et des angles ; des signes reconnaissables et d'autres qui ne le sont pas.

Accumulations, empilements ; ce que la terre permet... Je pense aux parois des falaises Dogon, avec leurs empilements de pierres et les vestiges Tellem aux formes plus définies.



• **Mur pour un bassin. 1981.** 6x3 m.  
Centre informatique "Organic", Sophia-Antipolis. Architecte : Clermont.



• «Bleus dans l'herbe». 1985. Fragments, avant montage, d'une sculpture pour un lycée de la côte d'Azur où l'on enseigne la céramique. Composée de cinq pièces dont la plus haute faisait six mètres ; cette sculpture a été détruite en 2005, sans que personne ne juge utile de m'en informer, ni de répondre à ma demande d'explications... Tout va bien...









### **Bleu vertical, 1986.**

Installation sur la montagne de l'Arpille qui domine mon atelier.

Tentative de dialogue avec la montagne.

Lien entre le ciel et la terre.

Des pierres blanches, informes, inorganisées, sur lesquelles je pose d'une manière rigoureuse des stèles bleues, alignées en 7 rangées de 7.

Mon langage de géométrie bleue et le langage des pierres blanches, rien de plus.

Il ne faut pas abîmer les pierres ; il ne faut pas que mes stèles soient écrasées par la montagne.

Le bleu est une couleur immatérielle. Ces bleus sont issus de la force du feu.

Question : où est la création ? À quel moment se situe la création ?

Est-ce au moment de la décision de réaliser un tel projet ?

Est-ce dans le positionnement sur la montagne ? Est-ce

dans les images qui ont circulé ? Quel sens cela a-t-il ?

Pourquoi faire cela ?

L'idée, ou le projet, s'appuie sur les expériences antérieures et sur ce que je connais des possibilités des matériaux que je travaille.

La réalisation se passe sur plus d'une année.

Faire réaliser par d'autres, comme cela se fait dans l'art dit « contemporain », enlèverait tout sens et toute valeur à ce travail.

Chaque acte des fabrications : dessins, moulages, estampages, séchage des pièces sans qu'elles ne se fendent ni ne se déforment, compositions des émaux, pose des émaux, positionnement dans les fours, conduite des cuissons, transport, tracés et prises de niveaux sur la montagne, scellements, prises d'images...etc... doit être précisément et parfaitement maîtrisé.

J'accepte et je recherche certains imprévus ; déformations, traces dans les fabrications, coups de flammes, dépôts de cendres... La maîtrise doit garder une liberté, et de ces imprévus naissent de nouvelles pistes.

Après la cuisson, le bleu existe dans le four, il est dans l'obscurité et en fait il n'existe pas tant que je n'ai pas enlevé les briques qui obturent la porte, que la lumière ne l'a pas touché, et que mes yeux et mon esprit n'ont pas constaté qu'il est présent, tel que je l'ai imaginé ou espéré, ou bien autrement...

Après des années, j'ai oublié les questions ou problèmes céramiques posés par cette installation.

L'installation a été enlevée, et les stèles dispersées...



• "Bleu vertical", grès émaillé. 1986. 120x600x600 cm.







### **Colonne triangulaire, 1992.**

Les premières pièces de verre massif sont réalisées pour une exposition au Cloître Saint-Trophime, où m'invite Michèle Moutashar, Conservatrice des musées d'Arles en 1987.

J'installe dans une salle mes 49 colonnes de grès bleu. Les mêmes pièces, installées dans un espace extérieur et dans un espace intérieur, ont une résonance et une présence différentes. Je dois respecter ce cloître du XI<sup>ème</sup> siècle, tout en m'y affirmant.

Dans une des salles de Saint-Trophime, j'installe une série de blocs de verre massif, en contrepoint à un groupe de colonnes bleues.

Blocs de verre réalisés dans les ateliers du CIRVA, alors aux Beaux-Arts d'Aix-en-Provence, à l'aide de quelques indications techniques assez vagues.

L'émail céramique est un travail sur la surface. Le verre massif permet d'aborder l'espace intérieur ; j'ai le goût pour l'expérimentation de matières et techniques nouvelles (2). Rien n'oblige à faire toujours la même chose.

Ne connaissant pas ces techniques, je les aborde un peu naïvement avec beaucoup d'échecs au début, et je mets au point mes propres procédés, par tâtonnements empiriques, utilisant ce que la pratique céramique m'a appris : manière de faire des moules réfractaires, courbes de fusion et refroidissement, travail à froid, etc...

La forme et le matériau de cette colonne évoquent à mes yeux quelque chose de futuriste ; elle est installée pour l'image dans l'Estéron, rivière sauvage qui coule sous mon atelier. La colonne est immobile, elle absorbe et irradie la lumière ; l'eau est en mouvement, l'eau est sombre, l'eau passe, comme le feu dans un four.

Rapport de deux énergies qui s'équilibrent.

En opposition aux procédés et outils simples, voire archaïques, que j'emploie pour les céramiques, le verre massif m'oblige à utiliser des techniques et outils plus sophistiqués et liés au monde contemporain.

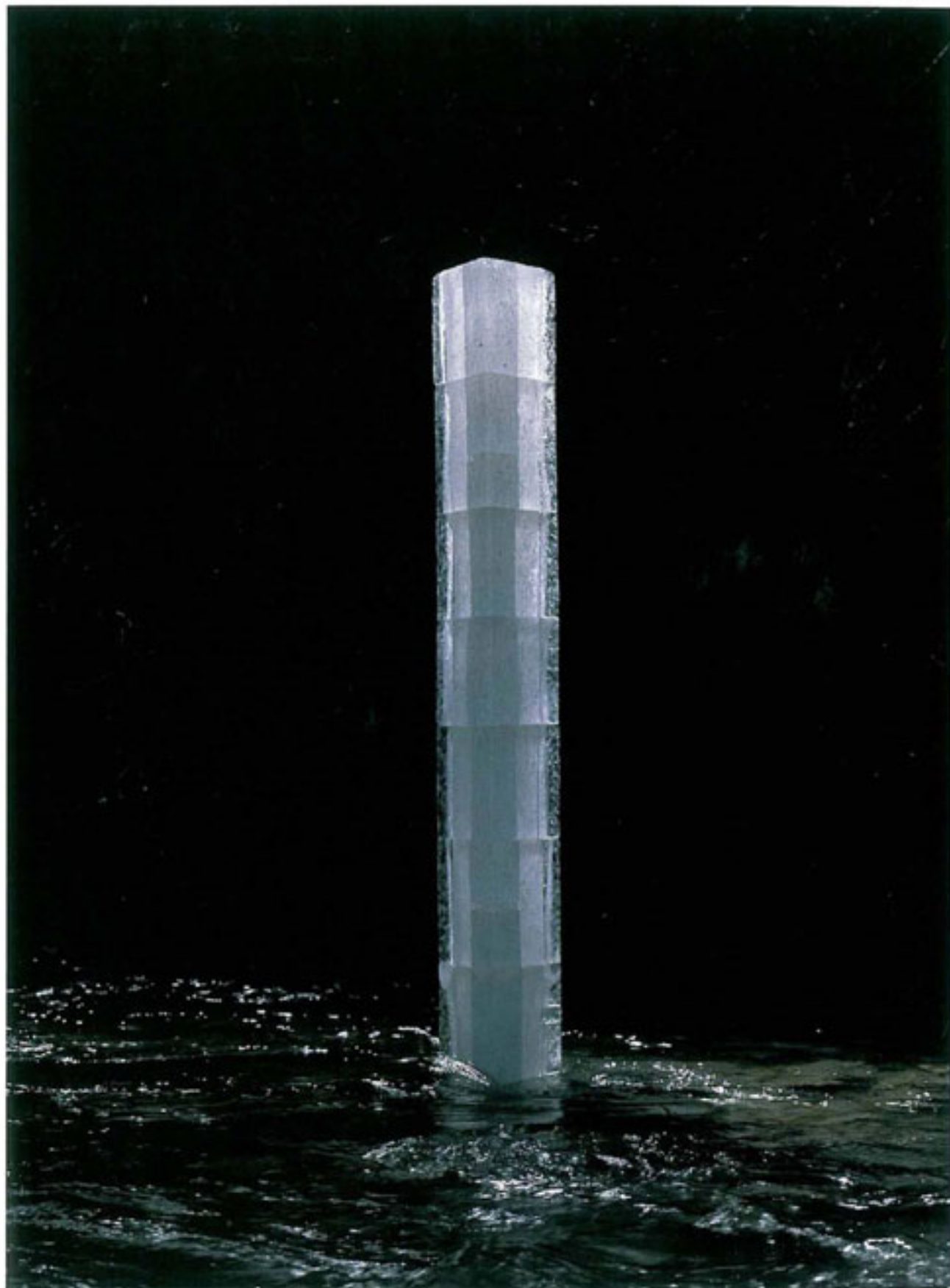
C'est une danse entre deux mondes.



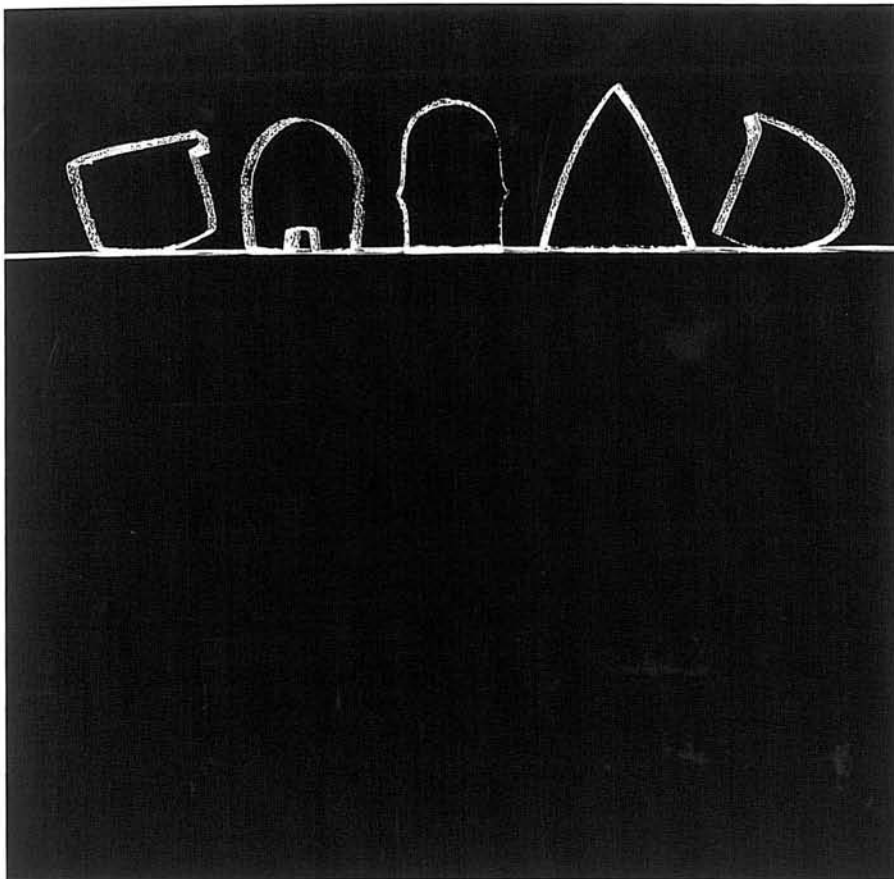
• «Cercle ouvert», verre optique massif.  
Plateau de Caussols. 1996. D160 cm.

Page ci-contre :

• Colonne de verre dans les clues de Gars, verre optique massif. 1992. H220 cm.  
Collection musée d'Art moderne de Nice.







### **Formes Brèves, 2004.**

Titre emprunté à Roland Barthes. Le mot «Brèves» me plaît, parce qu'il signifie que ces formes existent et s'imposent à l'esprit, par leur simple présence sensible et formelle, sans qu'il y ait besoin d'y joindre une parole.

Certaines formes sont statiques, elles sont construites sur un axe de symétrie ; on ne peut les disposer et les voir que d'une seule manière.

D'autres formes sont dynamiques ; elles peuvent se disposer et se voir de plusieurs manières. Les équilibres visuels et sensibles sont variables.

On s'aperçoit que certains ordonnancements s'imposent mieux que d'autres.

Les formes deviennent des signes, des signes d'humains ; une écriture (3).

Ces Formes Brèves sont faites de blocs de verre d'optique, dont les profils sont bruts et dont deux faces sont polies.

Mes formes ne sont jamais narratives. Je ne veux pas qu'elles symbolisent quoi que ce soit. Chose inhabituelle dans notre culture où tout doit «signifier».

Peut-être est-ce par cette absence de sens qu'elles prennent un sens.

Je fabrique du vide ; du vide massif.

La grande pureté du verre et sa non couleur soutiennent cette idée de simplement «être».

«Les Formes Brèves sont l'expression la plus pertinente de l'écriture de Bernard De Jonghe. Dire sur son style, c'est dire qu'il a introduit ou superposé dans le langage du verre un autre langage lisible que d'autres n'avaient pas entrevu ou pu exprimer. Un style, comme l'explique Gilles Deleuze, «c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue».

L'art de Bernard De Jonghe s'écrit et se construit au présent et au futur par ces travers heureux.

«Je marche seul. Je suis assez indiscipliné. Je fais toujours ce qu'il ne faut pas faire, ou plutôt je ne fais jamais ce que l'on me dit de faire.»

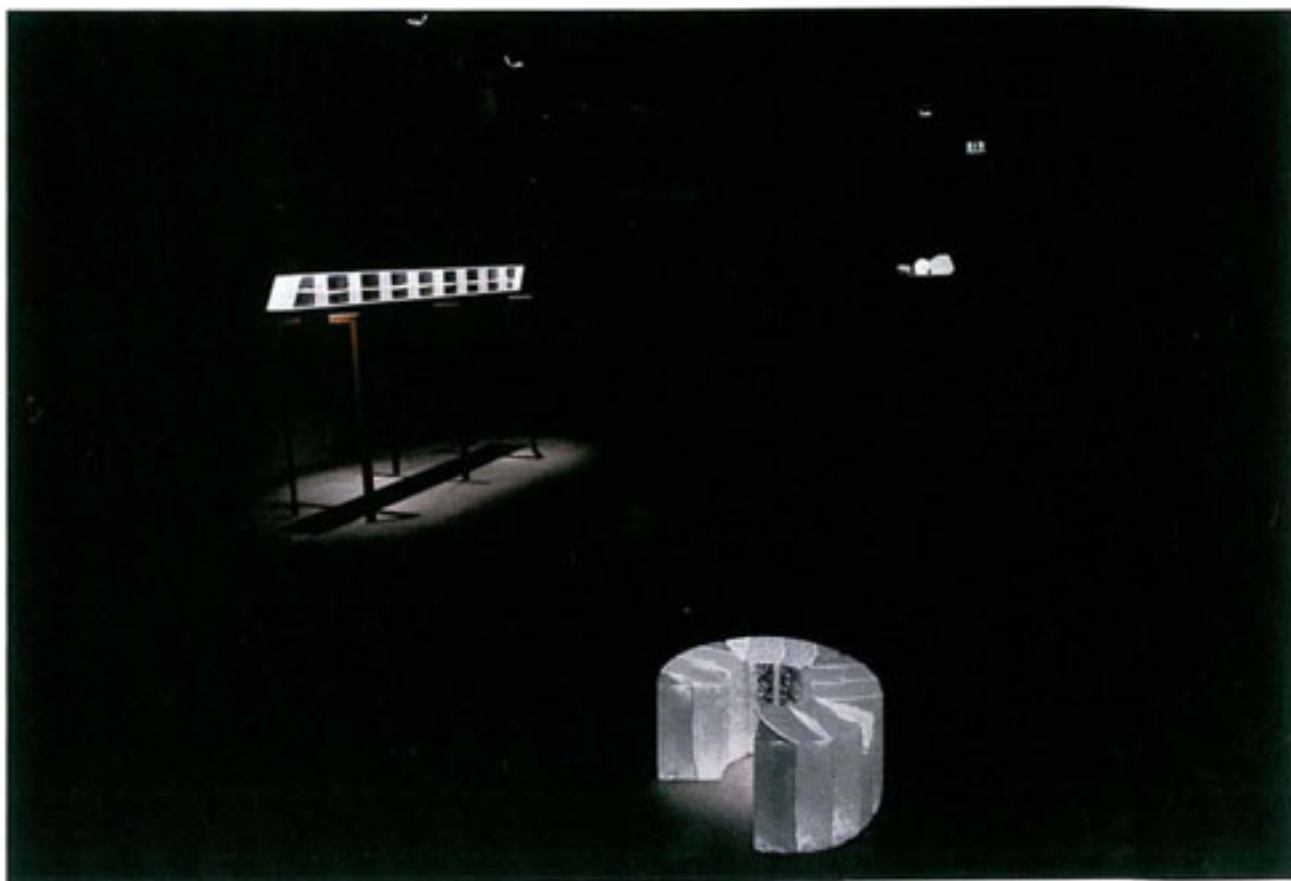
Ainsi va-t-il.»

Extrait de «Hors Pistes» François Goalec- Actes Sud- 2008

• Cinq «Formes Brèves», verre optique. 2005.

Page ci-contre :  
• «Les plissements du verre», 1995.  
Musée des Arts décoratifs, Paris.

• Installation au musée Ariana, Genève. 1998.





## Voyages.

Comment écrire sur les voyages ?

Il y a ceux d'ordre professionnel, pour les expositions, symposiums, conférences... qui m'ont emmené dans tous les pays d'Europe : Londres, Helsinki, Venise, Genève, Amsterdam, Munich, Turin... Ou plus loin, en Corée, en Californie, au Japon... Ceux-là m'ont fait rencontrer des artistes qui se posent les mêmes questions que moi, ou bien d'autres questions.

Ils m'ont obligé à montrer mon travail, à en parler, à me confronter, à me mettre en danger ; ils m'ont donné de la force.

Il y a, depuis vingt ans, les voyages sahariens qui n'ont rien de professionnel, mais qui ont beaucoup influencé mon travail.

Adrar Mauritanien, Tanezrouft, Adrar Ahnet et Immidir en Algérie, Ténéré du Tafassasset au Niger, Tibesti au Tchad, Djebel Uweinat au Soudan, Gilft Kébir et Great Sand Sea en Égypte... J'y ai aperçu les langages des premiers humains ; j'y ai vu la peau de la terre qui s'effrite, et pris la conscience du temps long géologique.

Les croûtes noires des météorites sahariennes résultent de la fusion à plusieurs milliers de degrés, pendant la traversée de l'atmosphère, des minéraux qui les composent. C'est une sorte d'émail qui vient du ciel.

Mon œil de céramiste n'a pas manqué de les voir ; j'ai beaucoup marché dans les ergs et les paléosols pour les trouver.

Areshima, le nom d'un site néolithique des bords de l'Aïr au Niger. On a trouvé dans cette région, des poteries datées d'environ -7000 ans.

J'ai donné ce nom à une série de grandes pièces couchées, à formes d'outils de pierre trouvés sur ce site. Elles sont supports à des fusions d'émail de grand feu. J'aime que ces pièces soient sauvages ; qu'elles paraissent ne pas avoir été fabriquées par une main humaine.

Le Cougnets, juillet 2008.

• Cercles préislamiques au Niger.

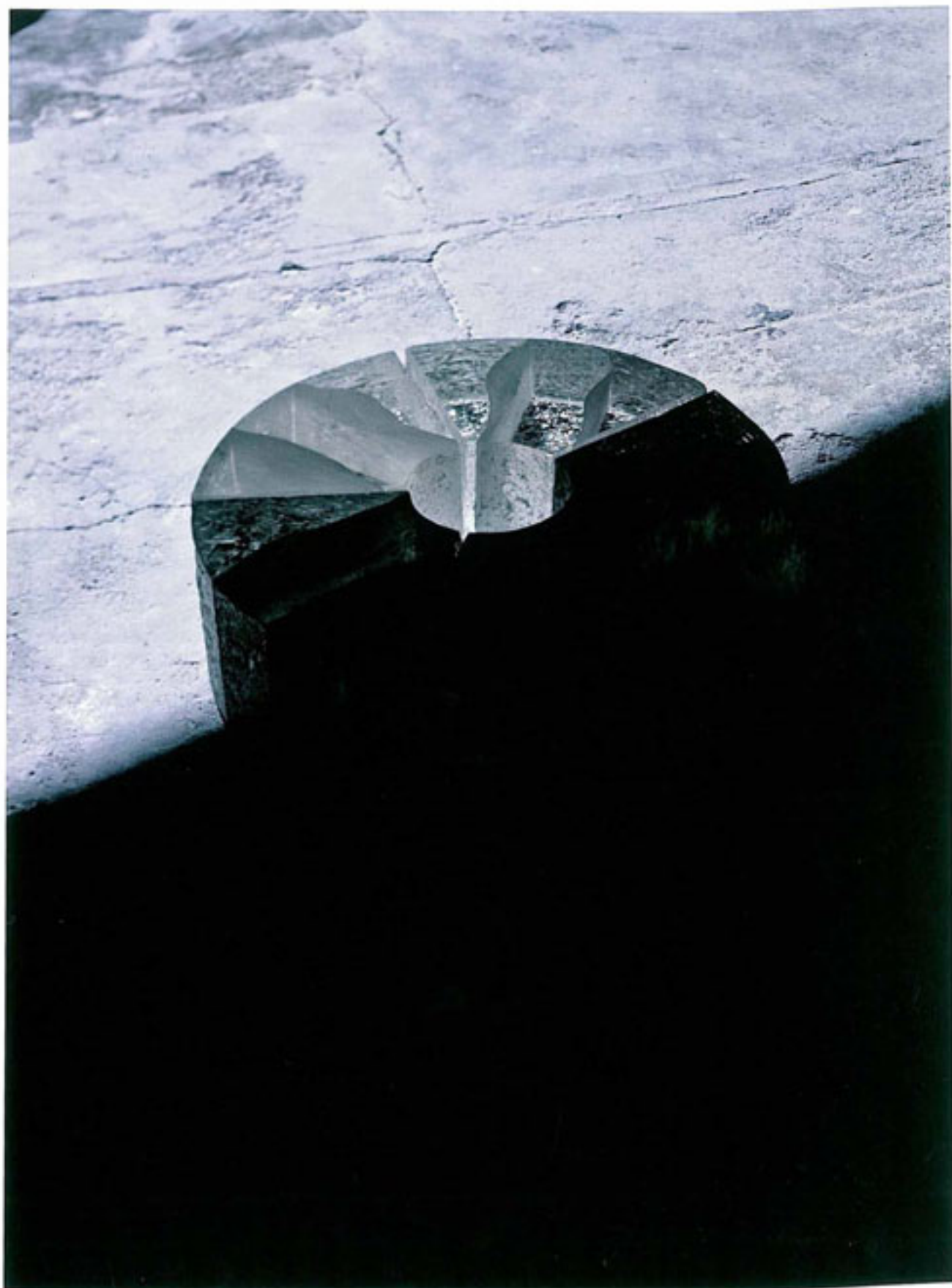
• Avec Théodore Monod ; argiles à graphtolites, Sahara central, 1991.

Page ci-contre :

• "Cercle", 1994, D60 cm.

Collections Hokkaido Museum of Modern Art et Musée de Coburg.









**Entretien avec Pierre Chaigneau, mars 1994. Musée de Nice, catalogue "Sculpteurs de verre".**

*PRC- Vous étiez un céramiste à part entière, et vous êtes passé au matériau Verre. Pour quelles raisons ?*

**BD-** Je crois qu'un peintre peut avoir la liberté de changer de papier sans qu'on lui pose cette question. Le langage continue et il s'agit de langage.

J'ai choisi de travailler avec la terre ou le verre, comme on choisit de travailler avec un instrument de musique particulier parce que sa sonorité vous plaît, ou parce qu'on a des dispositions particulières pour cela.

Je ne suis pas un homme de ville.

J'aime le vent et les pierres ; là où il y en a, je suis bien. J'ai besoin d'un contact physique direct ; j'essaie de faire surgir, avec ces matériaux, l'énergie que je sens dans les pierres.

Je ne procède pas par concept préalable au service duquel les matériaux ou les volumes seraient soumis, car cela supposerait une distance entre deux

mondes : le physique et le mental, ou l'un dominerait l'autre.

Il n'y a pas, pour moi, de séparation entre le physique et le mental.

J'ai d'abord travaillé avec la terre pendant plus de vingt ans. J'ai très vite vu qu'il s'agissait d'un déroulement d'actes qui se répétaient sur une longue durée. C'est une méditation physique, un moyen de toucher le réel. J'ai travaillé pendant des années sur les mêmes formes, les mêmes couleurs, cherchant à atteindre une intensité maximale de couleur, par exemple, en faisant varier certains paramètres de manière systématique, m'approchant ainsi d'une expérimentation sur l'aléatoire, et prenant conscience du mouvement constant. Le verre est venu logiquement dans ce déroulement comme matériau très voisin.

Il m'intéressait particulièrement par son intériorité visible et sa non couleur. Les pièces en terre que j'ai faites parallèlement sont des séries de blancs ; toujours les mêmes et jamais les mêmes, que j'appelle des meules dormantes, souvenir des meules néolithiques que j'ai rencontrées dans les déserts et qui

m'ont frappé par leur charge forte en humanité et leur présence sans anecdote.

*PRC- Est-ce que la «fusion» est un moment important dans votre création ?*

**BD-** Oui, bien sûr. Si on dépasse la notion de chauffer un volume d'argile pour le rendre solide, ou bien fondre du verre pour en faire un objet, on arrive, à la pratique, au concept du feu, au phénomène de fusion des minéraux, au monde géologique. Il s'agit d'une connaissance par l'intérieur ; une manière de participer aux racines du monde.

*PRC- Vos formes sont toujours très simples. A quoi correspondent-elles ?*

**BD-** Je fais en général des variations sur des formes fondamentales : des cercles, des triangles, des lignes verticales ou horizontales. Je les perçois comme des «signes d'humains» que l'on retrouve dans toutes les époques ou lieux géographiques. J'aime beaucoup ce court-circuit avec le temps et l'espace : travailler avec du verre massif, qui utilise des technologies très sophistiquées et prend une symbolique

visuelle futuriste, et avoir en référence, des cercles de pierre préislamiques ou des objets néolithiques. Les installations dans la nature procèdent du même constat ou volonté : sortir des références culturelles et me placer en relation avec l'espace directement perçu. Je place mes «signes» dans un lieu particulier, et il se passe quelque chose comme un échange, une confrontation d'énergie.

*PRC - A quel moment se situe pour vous «l'acte de création» ?*

BD - Il n'y a pas de moment ; il y a un mouvement constant d'énergies. Les manipulations physiques sont créatrices de sens. L'idée fait bouger le physique. On peut travailler pendant dix ans sur l'idée d'un cercle et en faire de multiples sortes. On peut en parler. Tout est possible.

Si je pense à un musicien dont j'aime la puissance, John Coltrane, j'ai l'impression tout de même qu'il est heureux pour beaucoup de monde, qu'il ne se soit pas contenté de bavarder, de disserter sur la musique. Il est passé à l'acte. Il a soufflé dans son instrument avec tout son corps, pour produire des sons, de la musique.

*PRC - J'ai vu dans votre atelier des miroirs de télescopes Parlez-moi de cela, car nous quittons le monde de l'art et de la création pour le milieu scientifique.*

BD - Ce qui relie les deux mondes, c'est, je crois, l'insatisfaction, la curiosité.

Les miroirs, ce sont une anecdote : l'astrophysicien Antoine Labeyrie, voyant mes manipulations risquées pour arriver à donner forme à mes envies de faire des sculptures en verre massif, m'a demandé si je pouvais mettre au point avec lui, une fabrication de miroirs paraboliques minces pour son projet d'interféromètre OVLA. Ce que j'ai fait. L'astronomie regarde l'espace ; je regarde avec mes fours et mes fusions minérales l'intérieur des choses. Il y a un croisement qui n'est pas du hasard.



*PRC - Votre travail de verre est «brut de décoffrage», comme l'on dit dans le bâtiment ; et j'ai remarqué qu'il devient très lumineux. Cela provient-il de votre manière de travailler ?*

BD - Je recherche une pureté dans l'acte comme on peut chercher une pureté dans le son. Ce qui nécessite une maîtrise : à partir d'une intuition ou d'une envie, il faut qu'il y ait un jaillissement direct. Je n'aime pas le bricolage, la retouche. La présence doit «être» sans qu'il n'y ait rien à ajouter ou à enlever. Le verre d'optique que j'utilise m'intéresse par sa «non couleur» qui supprime les détails. Je n'aime pas trop le mot "lumière" Je préfère le mot "clarté". Les pierres de la montagne, heureusement sont brutes ; le verre est brut ; le plaisir est brut.

• **Ténéré 2000. Rencontre avec la météorite Tafassasset.**



• (1) «Une sorte d'écriture automatique ... une méditation minérale».

*Ces formes brèves / signes d'humains répétitifs forment une idiomatique, celle d'un artiste ayant trouvé son propre langage à partir de formes et de rendus de médiums qui constituent ce que Simondon aurait appelé des formes eidétiques, c'est à dire des structures développées sur la base d'une créativité réunissant «les termes extrêmes de l'ancien et du nouveau, de la pensée sauvage et d'un symbolisme abstrait» ... constituant «un point de soudure» entre l'œuvre et son entourage» (\*).*

*Elles prennent en effet pour source des images mnésiques que tu as retenues, par exemple les pierres-outils des temps primitifs, lesquelles sont progressivement transformées tout en conservant cet aspect d'empreintes sauvages lié au souvenir intense de tes rencontres avec ces objets au cours de tes expéditions dans des régions désertiques.*

• (2) «J'ai le goût pour l'expérimentation des matières et techniques nouvelles».

*Il faut avoir visité ton atelier, «ce théâtre des fusions» (\*\*), pour se rendre compte de l'importance de la technicité et des médiations machiniques mises au point au prix de longs processus d'expérimentation. Tu inventes les outils qui te sont appropriés dont certains requièrent le recours à l'informatique, et à des flux énergétiques massifs ; ceci nous éloigne de l'image de l'artiste utilisant sa seule force énergétique dans son travail de gestation de l'œuvre ; tu représentes ainsi le type d'artiste du XXIème siècle alliant technicité et invention aussi bien pour la réalisation de ses propres outils technologiques que pour l'élaboration de ses créations.*

*Ces moyens te permettent de rechercher en permanence «ce qui est à la limite du possible», ce qui occasionne beaucoup de déboires ; en outre tu t'es imposé comme discipline de n'accepter in fine parmi les pièces sorties du four que celles te paraissant correspondre aux qualités recherchées.*

*Cette ambition dans l'expérimentation et cette rigueur à tous les stades du processus ne sont pas sans analogie avec les modes opératoires des chercheurs mettant au point des nouveaux matériaux céramiques en vue de créer l'endroit le plus froid de l'univers pour provoquer des collisions de protons contre protons en vue de produire des milieux associés inconnus jusqu'alors au sein du LHC (Large Hadron Collider).*

• (3) «Ces formes s'imposent à l'esprit par leur seule présence sensible et formelle... deviennent des signes d'humains».

*Ces «Formes Brèves» nous affectent alors que tu élimines toute possibilité de recours au support de la moindre image illustrative et tout maniérisme académique et que tu éradiques toute trace personnelle du rapport physique qu'a représenté la gestation de l'œuvre et l'épandage de l'émail dans le cas des pièces en céramique. Elles nous donnent à voir et à ressentir et la qualité essentielle du matériau employé, et l'importance de leur rapport à la lumière, que ce soit le verre ou l'émail dans le cas de la céramique.*

*En cela tu t'inscris dans la lignée des artistes tels que Newman et Judd qui ont cherché à produire des œuvres mettant l'accent sur les caractères du matériau employé, débarrassés de toute référence métaphorique ou anthropomorphe susceptible de nous détourner de notre propre sensation et de la capacité à nous rendre réflexifs en même temps.*

*Ces œuvres ne nous livrent aucun témoignage idéologique ou social mais, comme aimait à le dire Donald Judd, elles font œuvre dans la mesure où elles ne suscitent pas plus que ce que l'amateur peut savoir et ressentir à leur vue. Elles nous délivrent de toutes les conventions et habitudes qui nous empêchent d'atteindre une certaine liberté de ressentir et de penser.*

*Cette volonté de t'éloigner de tout élément qui ne te paraîtrait pas essentiel me fait penser à ce qu'évoque Jean-Luc Nancy en indiquant que le geste artistique qui fait sens est celui qui allie le sensible et l'intelligible (\*\*\*)*

*Or, ces qualités me semblent traduire ces «signes d'humains» que nous ressentons en face de tes œuvres et de tes installations au sein d'une architecture ou dans un paysage ; celles-ci donnent capacité et force à notre imaginaire perceptif et créatif en suscitant des affects permettant la différence, l'écartement que seule une forme «formant sens» peut susciter. C'est ainsi que j'interprète cette «absence de sens par lesquelles elles prennent un sens» que tu revendiques.*

(\*) Gilbert Simondon, «Imagination et Invention» (1965-1966), éditions de la Transparence, 2008. pp.107-109.

(\*\*) François Goalec, Bernard Dejonghe, «Hors-pistes», Actes Sud, 2007, p.36.

(\*\*\*) Jean-Luc Nancy, «La forme du monde et l'art du toucher», dans «Pensées pour le nouveau siècle», ouvrage collectif.

éd. Fayard, 2008, pp.241-242















• Tripode, 2009, 75x26x40 cm.



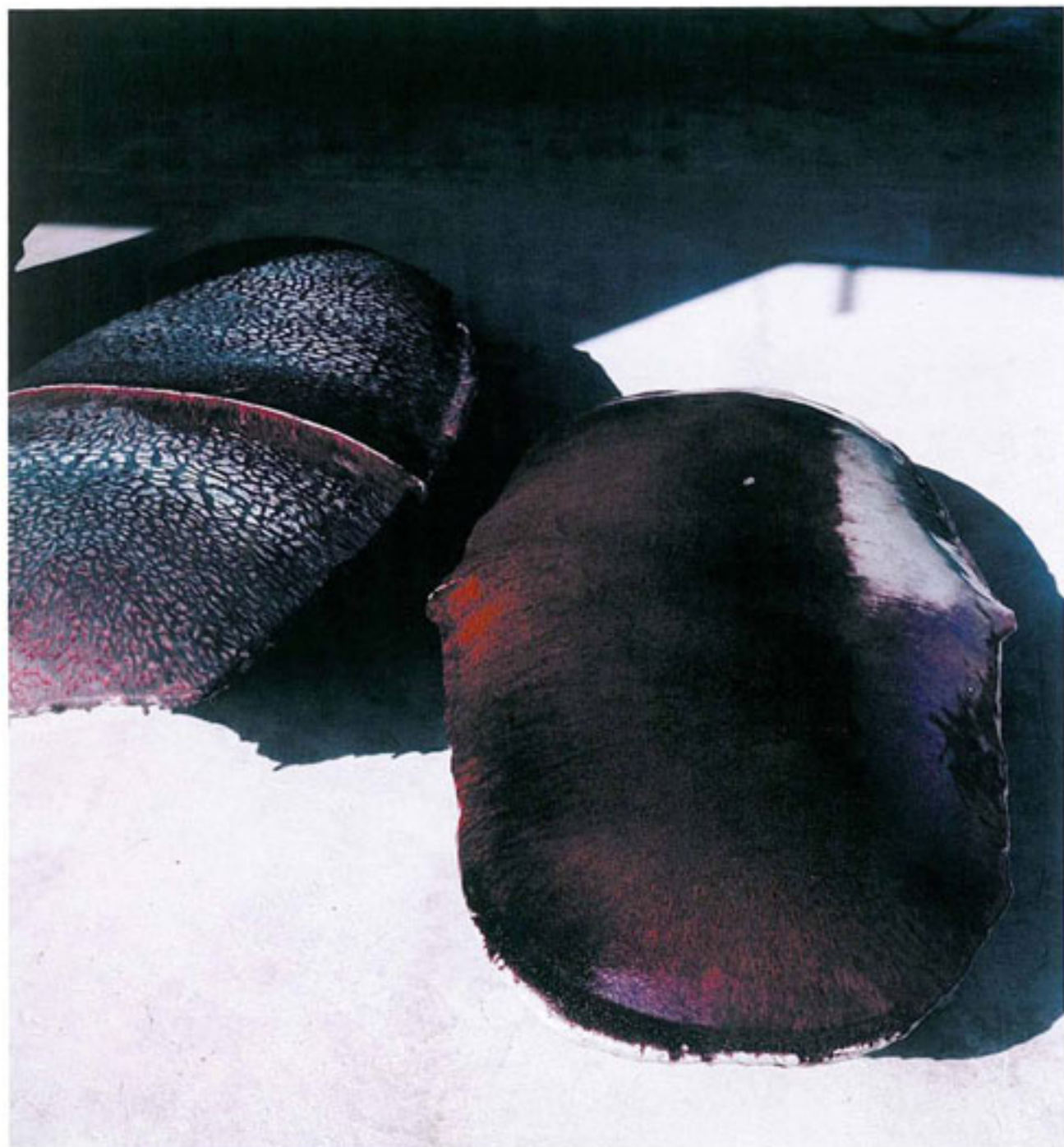












Pages précédentes :

• **Trois stèles blanches. 1997.** 128x48x15 cm.

Pages suivantes :

• **Deux triangles noirs. 2008.** 130x156x15 cm.



• **Deux haches à gorge. Néolithique ténérien, erg Capo Rey.**  
21x12,5x4 cm et 20x13x4,5 cm.

• **Areshima. 2004.** 125x70x15 cm.









