EDITO

Pour son exposition du printemps, la galerie 1045 reçoit la céramiste plasticienne Anne Mercedes, d'origine française mais travaillant à Londres, pour sa deuxième exposition en Suisse. Agrégée de philosophie, Anne Mercedes a cessé d'enseigner cette discipline voilà plusieurs années pour donner corps à sa pensée au travers de la terre. Ce cheminement singulier l'a conduite à explorer les notions du temps, de la fragmentation, de l'instant et de l'éternité, de l'avant et de l'après avec une acuité saisissante et une très grande force expressive. Exigeante, son œuvre est de forme et de contenu et trouve dans la céramique le lieu privilégié de son incarnation. Son travail s'inscrit dans l'histoire de la céramique contemporaine au côté de ceux, on pourrait citer Philippe Lambercy, pour qui la terre représente le véhicule permettant l'expression d'une nécessité intérieure qu'aucun autre matériau ne saurait mieux éclairer. Ces œuvres en mouvement qui ne s'arrêtent pas sur elles-mêmes sont autant de portes ouvertes sur le monde qui nous entoure et dont nous sommes issus. Elles sont le moyen de réfléchir notre environnement d'une autre manière, pour nous le faire penser différemment. En guise de poursuite à cette introduction, vous pourrez lire ci-après un long entretien avec Anne Mercedes au travers duquel elle livre sans détour le cheminement de sa pensée ainsi qu'un bref éclairage qui en est une synthèse concise. ◆

ECLAIRAGE

Anne Mercedes est une céramiste plasticienne qui approche les matériaux d'une manière très personnelle dont elle dit : « J'ai détourné les feldspaths[1] et les cuissons de leur usage traditionnel pour inventer mon propre langage céramique. Je n'utilise pas le four pour cuire une œuvre faite. Je fais l'œuvre avec la cuisson tout autant qu'avec mes mains et je construis le plus souvent mes céramiques dans le four ».

Les sculptures céramiques d'Anne Mercedes parlent du temps, dont elles inscrivent une séquence dans l'espace, capté, arrêté dans sa course, inscrit dans la matière et révélé par la lumière. Elles suggèrent par un état postérieur qui en est le résultat un état antérieur modifié par un bouleversement. Elles sont la conséquence d'un évènement qui a changé le cours des choses, elles substituent un ordre nouveau à un ordre préexistant en manifestant quelque chose de transformé.

Constituées de fragments puisés dans une large palette d'argiles et de minéraux, dont la cuisson se charge de déranger voire détruire ce qui a patiemment été mis en place, ses sculptures évoquent tout à la fois le chaos organisé de la matière soumise aux forces naturelles et celui dû aux forces de l'activité humaine.

Ses sculptures sont narratives en ce sens qu'elles racontent aussi bien l'histoire du cosmos, des mythologies que celle des hommes. Leur présence suggèrent l'avant et l'après, le lointain et le proche, le mouvement et l'immobilité, elles sont ancrées dans le réel. Les sculptures d'Anne Mercedes donnent à voir ce qui advient, elles agissent comme un révélateur de la matière dans son processus évolutif, qu'il soit d'ordre naturel ou culturel. Elles interpellent, interrogent, choquent, bouleversent, séduisent, mais ne peuvent en aucun cas laisser indifférent. ◆

[1] Minéral, très utilisé en céramique, constitué essentiellement de roches magmatiques et métamorphiques qui est utilisé pour produire notamment de l'émail blanc.

galerie d'art 1045

ANNE MERCEDES
CÉRAMIQUE

EXPOSITION
DU 25 AVRIL
AU 31 MAI 2014
DU LUNDI AU SAMEDI
DE 14H00 À 17H00
ET SUR RENDEZ-VOUS

GALERIE D'ART 1045
FRANÇOIS BRACK
ROUTE D'ARZIER 30A
1264 ST-CERGUE
TÉL. +41 (0)22 360 02 53
WWW.1045.CH
GALERIE@1045.CH

Vaillance
48 x 25 x 18 cm
Photo : Sussie Ahlburg

G B D G www.guillaumebrack.com

LA LETTRE

N°3

PRINTEMPS 2014

galerie d'art 1045

ENTRETIEN

ANNE MERCEDES, CONVERSATION AVEC LE TEMPS

FRANÇOIS BRACK – Lorsque j'ai rencontré votre travail pour la première fois, et vous par la même occasion, c'était en 2011 lors du Parcours céramique de Carouge, j'ai très rapidement été fasciné par le propos qui vous y développiez. Très loin de l'objet fini et retourné sur lui-même pour lequel la préoccupation esthétique fait office de fin, je découvre alors des pièces ouvertes, qui interrogent, qui demandent à être prolongées par la pensée, constituées de fragments assemblés selon un ordre qui n'apparaît pas au premier abord mais qui se révèle graduellement pour peu que l'on prenne le temps nécessaire de s'y installer. Je me souviens également, pour avoir passé une bonne heure dans l'espace d'exposition, des commentaires des autres visiteurs dont certains étaient choqués par la radicalité de votre propos, allant du rejet à l'acceptation totale. Il est certain que votre travail ne peut pas s'apprécier à moitié, encore moins laisser indifférent. Impossible en effet d'être tiède par rapport à un discours dont l'intensité oblige à une prise de position de la part du spectateur. Si vos œuvres au premier abord semblent parler du chaos originel, qui aurait rejeté sur ses bords des scories magmatiques, il apparaît rapidement que loin d'un état de nature, qui n'aurait eu besoin de personne pour s'exprimer, elles nous font entrer de plain pied dans un état de culture résultat d'une pensée active et assumée. Pourriez-vous développer pour nous le cheminement de cette pensée.

ANNE MERCEDES – A la première lecture je me sens stimulée par l'enthousiasme que provoque la pertinence de vos remarques. Puis je mesure que la question que vous posez est très ouverte, et tandis que j'amorce l'élaboration d'une réponse, ma pensée se sent comme un point perdu dans un espace infini et je cherche un point d'appui, moi qui suis pourtant convaincue que tout est en suspens, et change. C'est justement ce que votre première remarque souligne à sa manière : mes «pièces (sont) ouvertes et demandent à être prolongées par la pensée,» c'est-à-dire ici par la méditation sur ce que l'on voit et sent, et sur ce que l'on peut convoquer de son expérience vécue afin d'imaginer ce à quoi ces pièces peuvent faire écho.

L'une des choses qui m'intéressent, chose qui me stimule et me perturbe aussi, c'est le fait que tout change et que tout dans l'univers, à des degrés divers, est lié. Tout change sans cesse : la couleur du ciel, les montagnes, la disposition des planètes les unes par rapport aux autres, la structure ou l'apparence de cette cathédrale érigée voici presque mille ans, cet homme qui vieillit, ce chaton qui grandit et perd son charme ludique, ce poète qui conserve son corps et qui pourtant du jour au lendemain cesse d'écrire, comme s'il était devenu un autre, et aussi ma façon d'aimer telle personne. Mais tout change à des vitesses complètement différentes les unes des autres, sous l'effet d'une infinité de paramètres, si bien que d'une part nous ne pouvons facilement percevoir que les changements dont le rythme entretient quelque commune mesure avec notre rythme biologique scandé par les générations, les saisons, les mois, les jours, les minutes et les secondes. Tout ce qui est au delà du siècle est d'une grande abstraction pour notre pensée «courante», qui, justement, court d'une préoccupation à une autre sans se concentrer sur ce qui n'est pas immédiatement ou certainement utile à nos affaires. D'autre part nous sommes tellement accaparés par l'urgence des sollicitations quotidiennes que parfois nous ne voyons pas les choses les plus évidentes, qui pourraient bien être les plus fascinantes. Un jour, j'aidais un petit garçon de 7 ans qui vit dans un milieu trilingue à apprendre à lire en français. J'avais remarqué que malgré un français courant, son vocabulaire, par rapport à celui d'un enfant de son âge, était lacunaire. Je m'arrête sur le mot «nuage» car je me demande s'il le connaît. «Tu sais ce que c'est, un nuage ? - Oui ! Ce sont ces machins qu'on voit en dessous quand on est en avion !» Il faut croire qu'il ne les voit que lorsqu'il prend l'avion. Voir ce qui est et change, et le faire voir, rapprocher des échelles de temps radicalement différentes dans une même œuvre de dimensions modestes qui pourtant suggère les millions d'années des montagnes comme la soudaineté avec laquelle un flacon tombe et se brise, me laisser charmer par la chorégraphie sublime d'un type qui essaye en vain de monter une voile sur un bateau, alors même que tout conspire à nous faire croire que l'important est l'argent et le succès : c'est sur cette voie que ma pensée chemine lorsque je trafique et fabrique, que ce soit des sculptures, des collages ou des textes.

> **« Mes pièces sont ouvertes et demandent à être prolongées par la pensée, c'est-à-dire ici par la méditation sur ce que l'on voit et sent. »**

Cela semble extrêmement spéculatif, contemplatif, et bien évidemment ça l'est, mais dans une œuvre comme « Hérisson post-Fukushima » je prolonge ma réflexion sur les conséquences de la catastrophe de mars 2011 et je montre : terminé depuis longtemps le « live » des medias qui nous informaient à la minute près de l'état de la centrale et auquel nous étions tous suspendus comme à un bon feuilleton bien atroce, finie la diffusion des mesures de radioactivité de l'océan, jamais dévoilées au grand public les trajectoires des courants (et de toutes les façons les matières radioactives sombrent tout au fond c'est bien connu), n'empêche, tout ce qui vit est pour des dizaines de milliers d'années affecté, et bienvenus les mutants !

Lorsque je me demande si ce que j'écris ici exprime vraiment comment ma pensée chemine, d'autres questions et d'autres réponses me viennent alors à l'esprit, mais j'aimerais entendre ce que mon propos vous suggère plutôt que de le développer d'emblée, parce que j'aimerais être forcée à reconsidérer mon cheminement en des termes différents de ceux que j'ai ailleurs utilisés.

F.B. – Je perçois très clairement au travers de vos propos une intuition initialement ressentie qui leur fait écho, à savoir la notion du temps qui traverse vos œuvres de part en part comme un courant fulgurant qui ne se voit pas mais se ressent. Vous faites allusion plus haut à l'impermanence de toute chose, qu'elle soit de l'ordre du vivant ou de l'inerte – mais les pierres n'ont-elles pas une vie – qui suggère implicitement un mouvement permanent sur lequel nous n'avons pas de prise ? Ce n'est en réalité pas d'un mouvement dont il s'agit, ainsi que vous le faites remarquer, mais d'une multitude de mouvements étalés sur l'échelle du temps dont certains nous sont perceptibles et d'autres pas et certains que nous n'imaginons peut-être même pas. L'esprit humain est ainsi confronté à une dimension dans laquelle il se déplace, renvoyé à son incapacité d'en pouvoir arrêter le cours. Cet inconfort qui en appelle à la divinité représente cependant la faille par laquelle il peut se saisir, parfois, de bribes dont il peut alors faire construction. Vos œuvres apparaissent ainsi constituées de ces fragments déposés les uns contre les autres, comme immobilisés dans un instant ou une éternité. Il y a à l'intérieur de chacune d'elles permanence et impermanence comme si, retenu par une force invisible, tout ce qui les constitue pouvait à tout instant se dissoudre à nouveau dans la vacuité permanente. Il me vient maintenant une image, qu'il ne faut pas considérer pour autre chose que ce qu'elle est, qui est celle d'une imprimante 3D créant par couches successives la forme qu'un esprit créatif lui a demandé de réaliser et qui rend brusquement réel ce qui jusqu'alors n'était qu'immatériel. Vos œuvres n'auraient-elles ainsi pas vocation de représenter des traces du temps, c'est-à-dire de rendre perceptible l'imperceptible ?

A.M. – En effet je crois que je travaille à rendre présentes, matériellement, dans une même sculpture, des traces du temps, ou peut-être plus exactement encore des traces de différentes évolutions, aux rythmes variés, qui se déploient à travers le temps. Le rythme qui scande les transformations géologiques se mesure en millions d'années, celui qui scande le devenir d'un papillon en jours. Parce que nous pensons, rêvons, voyons, sentons, connaissons, mémorisons, oublions et nous ressouvenons, nous sommes capables de côtoyer ces différentes échelles de temps et de tisser des rapports entre les planètes, les roches, la végétation, la faune, nos désirs fugaces et nos aspirations durables. Intervenir dans l'espace en suggérant cette rencontre de différentes strates de temps, en offrant à ceux qui sont présents dans l'espace où se trouve la sculpture la possibilité de projeter sur elle, à partir de leur vécu, de leurs désirs, de leurs craintes, de leur curiosité, ce qu'ils imaginent être en train de se passer là, voilà l'une des motivations essentielles de mon travail.

1

Hérisson post-Fukushima
48 x 63 x 30 cm
Photo : Sussie Ahlburg

Il peut paraître paradoxal de s'intéresser à ce qui change et de donner forme à cet intérêt à travers une sculpture immobile, à une époque où plusieurs media permettent de montrer quelque chose en train de changer, media dont les possibilités d'invention de formes sont aussi variées qu'elles le sont dans la sculpture ou la peinture.

Mais en fait, ce qui vraiment me bouleverse c'est que nous soyons sensibles à la conjonction des différentes échelles de temps, et d'ailleurs aussi des différentes échelles d'espace. Car de même que nous pouvons penser les milliards d'années de l'univers, à défaut de clairement nous les représenter, nous pouvons penser l'immensité de l'espace et l'emboîtement des mondes dans une pomme. Cela me touche que nous en soyons capables. Et penser cette immensité tour à tour me fait jubiler et me stupéfie (car elle souligne notre vanité). Je crois que la richesse des émotions est une condition de la pensée et de l'imagination et c'est pourquoi j'invite, à travers mes sculptures, à cette activité de contemplation. Et parce que l'imagination est un peu à la peine face à l'infini, je cherche à produire quelque chose qui tout en étant modeste par sa taille, donc aisément abordable, suscite une échappée de l'imagination vers l'infiniment grand et l'infiniment petit.

> **« Je travaille à rendre présentes, matériellement, dans une même sculpture, des traces du temps. »**

Par ailleurs, s'il y a bien quelque chose qui change, constamment, dans l'espace, à moins qu'il ne soit clos, c'est la lumière. C'est elle qui met en mouvement une sculpture et qui par son dialogue avec la matière donne naissance aux ombres, accentue ou atténue des arrêtes, rend visibles la brillance et le mat, le rugueux et le lisse, les failles, qu'aussi bien elle cache l'instant d'après en les plaçant dans l'ombre. C'est elle qui fait émerger les différents plans. Si bien qu'une sculpture immobile dans un espace change, et que la constance de sa position et la permanence de sa structure sont l'occasion, pour celui qui prend le temps de la fréquenter dans la durée, de manière prolongée mais aussi de manière discrète et répétée, de découvrir et d'apprécier ce changement qui, dans le cas de mes sculptures, souligne la multiplicité de strates et de traces du temps. Il faut bien, pour saisir ce qui change, c'est-à-dire pour l'immobiliser dans la pensée et sans toutefois nier sa nature évolutive, inventer un mode particulier d'immobilisation qui n'oblitère pas le changement.

Le fragment joue dans cet ensemble un rôle privilégié. Les fragments proviennent d'objets divers, de quelque chose d'autre que « le reste » de la sculpture, et bien que la nature de cette autre chose ne soit pas toujours aisément repérable, l'altérité du fragment, elle, crève les yeux. Parce qu'ils ouvrent sur quelque chose d'autre, sur la sphère d'activité dans laquelle ils ont été sciemment produits, s'opère dans la sculpture la conjugaison de différentes strates de temps et d'espace. Le caractère repérable du fragment introduit une discontinuité qui suggère l'altérité. Ils manifestent quelque chose de cassé qui avait été pensé en vue d'un but (comme une bicyclette), ou qui avait produit un ensemble discret, cohérent (comme le squelette d'un animal, par exemple). Ils proviennent souvent d'un monde où l'on agit en fonction de buts par opposition à un ordre où les événements se produisent conformément à la seule nécessité des lois de la nature, et aveuglément. C'est ainsi qu'ils contribuent à la conjugaison de strates d'horizons différents, de temporalités diverses, de natures diverses. Ils contribuent à tisser ensemble l'ordre de l'univers et la logique particulière de l'humain qui agit pour satisfaire des désirs tout autant que pour répondre à des besoins.

La discontinuité dont sont porteurs les fragments est tout à la fois

2

Étude pour Ulysse N° 2

50 x 46 x 30 cm
Photo : Sussie Ahlburg

assumée (je ne cache pas le fragment, il est au contraire mis en évidence) et dépassée : le fragment est intégré aux autres éléments de la sculpture (qui peuvent être constitués d'un même matériau qui leur confère l'unité, sinon l'homogénéité) par l'objectif d'une cohérence spatiale. Mais leur dimension poétique intrinsèque produit l'ouverture qui suggère que l'unité de la sculpture en tant qu'objet dans l'espace est l'articulation d'éléments hétérogènes qui ne peuvent provenir que de champs différents, d'échelles de temps différentes, de lieux différents.

F.B.– Pour illustrer votre propos je me saisirai des deux exemples concrets que sont « Étude pour Ulysse N°2 » (fig. 2) et « Hérisson post-Fukushima » (fig. 1). Dans le premier cas intervient le temps mythologique donc imaginaire et simultanément le temps réel qui est celui de l'Odyssée. Vous trouvez ainsi les moyens d'évoquer par les fragments tour à tour l'écume bouillonnante, la tempête, par leur dislocation les difficultés presque insurmontables des épreuves, la circularité qui ramène le voyageur au point de départ. La force du héros invisible transparaît dans celle qui maintient ensemble les constituants de la narration, sa foi dans le retour à Ithaque par la solidité du bloc sur lequel s'appuie l'ensemble. L'unité spatiale à laquelle vous faites allusion est atteinte. Dans le second cas, comme vous le relevez plus haut, vous prolongez votre réflexion sur les conséquences de la catastrophe nucléaire en imaginant les bouleversements qu'elle peut engendrer sur les organismes vivants. Loin de sujets anecdotiques, vos œuvres se saisissent aussi bien de la mythologie que d'évènements contemporains dont elles parlent de manière explicite, elles sont narratives. Au-delà de leur dimension métaphorique elles sont ainsi ancrées dans le réel. Il y a maintenant, par delà ces deux exemples, une constante dans votre travail qui le situe dans l'après. Chacune de vos sculptures révèle être la conséquence d'un évènement qui a modifié le cours des choses. Elles substituent un nouvel ordre à un ordre préexistant. En exprimant l'après elles suggèrent un état antérieur modifié par un bouleversement puis un état postérieur, probablement provisoire lui aussi, qui en est le résultat. Les forces à l'œuvre dans cette forme d'entropie portent à la fois la trace de l'homme et celle de la nature, les deux n'étant dès lors pas dissociables. Faut-il voir dans votre travail l'évolution en marche, soit un mouvement inéluctable inscrit dans la matière, matière dont l'homme est également constitué ?

A.M. – Oui, en quelque sorte. Je suis troublée car je n'avais pas consciemment pensé à ma façon de travailler dans les termes que vous utilisez, et pourtant je vois clairement en vous lisant qu'en effet il y a une dimension narrative dans mes œuvres, au sens où se rencontre, à travers elles, et en amont à travers ma conversation avec la matière, la découverte de la logique du réel, perçue ici et maintenant dans les choses qui m'entourent, les paysages que je traverse en marchant ou conduisant, les matériaux et objets qui se trouvent rassemblés à l'atelier en fonction de choix explicites mais aussi de rencontres fortuites que je fais miennes parce que je pressens qu'elles vont me faire découvrir quelque chose. Et en effet, quoique l'être humain donne souvent l'impression d'être « un empire dans un empire», l'empire de la culture dans l'empire de la nature, l'empire de la liberté dans l'empire de la nécessité, c'est selon la logique même du réel qu'il invente des choses nouvelles et qu'à sa façon il contribue à l'évolution. Il donne l'impression de le faire d'une manière différente du « reste » de la nature parce qu'il est conscient de certaines de ses actions, mais tout ce qu'il fait et tout ce qui se fait dans la nature tissent un seul et même grand tissu immanent.

« Chacune de vos sculptures révèle être la conséquence d'un évènement qui a modifié le cours des choses. Elles substituent un nouvel ordre à un ordre préexistant. »

C'est ce tissu, et donc la logique de la matière et de l'évolution, qu'à ma façon j'explore en travaillant. Ce qui signifie que les idées qui animent mes œuvres ou qui président à leur advenue proviennent autant de la matière que de ma pensée. Je ne vais pas à l'atelier avec des idées conçues en chambre qui fondraient sur les matériaux pour les dompter, les façonner, les former. Non que je n'aie pas de telles idées et que je ne les utilise pas à l'occasion. Mais les idées viennent aussi à ma pensée à partir du monde qui m'est extérieur, à partir donc, entre autres, des matériaux que je me crois capable de faire parler, et à partir de mon monde « intérieur », bien présent mais certainement pas entièrement ni en permanence conscient.

Les choses que je vois, la connaissance que j'ai des matériaux, ce qu'ils veulent bien donner ou laisser advenir sous mes gestes et mes techniques me suggèrent des possibilités que je fais advenir, ou non, en fonction des autres paramètres dont mon expérience est porteuse. Bref, pour dire les choses d'une manière plus incisive, plus brutale, plus provocatrice et reconnaître mes influences, l'ordre et la connexion des choses sont les mêmes que l'ordre et la connexion des idées (Spinoza), ce que le sculpteur suisse Yves Dana formule de manière très poétique en affirmant que « la matière pense assez bien ». La matière est traversée de part en part par la rationalité de ce qui est, cette rationalité parle à l'artiste qui fait l'effort d'écouter cette matière, et ce qu'il décide de faire advenir dans ou à travers la matière dépend autant de ce qu'elle lui souffle aux doigts, à l'oreille ou à l'esprit que de ce qui semble naître ex nihilo de sa réflexion à lui l'artiste. Il n'y pas de réflexion ex nihilo et si tant d'œuvres me sont ennuyeuses à mourir ou provoquent en moi de la colère c'est qu'elles me semblent sans connexion aucune avec l'univers et qu'elles se présentent comme les inventions géniales de purs esprits qui n'en sont pas, qui ne semblent pas s'intéresser à leurs propres émotions ni à celles qu'ils pourraient faire naître chez autrui. A quoi bon la merveille de rendre présentes et durables la fugacité d'émotions et de pensées variées et contradictoires, l'éphémère lumière et l'espace toujours changeant, selon la tangibilité de la matière, si c'est pour nier la complexité de cette matière, la palette des apparences qu'elle peut prendre, et ne s'adresser qu'à l'intellect ? Et corrélativement, que serions-nous si nous n'avions pas un corps ?

« Je ne vais pas à l'atelier avec des idées conçues en chambre qui fondraient sur les matériaux pour les dompter. »

Donc, oui, mes œuvres sont narratives et racontent une séquence d'évolutions telles qu'à travers mes pensées, mes émotions, mes gestes, tous ancrés dans mon expérience vécue, dans mon corps, dans le monde que j'habite et dans celui que j'imagine grâce à ma mémoire et à mon imagination, dans la matière que j'écoute et que je travaille, telles, disais-je, qu'elles se manifestent à moi ici et maintenant. Et bien évidemment une grande proportion de ces pensées et émotions est inconsciente au moment où elles déterminent mes choix, mais ce sont de véritables pensées et de véritables émotions. Si ce n'était pas le cas, les œuvres seraient mortes. C'est aussi pour cela que j'expose mes œuvres. Les œuvres vivantes suscitent des réactions, des dialogues, et ceux-ci nourrissent les œuvres suivantes. De parfaits inconnus qui m'ont dit ce qu'ils ressentaient face à une œuvre ont ainsi amorcé un dialogue qui souvent dure encore parce que leurs commentaires, parfois très critiques et exprimant leur malaise, ont renforcé mon assurance concernant mon objectif d'ensemble tout en me permettant de mieux percevoir ce que mes sculptures incarnaient pour autrui. C'est aussi à cause de tout ce que je viens de rappeler que j'éprouve le besoin de travailler à partir d'un matériau privilégié et que je ne change pas aussi facilement de matériau que je me l'étais imaginé. Les idées directrices que j'ai sont aussi des idées dirigées. Elles n'ont pas de commencement absolu dans ma pensée.

« Oui, mes œuvres sont narratives et racontent une séquence d'évolution ancrée dans mon expérience vécue, dans le monde que j'habite et dans celui que j'imagine. »

J'ai commencé à étudier la céramique parce que j'avais fait des pots et que je voulais en faire d'autres, mieux. Dans la formation que j'ai choisie, un temps considérable était consacré à nous enseigner en quoi consistent les argiles, les oxydes, les feldspaths, tout ce qui intervient dans la composition des émaux, mais aussi à nous faire découvrir ce qui se passe lors des cuissons, à nous faire construire nous-mêmes nos fours par nous-mêmes conçus et à les utiliser pour cuire nos pièces. C'est parce que j'ai commencé à acquérir ces connaissances théoriques et pratiques que l'idée m'est venue d'exploiter les comportements variables des différentes argiles et autres matériaux, en particulier des feldspaths, afin de suggérer ce qui change et de produire des œuvres qui conservent la trace de mouvements de la matière, puis que j'ai comme demandé à ces mouvements de la matière de bien vouloir parler de mouvements matériels mais aussi non matériels. Je suis, ensuite, « venue à la cire » pour des raisons extérieures à la cire, mais en travaillant la cire, ce matériau formidable, j'ai vu ce qu'elle était disposée à faire et comment cela pouvait se conjuguer avec les thèmes et les réalités qui m'intéressent.

Et c'est encore à cause de tout ce que je viens de dire que mon rapport au dessin et aux travaux en deux dimensions me demeure si problématique (quoique de moins en moins énigmatique). ça tombe bien, parce que tout de même ce qui motive la pensée, ce sont les problèmes et mes rapports compliqués au dessin m'aident à explorer de nouvelles directions. Il y a longtemps que je sais que je ne conçois pas une sculpture en dessinant. Si le dessin intervient dans l'élaboration d'une sculpture, c'est toujours lors d'une étape intermédiaire, alors que le dialogue avec le matériau est bien engagé. Pour des raisons logistiques j'ai voulu m'assurer que je pouvais concevoir des sculptures par le dessin. Ça n'a pas marché.

En revanche, cette tentative ratée m'a fait renouer avec le dessin « pour lui-même », et à un moment donné, ne parvenant pas à trouver une solution à un problème qui se posait en dimension 2, je me suis aidée en utilisant des fragments de photos que j'avais prises et de fragments trouvés dans des magazines. C'est ainsi que j'en suis venue à refaire des collages. Je travaille les collages comme les sculptures, au sens où je regarde et conserve beaucoup d'images (tout comme je collecte et conserve, parfois des années, des débris qui me semblent visuellement intéressants et qui finissent parfois par être convoqués dans une sculpture), et qu'en fréquentant ces images, que je regarde parfois rêveusement pendant des heures, ma pensée rejoint des préoccupations concernant l'espace, la lumière, ou des préoccupations politiques, morales, métaphysiques, au point qu'à un moment donné une sorte de catalyse se produit et que je commence un collage. Là encore, un problème me permet de faire évoluer mon travail. L'insuffisante densité des couleurs de certains collages m'a conduite à les trafiquer sur Photoshop. Et alors qu'il y a longtemps que j'utilise Photoshop pour retoucher et modifier des photos, j'en viens seulement maintenant à utiliser ce logiciel de façon plus libre, en corrélation avec le collage, un peu comme j'ai détourné les feldspaths et les cuissons de leur usage traditionnel pour inventer mon propre langage en céramique. Je n'utilise pas le four pour cuire une œuvre faite. Je fais l'œuvre avec la cuisson tout autant qu'avec mes mains et je construis le plus souvent mes céramiques dans le four. Je n'utilise pas les feldspaths pour composer des émaux que j'appliquerais aux formes faites en argile. J'utilise les feldspaths « en masse » pour suggérer l'informe, le flux. J'ai l'air d'avoir dévié de mon propos. Pourquoi des œuvres en dimensions 2 ? Parce que l'illusion de l'espace c'est encore l'espace et que l'illusion de l'espace peut le transformer tout autant que le fait une sculpture, bien que selon d'autres modalités.

F.B. – L'éclairage que vous apportez sur votre rapport avec la matière et la manière dont vous explicitez avec beaucoup de clarté vos cheminements conceptuels sont d'une grande richesse et représentent une porte d'entrée privilégiée pour accéder à la pensée qu'incarnent vos œuvres et je ne saurais que trop vous remercier pour cette forme de « dévoilement » qui offre une vue particulièrement pénétrante de votre travail sculptural. Vous évoquez maintenant une autre facette de votre travail représenté par des collages retouchés au moyen du logiciel informatique Photoshop, dont l'agencement logique s'apparente à celui de vos sculptures. Faut-il voir cette voie parallèle, voire transversale, comme complémentaire à la première ou plutôt comme une forme d'expression permettant une incarnation différente de votre pensée.

A.M. – Je pense que le désir de faire des collages est en grande partie motivé par celui de travailler la couleur, c'est-à-dire une autre modalité de tension. Il provient aussi d'un besoin récurrent de travailler de manière légère, n'importe où, sans qu'un espace, un équipement spécifiques, et une longue durée soient requis. Cette façon de travailler complètement différente de celle que j'utilise sur de longs mois pour fabriquer des sculptures en céramique me ressource. Me ressource aussi le fait de me débrouiller avec ce que je trouve, d'improviser.

F.B. – Les retouches informatiques de vos collages suggèrent qu'ils soient photographiés. Vous avez ainsi la possibilité de créer à partir d'un original un voire des avatars, un peu comme Andy Warhol procédait avec ses sérigraphies. Vous transformez alors une œuvre originale en un fichier numérique destiné à redevenir une œuvre originale multiple, dont chaque exemplaire conquiert son autonomie, après que vous lui ayez fait subir des modifications au moyen du logiciel informatique. Faut-il voir dans ce processus, qui pourrait être sans fin, une forme de contre-pied à vos sculptures, dont chacune représente un objet fini dans lequel est enfermé un moment de pensée, vous permettant de poursuivre en tout temps le cheminement d'une idée et de la faire évoluer en forme de variations sur un thème ?

A.M. – Il est probable que ce travail en dimension deux soit une sorte de contrepied à mes sculptures en céramique, en ce qu'il requiert moins d'équipement, de matériaux, de gestion de la durée, et qu'il puisse être l'occasion d'œuvres multiples. Pourtant il me permet corrélativement de renforcer un aspect très présent dans mon travail sculptural, à savoir l'exploration d'une même idée à travers un grand nombre de variations. ◆

CIMAISE

Anne Mercedes est une céramiste plasticienne née à Paris qui travaille à Londres. Elle est membre de la « Royal British Society of Sculptors » depuis 2009

Titres académiques

1986 · Maîtrise de philosophie (Distinction), Université de Paris I – Sorbonne.
1988 · Agrégée de philosophie.
2007 · Ceramics BA (HONS), University of Westminster, London.

Expositions personnelles

2014 · *Anne Mercedes, Tempi*, Galerie 1045, Saint-Cergue, Suisse.
2013 · *Infusé d'astres*, Galerie XXI, Paris, France.
· *Anne Mercedes / Michael Demeleumeester*, La Plus Petite Galerie du Monde (OU PRESQUE), Roubaix, France.
2012 · *Anne Mercedes, Master of Matter*, Galerie Frank Steyaert, Ghent, Belgium.
2011 · *Parcours*, Espace Diamono, 12ème Parcours Céramique Carougeois, Genève, Switzerland.
· *The Brian Mercer Residencies 2010 : Nick Turvey / Anne Mercedes*, Royal British Society of Sculptors, London, UK.
· *Wild!* Ten sculptures designed for the gardens of La Maladrerie and made at the De Wulf brick factory (Briqueterie d'Allonne), Beauvais, France.
· *Rien ne se perd, rien ne se crée*, Galerie XXI, Paris, France.
2008 · *Henk Wolvers / Anne Mercedes*, Puls Contemporary Ceramics, Brussels, Belgium.
· *Shedding landscapes*, solo exhibition, Apple House Gallery, International Ceramics Research Center (Guldagergaard), Skaelskor, Denmark.

Expoitions de groupe (sélection)

2012 · *Tradition and Innovation : Five Decades of Harrow Ceramics*, CAA Gallery, London.
· *Friends and Fire-Mates, œuvres créees par plus de 16o artistes membres du réseau international de Nina Hole*, Denmark Ceramic Museum Grimmerhus, Denmark. Anne's present to Nina
2011 · *S'imbriquer*, La Maladrerie / École d'Art du Beauvaisis / Briqueterie d'Allonne, Beauvais, France.
· *Metamorphosis*, Public series 2011, Royal British Society of Sculptors, London, UK.
· *Porcelain another way 2010*, Galeria Szklai Ceramiki BWA, Wroclaw, Poland.
2010 · *Porcelain another way 2010*, Museum of Walbrzych, Poland.
· *Circuit Céramique aux Arts Décoratifs : la scène française contemporaine*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, France.
· *European Ceramic Context 2010*, Bornholms Kunstmuseum, Gudhjem, Denmark.
· *27th Gold Coast International Ceramic Art Award*, The Arts Centre, Gold Coast, Australia.
2009 · *Ceramics of Europe*, Westerwald Museum, Höhr-Grenzhausen, Germany.
· *Adventures of the fire*, World Contemporary Ceramics, World Ceramic Exposition Foundation, South Korea.
2008 · *XXe Biennale de la Céramique Contemporaine*, Musée Magnelli, Vallauris, France.
· *Network Project 2008*, Danish Museum for Ceramic Art, Grimmerhus, Middelfart, Denmark.
· *Setting Out, Contemporary*, Ceramics Gallery, London, and Brewery Arts Center, Cirencester, UK.
2007 · *Spy holes*, London Gallery West, UK.
2006 · *Step even closer*, London Gallery West, UK.
2005 · *Step closer*, London Gallery West, UK.

Récompenses

2010 · "Brian Mercer 2011 Bronze Casting Residency".
2008 · "Artist in residence award II", International Ceramics Research Center, Denmark.
· UK Crafts Potters Association Charitable Grant.
2007 · "Project Network" award, International Ceramics Research Center, Denmark.

Membre

· Royal British Society of Sculptors, Associate Member (ARBS)

Collections publiques

· Sèvres - Cité de la céramique, Sèvres, France. Étude pour Ulysse n°1, 2011.
· International Ceramics Research Center, Danemark.
· World Ceramic Exposition Foundation, Icheon, Corée.
· Museum of Walbrzych, Pologne.

Presse, publications

2014 · « Anne Mercedes, conversation avec le temps » entretien avec François Brack, La lettre de la galerie, N° 3, avril 2014.
2013 · « Anne Mercedes, une oeuvre inquiète » par Carole Andreani, La revue de la céramique et du verre, 192, Sept - Oct 2013.
2012 · « Anne Mercedes, Meester van de Materie » par Frank Steyaert, Klei Magazine, Voordhuizen, The Netherlands, March 2012.
· *1963 - 2012, Tradition & Innovation : Five decades of Harrow Ceramics*, Foreword by Alun Graves, Edited by Tessa Peters, University of Westminster, London, 2012, ISBN 978-0-9541044-3-6
2011 · *S'imbriquer*, sous la direction de Clotilde Boitel, textes de Frédéric Bodet et Stéphanie Le Follic-Hadida, Silvana Editoriale, Milano, 2011, ISBN / EAN 9788836620876.
· *Porcelain another way 2010*, Wroclaw, 2011.
2010 · *Circuit céramique aux Arts Décoratifs : la scène française contemporaine*, sous la direction de Frédéric Bodet, pp. 58-61, Edition Les Arts Décoratifs, Paris, 2010, ISBN 978-2-916914-22-0.
· European Ceramic Context 2010, Kunstmuseum Bornholm, 2010, ISBN 978-8789059-86-0.
2009 · Collaboration *Wall Pieces*, à Dominique Bivar-Segurado, A&C Black, 2009, ISBN 978-1-408-10407-1.
· *La Revue de la céramique et du verre*, 168, Sept. 2009, «La part du feu» par Carole Andreani, p. 35.
· *12. Westerwaldpreis 2009*, Keramik Europas, Keramikmuseum Westerwald, Höhr-Grenzhausen, Germany, 2009, p. 174, ISBN 978-3-930081-17-2.
· *Adventures of the fire*, World Contemporary Ceramics, 5th Ceramics Biennale, World Ceramic Exposition Foundation, Icheon, South Korea, 2009, pp. 26-29. ISBN 978-89-89748-70-0.
2008 · *Céramique Contemporaine, Biennale Internationale Vallauris 2008*, Somogy éditions d'art, Paris, 2008, pp. 78-79, ISBN 978-2-7572-0182-4.
· Ceramic Review 229, January / February 2008.
2007 · *BA honours Ceramics Degree show 2007*, University of Westminster, London, 2007, ISBN 978-0-9541044-2-9.

Résidences

2013 · Un mois à TERRA, Kikinda, Serbie, for the 32nd Terra Symposium.
2011 · Un mois à la Briqueterie De Wulf, Beauvais, France.
· Trois mois à la Fonderia Artistica Mariani, Pietrasanta, Italie, for the Brian Mercer Residency.
2010 · Un mois à Lapp Insulators Factory, Jedlina Zdròj, Pologne, for the Porcelain another way Residency.
· Un mois à Guldagergaard, Skaelskor, Danemark.
2009 · Un mois à Guldagergaard, Skaelskor, Danemark.
2008 · Six mois à Guldagergaard, Skaelskor, Danemark : « Network Project » and « Artist in Residence Awar »

Wild 1

55 x 55 x 40 cm
Photo : Sussie Ahlburg

Soleil éclaté

45 x 40 x 27 cm
Photo : Sussie Ahlburg