



RESONATING CERAMICS

ECART



RESONATING CERAMICS

PROGRAMME 5
2021—2023

EUROPEAN CERAMIC ART & RESEARCH TEAM

Benoît Hennaut

Directeur
DirectorÉcole Nationale Supérieure
des Arts Visuels de La Cambre
(Bruxelles)

ECART. Un concept, un acronyme, un réseau

ECART est fondamentalement *européen*, dans sa diversité, dans l'origine de ses collaborations et dans le déploiement de ses partenaires au fil des projets menés. D'un noyau central rassemblant Belgique, France, Suisse et Monaco, les recherches successives ont emmené le groupe tantôt plus au Sud, vers le Portugal, tantôt plus au Nord, vers les Pays-Bas. Cette dimension s'est considérablement renforcée dans le dernier opus, soutenu par le programme Erasmus+ et doté pour la première fois de moyens spécifiques grâce à une reconnaissance de l'agence européenne. Une dimension qui devrait durablement inscrire la dynamique du réseau dans le développement de ses prochaines activités.

ECART est *céramique*. Terres, émaux, techniques, innovations, croisements et esthétiques. Le champ de cette discipline ancestrale a su redéployer toute sa contemporanéité au fil des dix dernières années, que ce soit dans les pratiques du design ou dans l'exploration d'un langage artistique singulier. ECART est au cœur de ce mouvement, le nourrissant et y participant dans son échelle internationale, à la faveur du croisement de partenaires, expositions, biennales et autres publications qui valorisent les travaux menés par plusieurs générations d'étudiant.e.s des écoles participantes.

ECART est *recherche*. Depuis l'origine, les différentes éditions des projets menés par les partenaires ont su inventer des dispositifs, des mises à l'épreuve d'une pratique cherchant le renouveau constant de son langage et de ses applications. Habitat, usages domestiques, industrie, production unique ou en série, rituels, tous les usages « immédiats » d'une céramique ancrée dans le temps sont questionnés et mis en tension par les langages artistiques contemporains et la plasticité sans cesse réinventée du médium lui-même. Dans les pratiques, mais aussi dans les processus et les concepts qui traversent celles-ci, documentés et questionnés par l'ensemble des projets.

ECART est enfin une *équipe*. Une belle équipe. Etudiant.e.s d'abord, bien sûr, au cœur du sujet, croisant leurs affiliations respectives pour travailler dans des binômes qui tissent de nombreuses relations nouvelles et produisent un décentrement. Professeur.e.s aussi, collègues devenu.e.s ami.e.s, partenaires au long cours d'une dynamique très originale dont les institutions hôtes ont su prendre le relais grâce à la ferveur de ces artistes et enseignant.e.s engagé.e.s. Qu'ils et elles soient ici chaleureusement remercié.e.s pour leur investissement et leur temps.

ECART, comme mot clé d'un sursaut, d'un détour, d'une déviation productive, ou encore d'un faire autrement. On en veut encore.

ECART. A concept, an acronym, a network

ECART is fundamentally European in its diversity, in the origin of its collaborations and in the combination of its partners over the course of its projects. From a central nucleus comprising Belgium, France, Switzerland and Monaco, successive research has taken the group sometimes further south, towards Portugal, sometimes further north, towards the Netherlands. This dimension has been considerably strengthened in the latest opus, supported by the Erasmus+ program and endowed for the first time with specific resources thanks to the recognition of the European Commission. All this should sustain the network's dynamism in the development of its future activities.

ECART is *ceramics*. Clays, enamels, techniques, innovations, eclecticism and aesthetics. The field of this ancestral discipline has been able to redeploy all of its contemporaneity over the past ten years, whether in the practice of design or in the exploration of a singular artistic language. ECART is at the heart of this movement, nurturing it and participating in it on an international scale, thanks to a combination of partners, exhibitions, biennials and other publications that highlight the work carried out by several generations of students from participating schools.

ECART is *research*. From the very beginning, the various editions of these projects led by partners have been able to invent devices and explore practices while seeking constant renewal of its own language and applications. Habitat, domestic uses, industry, one-off or serial production, rituals, all these "immediate" uses of ceramics anchored in time are questioned and kept in tension by contemporary artistic language and the constantly reinvented plasticity of the medium itself. In practice, but also in the processes and concepts that infuse them, all of this is documented and explored across all of the projects.

Finally, ECART is a *team*. An excellent team. Students first, of course, at the heart of the subject, expanding their respective affiliations to work in pairs that enthuse many new relationships and nurture decentralization. Teachers too, colleagues who have become friends, long-term partners in new dynamics whose host institutions have been able to endorse the network thanks to the fervor of these committed artists and teachers. Let them be warmly thanked for their investment and time.

ECART, keyword for a leap, a detour, a productive deviation, or a different way of doing things. We want more.

★

BENOÎT HENNAUT	
EUROPEAN CERAMIC ART & RESEARCH TEAM	FR 4
EUROPEAN CERAMIC ART & RESEARCH TEAM	EN 5
ECART	FR 7
ECART	EN 8
ONDINE BRÉAUD-HOLLAND	
ENTRETIEN CROISÉ AVEC LES PROFESSEURS	FR 9
GROUP INTERVIEW WITH THE PROFESSORS	EN 22
NATACHA MASSAR	
SONS, VASES ET RITUELS GRECS	FR 31
SOUNDS, VASES AND RITUALS IN THE GREEK WORLD	EN 38
BÉNÉDICTE BERTHOLON + JEAN-CHRISTOPHE VALIÈRE	
DES POTS DE TERRE DANS LES MURS DE PIERRE	FR 43
CLAY POTS IN ROCK WALLS	EN 54
MARC HIGGIN	
LA NOTION TROUBLE DE RITUEL	FR 63
THE TROUBLESOME NOTION OF RITUAL	EN 78
RAYMOND DELEPIERRE	
THE INVISIBLE TOUCH OF TIME	FR 89
THE INVISIBLE TOUCH OF TIME	EN 96
CHRONOLOGIE	
TIMELINE	EN 102
FABRICATION	FREN 114
DEBBIE ALAGEN	
BAN LEI + LÉONORE CHASTAGNER	
SÉRAPHINE BOUCREUX + NIKITA LEROY	
PERRINE BOUDY	
SOPHIE CONUS + ROXANE RAJIC	
SEBASTIÁN DÁVILA + MOACIR FERREIRA	
HÉLOÏSE FARAGO + ANTOINE MOULINARD	
EVA FILIPCZAK + ARIELLE CHRISTINA TARZIA	
ARPY GOKCEYAN + ÉLISE LELEU	
BÉATRICE GUILLEMAN + SÉBASTIEN SCHNYDER	
CÉLESTE LAURENT + MARTA RACHLEWICZ	
STÉPHANIE LE FOLLIC-HADIDA	
RESONATING CERAMICS, EXPOSITION DIPHONIQUE	FR 187
RESONATING CERAMICS, A DIPHONIC EXHIBITION	EN 197
QUATRE ÉCOLES	
FOUR SCHOOLS	EN 204

• **EUROPEAN CERAMIC ART & RESEARCH TEAM**

À partir de 2009, le réseau ECART (European Ceramic Art & Research Team) entame son existence officielle et se déploie. Il rassemble à l'origine cinq écoles supérieures d'art européennes : la HEAD – Genève, l'ENSAV – La Cambre, Bruxelles ; la Villa Arson, Nice ; l'ENSA, Limoges ; l'ESAP – Pavillon Bosio, Monaco, pour une collaboration pédagogique de recherche et de création favorisant la mobilité des étudiant.e.s et des professeur.e.s.

Des programmes biennaux sont élaborés et accueillis au sein des écoles. Ils se composent de workshops, de rencontres avec des artistes et des théoricien.n.es ainsi que de colloques. Ils donnent lieu à des éditions d'objet, des publications (brochures, livres, site Internet) et à des expositions. Les quatre premiers programmes ont porté successivement sur les arts de la table (2009/11 : *Dis-moi ce que tu manges*), le toucher, le tact (2011/13 : *Keep in Touch*), le genre (2014/16 : *Incertains genres*), et l'architecture et l'ornement (2017/19 : *Architectures céramiques : de la structure à l'ornement*).

Intitulé *Resonating Ceramics*, le cinquième programme a réuni les professeur.e.s Caroline Andrin et Raymond Delepierre (ENSAV – La Cambre), Frédéric Bauchet et Pascal Broccolichi (Villa Arson), Magdalena Gerber et

Swann Thommen (HEAD – Genève), Laurent P. Berger, Ondine Bréaud-Holland et Mathieu Schmitt (ESAP – Pavillon Bosio) ; ainsi que les étudiant.e.s : Debbie Alagen, Sophie Conus, Sebastián Dávila, Ban Lei et Arielle Christina Tarzia (HEAD – Genève), Béatrice Guilleman, Arpy Gokceyan, Antoine Moulinard, Marta Rachlewicz et Roxane Rajic (ENSAV – La Cambre), Séraphine Boucreux, Moacir Ferreira, Eva Filipczak, Céleste Laurent et Élise Leleu (ESAP – Pavillon Bosio), Perrine Boudy, Léonore Chastagnier, Héloïse Farago, Nikita Leroy et Sébastien Schnyder (Villa Arson).

Bénéficiant du co-financement de la Commission européenne via un partenariat stratégique – Erasmus+, il a donné lieu à des séminaires et conférences (Bruxelles), à un voyage d'étude (Paris), à deux workshops à l'EKWC, centre d'excellence pour la céramique (Oisterwijk), à deux expositions (Genève et Nice) ainsi qu'au présent ouvrage.

★

- EUROPEAN CERAMIC ART & RESEARCH TEAM

In 2009, the European Ceramic Art & Research Team, ECART network, began its official existence and implementation. It originally united five European university-level art schools: HEAD – Geneva, ENSAV – La Cambre in Brussels, the Villa Arson in Nice, ENSA in Limoges, and ESAP – Pavillon Bosio in Monaco, for pedagogical collaboration in creation, research and the promotion of interscholastic mobility for students and teachers alike.

The two-year program is hosted and developed in schools and consists of workshops, encounters with artists and theorists, as well as conferences and seminars. The program generates works of fine arts, exhibitions and the publication of brochures, books and a website. Two-year programs are hosted and developed in schools and consist of workshops, encounters with artists and theorists, as well as conferences and seminars. They generate works of fine arts, exhibitions and the publication of brochures, books and a website. The first four programs focused in turn on: the art of the table in 2009/11 with *Tell me what you eat*; tangibility and touch in 2011/13 with *Keep in Touch*; genre in 2014/16 with *Undecided genres*, and architecture and ornament in 2017/19 with *Ceramic architectures: from structure to ornament*.

Entitled *Resonating Ceramics*, the fifth program brought together professors Caroline Andrin and Raymond Delepierre from ENSAV – La Cambre, Frédéric Bauchet and Pascal Broccolichi from the Villa Arson, Magdalena Gerber and Swann Thommen from HEAD – Geneva, Laurent P. Berger, Ondine Bréaud-Holland and Mathieu Schmitt from ESAP – Pavillon Bosio in Monaco, as well as students Debbie Alagen, Sophie Conus, Sebastián Dávila, Ban Lei and Arielle Christina Tarzia (HEAD – Geneva), Béatrice Guilleman, Arpy Antoine Moulinard, Marta Rachlewicz and Roxane Rajic (ENSAV – La Cambre), Séraphine Boucreux, Moacir Ferreira, Eva Filipczak, Céleste Laurent and Élise Leleu (ESAP – Pavillon Bosio) and Perrine Boudy, Léonore Chastagnier, Héloïse Farago, Nikita Leroy and Sébastien Schnyder from the Villa Arson.

Co-funded by the European Commission through a strategic partnership with Erasmus+, this latest manifestation of the network has given rise to roundtables and conferences in Brussels, a study tour in Paris, two workshops at the EKWC, centre of excellence for ceramics, in Oisterwijk, two exhibitions in Geneva and Nice, and, of course, this book.

★

ENTRETIEN CROISÉ AVEC LES PROFESSEURS

Ondine Bréaud-Holland
Professeur de philosophie esthétique,
ESAP – Monaco

« Pour ceux qui ne cherchent que la vérité, l'entrevue et la vive voix sont bien commodes » écrivait René Descartes dans une lettre à Antoine Arnauld. Pensant à mon tour qu'une forme de vérité peut ainsi se faire jour, j'ai souhaité réunir les professeur.e.s / artistes d'ECART pour parler de *Resonating Ceramics* tout en revenant sur la genèse de ce réseau. Les lignes qui suivent ne sont que la restitution – avec quelques ajustements bien sûr – d'une conversation qui a eu lieu en octobre 2022 à la Villa Arson ; transcription certes remodelée, mais où j'ai essayé de conserver ce qui a fait la saveur de cette rencontre, sa vivacité et son intérêt.

Quatorze ans déjà!

ECART, un réseau qui voit le jour en 2009, époque où il fallait relancer des ateliers de céramique : l'atelier de l'ENSAV – La Cambre (Bruxelles) qui était en perte de vitesse et où Caroline Andrin (CA) avait été fraîchement nommée ; celui de l'ESAP – Pavillon Bosio (Monaco) dont la charge revenait à Daphné Corregan – s'il n'était pas en danger à proprement parler, il fallait, comme aux autres, lui donner une nouvelle visibilité ; l'atelier de la HEAD – Genève où Philippe Barde faisait face à une remise en question fondamentale de l'enseignement céramique au sein de l'institution – prospère dans les années 1980–2000, cette formation avait disparu ; enfin, celui de l'ENSA (Limoges) dont s'occupait Patrick Loughran, parallèlement à ses cours d'anglais.

L'enseignement de la céramique devait-il être maintenu dans les écoles d'art et, si oui, comment résoudre les difficultés que rencontraient les professeur.e.s, chacun.e.s à son niveau ? Sans autres moyens qu'une bonne dose de détermination et de volonté – et les enseignant.e.s en avaient – comment remettre la céramique sur le devant de la scène de l'art contemporain ? Elle était perçue comme « ringarde », ce qui entraînait la désertion progressive des ateliers. Avec l'idée que la situation pouvait se modifier ou allait se modifier, comment rassembler les compétences sur le plan pédagogique de façon que chaque école sorte de son isolement relatif ? Voilà ce qu'a rappelé CA à propos du démarrage d'ECART en ajoutant toutefois, toujours avec les moyens du bord, qu'un premier workshop avait été organisé à

Limoges, là où les tours avaient été dissimulés, preuve du rejet de la tradition et peut-être plus encore, de tout ce qui avait trait à la poterie.

Ce workshop remporta du succès – le travail de la main, une valeur pas si « obsolète » que cela ! – si bien qu'un deuxième fut organisé à Genève, avec le concours de deux designers, Wieki Somers et Chris Kabel. Le troisième, à Monaco, permit à Frédéric Bauchet (FB) qui enseignait à la Villa Arson, de rejoindre le projet. Si la reconnaissance du réseau ECART commençait à s'améliorer au sein des écoles, il restait encore beaucoup à faire, notamment sur le plan financier.

Qu'à cela ne tienne, la scénographie étant enseignée à Monaco, pourquoi ne pas présenter les résultats des expérimentations, bons résultats même, lors d'une exposition qui les mettrait en valeur et reflèterait la dynamique d'ensemble ? Pour mener à bien cette idée, on invita Florence Doléac. Dans la mesure où l'idée du *rituel* est sans doute née à cette occasion, j'ai surpris CA et FB à en évoquer spontanément le souvenir.

« À un moment donné, on a laissé les étudiantes et les étudiants faire un repas autour d'une table et c'est ainsi que les choses sont advenues. » Mais quoi exactement ? Le concept d'une exposition organisée autour d'une grande table entièrement recouverte d'argile. Car, si chaque étudiant.e avait travaillé sa pièce séparément, il fallait un principe unificateur pour montrer au public le fruit des recherches. Intitulée *Dis-moi ce que tu manges*, la première exposition du réseau se tint à Bruxelles en décembre 2010. À cette date, « ECART », comme sigle ou acronyme, avait d'ailleurs été choisi. Mais que pouvait-il signifier ? Tout d'abord : *European Ceramic Art & Research Team* ; ensuite, l'idée d'un *écart* par rapport à une façon de penser la céramique dans le monde de l'art et du design ; enfin, un clin d'œil à l'aventure (*Ecart*) de John Armleder et de ses acolytes.

Le thème de la première exposition avait été trouvé de façon plus ou moins fortuite. Pour l'édition suivante (2011/2013), ce fut *Le Toucher* ou encore *Le Tact*. Un thème annoncé dès le départ aux étudiant.e.s pour leur permettre d'y réfléchir et de bénéficier d'un ensemble de connaissances théoriques solides. FB s'en souvient encore, lui qui avait suggéré des rencontres auxquelles participeraient des chercheur.se.s de différents horizons (historien.ne.s de l'art, anthropologues, philosophes, etc.). Elles eurent lieu à la Villa Arson, dans un esprit transdisciplinaire, avec le désir d'en répéter le principe pour chaque programme d'ECART. Entendre des expert.e.s sur une thématique donnée, n'est-ce pas une chance en effet, et un des plus sûrs moyens d'enrichir l'entendement des étudiant.e.s aussi bien que leur imagination créatrice ?

Pour résumer, des rencontres scientifiques pour lancer le sujet, puis d'intenses phases d'expérimentation où les étudiant.e.s se confrontaient à la matière pour en explorer toutes les possibilités ; elles eurent lieu dans des endroits aussi différents qu'une briqueterie (Rairies Montrieux, FR) ou à l'ESTG, une école polytechnique (Viana do Castelo, PT). Quant aux présentations successives des pièces à la galerie Art&Rapy (Monaco), au musée Keramis (BE), ou à Flux Laboratory (CH),

elles seront toutes accompagnées d'un catalogue retraçant l'ensemble du processus de recherche et création. Si la formule s'était montrée efficace, il convenait – et il convient toujours – de penser ECART comme un organisme vivant. Car il y eut quelques fluctuations à l'intérieur du réseau : l'École supérieure des beaux-arts du Mans (TALM) rejoignit le projet 3 alors que le CERCCO de la HEAD – Genève fit une pause ; à ce même programme, la Villa Arson ajouta un volet avec les rencontres *Des genres au queer, pratiques artistiques contemporaines*. Parmi les invariants toutefois, la professionnalisation des étudiant.e.s, encouragée.s à échanger avec les enseignant.e.s, certes, mais également avec des technicien.ne.s, notamment lors de la fabrication, particulièrement complexe, d'un objet en série limitée – encadrée par l'ENSA Limoges.

Que retenir de ces années qui ont précédé *Resonating Ceramics* ? Pour Magdalena Gerber (MG), qu'après avoir été l'étudiante et collègue de Philippe Barde, elle rejoignit le réseau en 2017, année du lancement d'*Architectures céramiques : de la structure à l'ornement* ★ (Fig. 1) ; pour CA et FB, alors qu'ECART avait été placé sous le signe de l'improvisation au départ, les choses s'étaient structurées par la suite en offrant suffisamment de place aux améliorations à faire, aux expériences à tenter. D'un travail mené de façon individuelle, les étudiant.e.s devaient-ils et elles passer à un travail en équipe, et à quel prix ? *Quid de l'auteur.e par exemple ?* Certains groupes ayant compté jusqu'à sept personnes en 2017/2019, le programme 4 permit de se rendre compte des difficultés liées à cette configuration « sociale », sans la remettre en cause pour autant. Autre question débattue au cours des réunions de travail : fallait-il viser des pièces de grande dimension ? ★ (Fig. 2) Dans la vaste typologie qu'offre la céramique selon MG, il s'agissait d'un choix parmi d'autres, un choix qui s'imposera pour *Resonating Ceramics*, avec quelques réserves toutefois de la part des étudiant.e.s.

Plusieurs années de travail, caractérisées par des périodes d'échanges féconds sur les plans théorique et pratique... Est-ce à dire qu'à cette « sorte d'école idéale de la céramique » (selon Caroline Mierop, précédente directrice de l'ENSAV – La Cambre), il n'a jamais rien manqué ? En fait, même si la formule allait s'imposer comme un modèle pour d'autres départements d'écoles d'art, il survint une période d'essoufflement, voire l'envie de tout arrêter. Décalage entre les efforts fournis par les équipes pédagogiques... et les conditions matérielles liées au projet. Pourtant, grâce à l'énergie de toutes et tous et au soutien de la Commission européenne et du fonds Erasmus+, ECART put repartir avec un nouveau projet doté de moyens spécifiques ; et avec une ambition folle, puisque trois notions furent réunies pour le programme 5 : *Céramique, son et rituel*.



Fig. 1 : Architectures céramiques : de la structure à l'ornement



Fig. 2 : EKWC : hall des fours

Resonating Ceramics

Céramique, son et rituel ! Tout un programme à concevoir, aussi riche et varié que possible. Bien que certains ateliers fussent restés ouverts, il fallut – crise sanitaire oblige – reporter en 2021/2023 tout ce qui avait été conçu par les professeur.e.s,

du séminaire de La Cambre à l'exposition à la HEAD, en passant par les workshops à l'EKWC (European Ceramic Workcentre) aux Pays-Bas. Quand le programme put redémarrer, avec l'avantage d'une nouveauté (le voyage d'étude à Paris), il fallut examiner, ou réexaminer, les candidatures. Les étudiant.e.s devaient-ils avoir, toutes et tous, le même niveau en céramique ? Comment envisageaient-ils et elles ce médium, à une époque où être artiste passe souvent par l'exercice de plusieurs pratiques ? À ces questions, FB répondit que, si les étudiant.e.s de la Villa Arson peuvent choisir le travail de la terre, rien ne les oblige à se limiter à cela. Situation différente à La Cambre où on se spécialise davantage. Diversité donc pour le profil des candidat.e.s. Quant à leur sélection, chaque école appliquait ses propres règles, mais en privilégiant toutefois les individualités fortes, que leur intérêt penchât du côté de la céramique, du son (de la musique) ou du rituel, que leurs compétences se situent dans un champ plutôt que dans un autre. D'ailleurs, pour en finir avec le fonctionnement de la Villa Arson et de La Cambre, travailler avec des professeur.e.s d'autres disciplines n'est pas chose exceptionnelle.

Comment l'idée d'associer « céramique », « son » et « rituel » était-elle née ? J'avais déjà obtenu une réponse de FB. Celle que me donna CA fut sensiblement du même ordre : envie de poursuivre avec Raymond Delepierre (professeur de son à La Cambre) ★ (Fig. 3) les expérimentations initiées par des étudiants, car elles avaient été prometteuses. Motivation première, encore qu'il en existât d'autres, liées à des pratiques culturelles connues : les mariages grecs par exemple où l'on brise des assiettes. Quant aux arguments invoqués par MG, ils rejoignaient ceux de CA : désir de parler de culture matérielle et de culture immatérielle, avec l'image cette fois du *Talerschwinger* en Appenzell, curieuse pratique musicale où l'on fait glisser une pièce de monnaie le long d'une jatte conique en céramique. Et, pour insister sur le rôle d'anciens étudiant.e.s dans le choix du sujet, Salômé Guillemain-Poeuf avec ses recherches associant musique drone jouée en direct, et céramique – elle viendra d'ailleurs performer à côté de Léna Babinet et de Christian Vialard, lors du séminaire de La Cambre.

Céramique, son et rituel. Oui, mais pour quelles autres raisons, et dans quels périmètres d'action finalement ? CA se souvient que, lors d'une réunion de travail à Paris, elle avait prévenu du risque de tomber dans la fabrication d'instruments de musique. Tout, sauf le grand orchestre en céramique. Mais que les étudiant.e.s se laissent inspirer par ce que Tim Ingold (qui viendra prononcer une conférence à La Cambre) ★ (Fig. 4) écrit sur la fabrication des artefacts. Et ce, alors même que MG soutenait l'idée qu'introduire la notion de rituel pouvait « brouiller les pistes » en amenant les étudiants hors des sentiers battus, vers la création de formes originales. Repensant à cette réunion, FB avait noté, partageant le même point de vue sur les esthétiques convenues, combien la performance participait de l'art contemporain. Fait essentiel à ses yeux quant à l'idée de rituel et, partant, hypothèse que certaines productions réalisées dans le cadre de *Resonating Ceramics* pourraient être activées par les « artistes » comme par le public.

Fig. 3 : La Cambre, Raymond Delepierre



Fig. 4 : La Cambre, Tim Ingold



Des principes sur les écueils à éviter, mais un intérêt certain pour le domaine de la musique, voilà ce que je me suis permis de remarquer, en indiquant combien le programme avait été inspirant et riche. Car les étudiants découvriront des instruments de musique au musée du Quai Branly et au Musée de la musique / Philharmonie de Paris ★ (Fig. 5) où FB aura organisé des rencontres avec des conservateurs, des restaurateurs et des ingénieurs de recherche. Des instruments en céramique, on en entendra sonner à l'EKWC ★ (Fig. 6), discrètement d'abord, puis dans une sorte de concert, lors du vernissage à *LiveInYourHead*, espace d'exposition de la HEAD – Genève de *From 20 Hz to 1280°C*, la première exposition liée au programme.

N'ayant jamais suivi de cours de céramique, j'ai demandé à CA, MG et FB si l'apprentissage passait par des expériences sonores. Pour FB, elles interviennent dans son cours d'introduction au médium où, muni d'une petite baguette, il fait tinter les surfaces. Pour CA, c'est l'émail qui craque à la sortie du four, ou le bruit d'une boule de terre sèche plongée dans un liquide : des classiques de l'apprentissage de la céramique ! Et qui n'a jamais cherché à établir des correspondances entre les sons et différents types d'argile, en tenant compte des températures de cuisson ; à écouter le timbre cristallin de la porcelaine, et celui plus mat de la faïence ou du grès ? C'est là une évidence par conséquent, encore qu'on aimerait que les spécialistes du son soient aux côtés des professeur.e.s d'art et de céramique ! À ce moment d'ailleurs, Raymond Delepierre (RD) avait rejoint le groupe : si connaître la physique du son peut retirer un peu de magie aux phénomènes perçus, cela peut être utile pour créer des effets à la fois étranges et poétiques ; sans passer par des procédés techniques complexes, cela peut aider à aller dans cette direction. Sur la place et le rôle du son dans le domaine de la céramique, les paroles de MG enfin, évoquant avec humour le geste du spécialiste qui, à la dérobée, fait sonner la pièce qu'il a sous les yeux. Pour s'assurer qu'elle est en terre cuite, bien sûr !

Toujours à propos du son, pourquoi avoir donné une place à l'acoustique en invitant un spécialiste à venir en parler ? Au-delà de la joie de partager des connaissances avec les étudiant.e.s, il s'agissait tout d'abord de les encourager à réfléchir à la dimension sonore de leurs pièces et, plus encore, à leurs emplacements futurs au sein des galeries d'exposition. Plus simplement, il fallait les préparer, une fois sur place – à Genève et à Nice – à positionner leur travail au bon endroit ; à prendre les bonnes décisions, à la HEAD comme à la Villa Arson, entre espaces intérieurs et espaces extérieurs notamment, sachant combien, sur le plan acoustique, les différences sont grandes entre ces milieux. Enfin, autre raison pour MG d'avoir introduit cette science, il convenait de les encourager à penser la relation entre ce qui serait « vu » et ce qui serait « entendu » par le visiteur, quitte à dissocier les pièces en céramique et leurs doubles sonores pour créer des effets de surprise. Insistant sur la leçon retenue des conférences, FB reviendra sur le fait que l'on « entend » généralement ce que l'on perçoit visuellement ou, pour utiliser un contre-exemple inspiré de la visite du Musée de la musique, qu'il ne suffit pas d'un bon vernis pour sonner comme



Fig. 5 : Paris, Musée de la Musique / Philharmonie de Paris : Alexandre Girard-Muscagorry

Fig. 6 : EKWC : Ban Lei et Léonore Chastagner

un Stradivarius! D'où l'envie de mentionner le fait que certains binômes se sont plu à tromper les spectateurs en plaçant au cœur de leur dispositif de vrais et de faux indices visuels et sonores, ainsi qu'ils l'écriront dans leurs propres textes.

À propos des effets de croyance et des pouvoirs de l'imagination, il me fallait poser la question des vases acoustiques. Pourquoi avoir invité au séminaire de La Cambre la spécialiste de ces objets pour le moins énigmatiques? Parce que, pour CA, toutes les recherches préparatoires avaient convergé vers eux; parce que, pour l'ensemble des professeurs, découvrir leur existence pouvait donner l'idée d'œuvres intéressantes sur les plans artistique et esthétique. À partir de là, comment ne pas évoquer les compositions sonores et autres narrations orales que les étudiant.e.s ont conçues pour leur installation? ou ce fait, rapporté avec un peu d'émotion d'ailleurs par MG et CA: sensibles à la dimension sonore, voire corporelle de plusieurs pièces exposées à Genève, des jeunes d'autres écoles se sont mis à entonner une chanson glissée dans une installation, en prolongeant, en quelque sorte, ses effets symboliques. Activant les œuvres réalisées pour *Resonating Ceramics*, ils leur ont donné une tout autre épaisseur conceptuelle, une tout autre portée en ouvrant de nouvelles perspectives en matière de réception.

Toujours à propos du séminaire de La Cambre, je voulais connaître son impact, comme celui du voyage d'études. S'il est difficile de l'évaluer, m'ont répondu CA, MG et FB, il est certain que plusieurs points n'ont pas laissé les étudiant.e.s indifférent.e.s: tenir entre ses mains une coupe grecque du V^e siècle au Musée royal d'art et d'histoire de Bruxelles ★ (Fig. 7), entrer dans une chambre anéchoïque au musée de la Musique / Philharmonie de Paris ★ (Fig. 8), entendre parler de la structure interne d'un sifflet zoomorphe au musée du Quai Branly... Quant à la nécessité, voire l'obligation, pour l'ensemble des participant.e.s à ECART, de se frotter au monde de la céramique dans toutes ses dimensions en augmentant sa curiosité, je n'aurais même pas dû poser la question! Pas plus que pour la visite de l'exposition *Les Flammes. L'âge de la céramique* au MaM/Paris en décembre 2022. Car à part *Ceramix. De Rodin à Schütte* en 2016, combien d'événements de ce type pour FB, commentés de surcroît par leur commissaire? Selon CA, passer plusieurs heures en la compagnie d'Anne Dressen permet de mesurer l'engouement actuel du monde de l'art pour la céramique. Quant à MG, se rendre aux *Flammes*, c'était transmettre aux membres du programme *Resonating Ceramics* l'idée d'un « grand tout » dont leur production pourrait un jour faire partie. Bien sûr, contexte muséal oblige, les objets ne pouvaient pas être activés par le public et, autre trait de l'exposition, ils n'émettaient aucun bruit direct. Un appel peut-être, en direction des étudiant.e.s, à inventer de nouveaux « emplois » artistiques de la céramique, sans pour autant que cela passe par un rejet du passé; une incitation à assurer la relève en associant – pourquoi pas? – la céramique à d'autres médiums.

Nous avons parlé du son et fait quelques détours du côté du séminaire de La Cambre et du voyage d'étude. Nous avons vu aussi que, pour produire, il est indispensable d'exercer son

Fig. 7: Sophie Conus et Sebastián Dávila, Bruxelles, Musée Royal d'art et d'Histoire

Fig. 8: Chambre anéchoïque, Musée de la Musique / Philharmonie de Paris



regard comme sa sensibilité en voyant tout ce qui est disponible. Quant au rituel, il me restait l'envie, non pas de comprendre comment avait germé l'idée de placer *Resonating Ceramics* sous ce signe, mais de savoir si les résultats avaient été satisfaisants de ce côté-là. « Oui », selon MG, à condition de penser aux paroles de Marc Higgin lors de sa conférence à Genève, c'est-à-dire au changement de paradigme qui affecte la notion de rituel depuis les années 1960. Lorsqu'on est amené à créer quelque chose avec autrui, comment établir un climat de confiance? Et à partir de quel langage (du gestuel au verbal), sachant qu'on peut très bien faire équipe avec un.e étudiant.e qui ne parle pas français? Autant de questions suggérées par Marc Higgin, qu'il conviendra de creuser un jour à partir des interactions et autres « chorégraphies » nées du travail en binôme. Ce qui ne signifie pas, ont alors ajouté FB et CA, que toutes les pièces doivent être lues avec ce prisme: une méthode de façonnage reste une méthode de façonnage, que l'on discerne ou non la trace des doigts sur les surfaces imprégnées! Et encore moins, autre rectificatif sur lequel tout le monde s'est accordé, que le rituel dans sa forme traditionnelle ait disparu des propos. Car, avec leurs divinités propres, leur lot de symboles et leur iconographie souvent chargée, certains rituels ont servi de sources d'inspiration aux binômes; ils en ont même inventé de toutes pièces. Dans un esprit qui rapproche davantage des arts vivants que de la performance, des « rituels » ont été proposés au public, lors de l'exposition de Genève ★ (Fig. 9).

Concernant les attentes qu'avait générées ECART, comment expliquer, ai-je alors demandé aux enseignant.e.s, que peu d'étudiant.e.s aient pris le risque de faire des performances?: « La performance convoque une représentation de soi et de son corps qui peut nuire à l'objectif poursuivi si elle est maladroite. » Elle demande à être exécutée selon une « écriture », déclara RD, soulevant le fait qu'« accéder à cette dimension « spectaculaire » et parfois intimidante d'une monstration artistique » n'est pas offert à toutes et tous. CA et MG signaleront, de leur côté, que les pièces demandaient beaucoup d'effort et d'attention. Souvent difficiles à réaliser, compte tenu de leur taille, souvent complexes à mettre en œuvre du fait de leur aspect sonore, comment les jeunes artistes auraient-ils pu ajouter cette dimension dans le temps imparti à la production? Cela dit, en anticipant leur « timidité » ou leur réticence à performer, on aurait pu introduire la performance différemment, c'est-à-dire, pour FB, en instaurant des exercices entre les phases de production, encore que l'EKWC ne fût peut-être pas le meilleur endroit pour cela. Après avoir assisté à sa présentation par Ranti Tjan, qui n'aurait pas voulu se concentrer pleinement sur la fabrication de pièces ambitieuses en profitant pleinement des ressources du centre?

Nous avons commencé à parler de l'EKWC, et il fallait poursuivre la discussion sur le choix de ce lieu, au-delà de l'envie, évidente, de se déplacer hors des écoles en répondant à des critères de mobilité. CA l'expliquera en ces termes: montrer aux membres d'ECART ce qu'une structure de pointe peut offrir en matière d'équipement et d'expertise lorsqu'elle se met au



Fig. 9: Genève, Moacir Ferreira

service de l'art, du design et de l'architecture, et non au service de l'industrie comme l'avaient été les structures précédentes (sans que cela fût négatif pour autant). Et puis les inciter à travailler à grande échelle, même si toutes et tous ne prirent pas cette direction ★ (Fig. 10). Produire de petits objets en prônant la « sobriété » contre la « dépense », n'est-ce pas ce que certain.e.s ont choisi de faire ? Mais prendre un système productif à rebours, c'est ce qu'ECART autorise aussi.

Autre argument avancé par MG en faveur de l'EKWC : la possibilité de découvrir de nouvelles « recettes » de glaçures, d'émaux et d'engobes ★ (Fig. 11), échangées sinon partagées sur le mode de l'*open source*, avec le sentiment d'un privilège accordé à toutes et tous. Elles concerneront le séchage, l'enfournement, la cuisson (à haute et basse température), le rendu des surfaces ★ (Fig. 12), etc. Autant d'opérations devenues tangibles, et que le moindre écart par rapport à la norme aura rendu caduques comme on l'a constaté dans quelques cas ! Toujours au sujet de l'EKWC, FB fit part de cet enseignement reçu sur place : comprendre, après l'avoir observé par exemple, que le passage d'une maquette à un grand volume n'est pas nécessairement facteur de réussite.

Dernier point dont il fallait débattre : le principe des binômes inter-écoles. À l'évidence, pour CA, MG et FB, ils auraient très bien pu ne pas fonctionner ; ils ont d'ailleurs échoué dans quelques cas facilement compréhensibles, par exemple : impossibilité de confier le travail de modelage à l'autre, ou de renoncer à son esthétique, ne fût-ce qu'en partie. À la lecture des commentaires que les étudiant.e.s ont livrés sur la question du binôme, on retiendra pourtant que travailler à « quatre mains » leur a ouvert de nouveaux horizons sur le plan artistique, de belles perspectives pour l'avenir, sans compter la découverte de compétences insoupçonnées ★ (Fig. 13). Par ailleurs, s'il n'est pas rare aujourd'hui de rencontrer des artistes qui travaillent en duo pour des raisons économiques, les jeunes artistes s'installent de plus en plus dans des ateliers partagés où ils apprennent à s'entraider, à l'image de la pratique du verre. Bref, les plier à cette « méthode de travail » était pour CA et MG, non seulement les pousser à une forme d'humilité, à un retrait de l'ego, mais les préparer à ce qui les attendait après leur diplôme.

La discussion avait été dense et il fallait conclure. Il y avait bien sûr quelques regrets de la part des enseignant.e.s : pour RD, n'avoir pas introduit le son plus en amont afin d'éviter un emploi parfois illustratif. Bien que les discussions à l'EKWC avec les jeunes « artistes » fussent passionnantes, ne pas avoir pris plus de temps pour comprendre la physique du son. Quant aux réflexions de CA et MG, elles portèrent sur le fait de n'avoir pas sollicité de professeur.e.s de performance pour le projet, même si le séminaire de La Cambre avait permis de lancer des pistes de ce côté-là. Enfin, pour FB, ce fut l'organisation même des workshops qui ne permettait pas de refaire certaines pièces, mais aussi pour *From 20 Hz to 1280°C* le terme « exposition » auquel il aurait préféré

celui de « restitution ». Pourtant, ne penser qu'à ce qui aurait pu être autrement, ne rend pas justice à ECART. Vrai label, selon Raymond Delepierre, dont la force réside en la capacité d'innover à chaque fois en gardant une ligne de conduite. Vrai réseau pour les professeur.e.s d'art et de céramique, Caroline Andrin, Magdalena Gerber et Frédéric Bauchet, affirmant combien il est important de pouvoir réfléchir à ce qui a été élaboré pour chaque programme afin d'inventer le suivant. Pour *Resonating Ceramics*, rien n'était d'ailleurs terminé au moment de couper le micro puisqu'il restait l'exposition de la Villa Arson et, à côté des textes théoriques déjà rassemblés sur la céramique, le rituel et le son, la production d'un texte critique sur le travail des étudiant.e.s, diplômé.e.s entre temps, pour certain.e.s.

★

Fig. 10 : Frédéric Bauchet, Magdalena Gerber et les étudiant.e.s



Fig. 11 : EKWC : bibliothèque d'émaux



Fig. 12 : EKWC : Céleste Laurent et Marta Rachlewicz



Fig. 13 : EKWC : Héloïse Farago et Antoine Mollinard





Fig. 1: Architectures céramiques:
de la structure à l'ornement
Fig. 2: EKWC: hall des fours
Fig. 3: La Cambre,
Raymond Delepierre

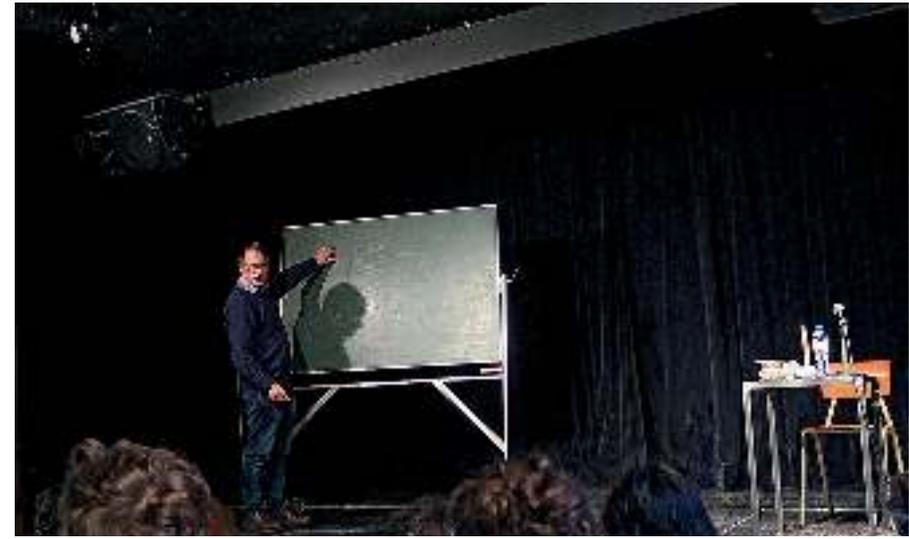


Fig. 4: La Cambre, conférence
de Tim Ingold
Fig. 6: EKWC: Ban Lei et Léonore
Chastagner
Fig. 7: Sophie Conus et Sebastián
Dávila, Bruxelles, Musée Royal
d'art et d'Histoire
Fig. 5: Paris, Musée de la Musique
/ Philharmonie de Paris: Alexandre
Girard-Muscagorry





Fig. 8: Chambre anéchoïque,
Musée de la Musique /
Philharmonie de Paris
Fig. 9: Genève, Moacir Ferreira
Fig. 10: Frédéric Bauchet,
Magdalena Gerber et les
étudiant.e.s



Fig. 11: EKW: bibliothèque
d'émaux
Fig. 13: EKW: Héloïse Farago
et Antoine Mollinard
Fig. 12: EKW: Céleste Laurent
et Marta Rachlewicz



GROUP INTERVIEW WITH THE PROFESSORS OF THE PROJECT

Ondine
Bréaud-Holland
Professor of Aesthetics,
ESAP Monaco

“For those who seek only truth, the interview and spoken word are most expedient,” wrote René Descartes in a letter to Antoine Arnauld. Following such good council, I sought to bring together the professors / artists of the ECART Network to discuss their project, Resonating Ceramics, as well as trace the genesis of ECART itself. The following text is only the reconstruction of a group conversation that took place in October 2022 at the Villa Arson; it is a record, admittedly adapted, in which I try to preserve the heart and character of the interview, its enthusiasm and significance.

It’s already fourteen years!

The ECART Network came into being in 2009 at a time when ceramics workshops were vanishing and had to be revived. The workshop at ENSAV, La Cambre in Brussels, where Caroline Andrin was just appointed, had been losing momentum for years. The workshop of ESAP, Pavillon Bosio in Monaco, headed by Daphné Corregan, which, if not in immediate danger, required like the other ceramic workshops, renewed visibility. At the ceramic workshop HEAD in Geneva, the ceramics training courses directed by Philippe Barde, which had flourished from 1980–2000, were now discontinued. Finally, at the ENSA in Limoges, Patrick Loughran was forced to maintain the workshop in addition to his fulltime English courses.

Should the teaching of ceramics be maintained in art schools and, if so, how could the many difficulties encountered by teachers, each with separate local challenges, be solved? With no other means than a good dose of commitment and motivation—and in this, the teachers were unwavering—how might ceramics be brought back to the forefront of contemporary art? Ceramics was perceived as “old school,” and this judgment gradually led to the abandonment of the ceramic workshops. With the assurance that the situation could change or was going to change, how could one gather the pedagogical resources needed and enable each school to emerge from its relative isolation? Caroline Andrin (CA) reminded us of this original

state of affairs concerning the start of ECART, adding, that their first workshop had been organized in Limoges, where they found that the pottery wheels and tools had been hidden, proof of the rejection of tradition and perhaps even more, of everything related to pottery.

The first workshop was successful—working hands-on is not so “obsolete!”—and so a second one was organized in Geneva, with the help of two designers, Wieki Somers and Chris Kabel. The third workshop, in Monaco, allowed Frédéric Bauchet (FB) from the Villa Arson in Nice to join the project. While recognition of the ECART Network throughout art schools was beginning to improve, much remained to be done, particularly in terms of funding.

Even if there was much still to do, and since scenography is featured at the Pavillon Bosio in Monaco, why not present the good results of the experiments in an exhibition that would highlight and reflect the overall dynamic of the network? To bring this idea to fruition, the designer Florence Doléac was invited. Already recognizing that the idea of ritual might have been born on that occasion, I was surprised when CA and FB spontaneously gave their memory of it.

“At one point, we invited the students to have a meal together and it all happened at the table.” But what exactly? The exhibition of a large table entirely covered in clay. Because, even if each student would work separately on their own pieces, a unifying principle was needed to demonstrate the results of our research as a group. Entitled *Tell Me What You Eat*, the network’s first exhibition was held in Brussels in December 2010. By that time the acronym, “ECART” had been chosen as a designation for the group. What might it mean? Primarily it stands for, *European Ceramic Art & Research Team*. Secondly, the word “ecart,” in French, infers a “departure,” which, for the group means a deviation from worn out thinking about ceramics in the art and design world and, finally, as a nod to the adventurous group “Ecart” founded by the artist John Armleder and his acolytes.

The subject of the first exhibition had been found more or less by chance. For the next edition (2011/2013), the theme was touch or tact. Announcing the topic to students from the outset enabled them to reflect on the theme and to benefit from a solid base of theoretical concepts. FB, who had suggested meetings involving researchers from different backgrounds (art historians, anthropologists, philosophers, etc.) remembers that they were held at the Villa Arson, in a transdisciplinary spirit, with the ambition to repeat this new standard for each ECART program. Is this not the best opportunity to hear experts on a given topic, and one of the surest ways to enrich the students’ understanding as well as excite their creative imagination?

In short, there were scientific meetings held to launch the subject, followed by intense phases of experimentation where students encountered the project theme and explored all of its possibilities; this took place in locations as diverse as a brick factory in Rairies Montrieux, France, and at ESTG, a polytechnic in Viana do Castelo, Portugal. As for the successive presentations of their work at the Art&Rapy Gallery in Monaco, the Keramis Museum in Belgium and the Flux Laboratory in Switzerland,

the exhibitions would all be accompanied by a catalogue documenting the entire process of research and creation. If this formula has proved effective, it would be appropriate—and still is correct—to think of ECART as a living organism. There were some fluctuations within the network: the *École supérieure des beaux-arts du Mans (TALM)* joined the third project while the CERCCO of HEAD in Geneva took a break. The same year, the Villa Arson added a section with a forum on “Gender Queer, Practices in Contemporary Art.” One of the invariants, however, is the professionalization of the students, who are, of course, encouraged to exchange ideas with teachers, but especially with technicians. This was principally during the manufacture of a particularly complex limited-series object, under the supervision of ENSA Limoges.

What else can we remember from those years that preceded *Resonating Ceramics*? Magdalena Gerber (MG), who was once a student and colleague of Philippe Barde, joined the network in 2017, the same year they launched *Ceramic Architectures: from structure to ornament* ★ (Fig. 1). For CA and FB, while ECART had been first construed as improvisational, the approach had subsequently become more structured by offering enough room for improvements and experiment. Did the students have to move from individual work to team work, and at what cost? And what about the authorship of the work? As some groups had up to seven people working together in 2017/2019, the fourth ECART program made it possible to appreciate these difficulties associated with the interpersonal or “social” aspect of team work. Another issue discussed during preproduction meetings was whether or not large pieces should be attempted ★ (Fig. 2). In the broad typology offered by ceramics, according to MG, this was a pertinent choice among others, a choice that would become a must for *Resonating Ceramics*, and not without some reservations on the part of the students.

There were, then, several years of work characterized by periods of fruitful exchange in both theoretical and practical exploration. Does this mean that the “almost ideal school of ceramics,” as Caroline Mierop (previous director of the ENSAV—La Cambre) put it, has never lacked anything? To the contrary, even if the ECART formula was to become a model for other art school departments, there were moments when the network was out of breath and even exhibited a desire to stop. There were at times a disparity between the efforts made by the teaching teams, and the material conditions associated with the project. However, thanks to the energy of everyone involved and the support of the European Commission and the Erasmus+ fund, it was possible to launch the new project with fixed resources. With an even greater ambition for the fifth program, three extensive themes were combined: ceramics, sound and ritual.

Resonating Ceramics

Ceramics, sound and ritual! An entirely new program needed to be designed, one as rich and varied as possible. Although some of the workshops remained open, it was necessary to

Fig. 1 : Architectures céramiques : de la structure à l'ornement



Fig. 2 : EKWC



postpone to 2021/2023 everything that had been designed by the teachers, including the seminar in La Cambre, the exhibition at HEAD, and the workshops at the European Ceramic Work Centre, EKWC, in the Netherlands. When the program did restart, with the advantage of a new study trip to Paris, it was necessary to examine, or re-examine, the criteria for the candidates. Did all students have to have the same level in the field of ceramics? How did the student imagine this medium and craft at a time when being an artist often involves the exercise of several talents and practices? To these questions, FB replied that while the students of the Villa Arson may choose to work with ceramics, there is no obligation for them to limit themselves to that. There was a different situation in La Cambre where the student is required to be more specialized. This led to diversity for the profile of candidates. As for the selection of students, each school applied its own rules, not preferring one field over another, but gave priority to strong individuals, whether their interest was in ceramics, sound, music or ritual. Moreover, for the Villa Arson and La Cambre, working with teachers from various disciplines was not exceptional.

How did the idea of combining “ceramic,” “sound” and “ritual” come about? I had already received an answer from FB. The response CA gave me was of the same order: along with Raymond Delepierre, the sound teacher at La Cambre ★ (Fig. 3), she wanted to continue the experiments initiated by the students because these had been so promising. One primary inspiration, although there were others, was found in well-known cultural practices: for example in Greek marriages where plates are broken. As for the arguments offered by MG, they echoed those of CA: a desire to speak simultaneously of material and immaterial culture, this time with reference to the *Talerschwingen* in Appenzell, a curious musical practice in which a coin is dragged along a conical ceramic barrel. Previous student work also influenced the choice of subject matter, for example Salomé Guillemin-Poeuf with her exploration of live drone music and ceramics. She would later be performing alongside Léna Babinet and Christian Vialard at the La Cambre seminar.

Ceramics, sound and ritual. Yes, but for what other reasons, and within what range of activities? At a working meeting in Paris, CA warned of the risk of falling into the unqualified manufacture of musical instruments; anything but a great ceramic orchestra! But let the students draw inspiration from what the anthropologist Tim Ingold, who would come later to give a lecture in La Cambre ★ (Fig. 4), wrote about manufacturing artifacts. And with this, MG supported the idea that introducing the concept of ritual could encourage students to venture off the beaten track and position them toward creating original works. Remembering this meeting, FB shared the same view on the agreed aesthetic, and added just how much performance was part of contemporary art. In his view, performance is essential to the idea of ritual and he proposed that some of the installations in *Resonating Ceramics* could be accompanied and activated by the “artists” or even by the public.



Fig. 3 : La Cambre, Raymond Delepierre



Fig. 4 : La Cambre, Tim Ingold

I took the liberty of pointing out that although “what to avoid” figured prominently in these preparations, they had also started with an overwhelming interest in the field of music. Students would explore musical instruments at the Quai Branly Museum and the Museum of Music / Philharmonie de Paris ★ (Fig. 5), where FB organized meetings with curators, restorers and research engineers. Ceramic instruments would be demonstrated at EKWC ★ (Fig. 6), individually at first, and then in a kind of concert, during the opening of *From 20 Hz to 1280°C*, which was the first exhibition linked to the program held at the *LiveInYourHead* Exhibition Center of HEAD, Geneva.

Having never taken a ceramics course, I asked the group if their classes included sound experiments. For FB, this came up regularly in his introductory course where, with a small wand, he would make the ceramic surfaces ring. For CA, it's the enamel that cracks when it comes out of the oven, or the sound of a ball of dry clay dipped in a liquid; these are classic experiences when learning ceramics! And who has not played with the sounds of different types of clay, taking into account the firing temperatures, to distinguish the crystalline tone of porcelain from the duller tone of faïence or grès porcelain? This is a matter of course, but we would prefer to have a sound specialist accompanying the art and ceramics teachers! By that time, Raymond Delepierre (RD) had joined the group. If knowing the physics of sound risked diminishing a little of the magic, such knowledge could also be essential to creating both strange and poetic effects. Without requiring the student to go through an overly complex technical process, a background in sound would give support and direction. Finally, concerning the place and role of sound in ceramics, MG added with humor that the gesture of the specialist would, surreptitiously, make the piece ring to prove it's indeed fired clay!

Still on the subject of sound, why did you emphasize acoustics by inviting a specialist to come and talk about it? In addition to the obvious joy of sharing knowledge with the students, the main reason was to encourage them to think attentively about the sound dimension of their piece and, more importantly, keep in mind the acoustic dynamics of the location within the exhibition gallery.

More simply, they had to be prepared, once in Geneva and in Nice, to position their work properly within an exhibition space and to make the right decisions at HEAD as well as at the Villa Arson, concerning indoor and outdoor exhibitions in particular, and understand how these environments differ acoustically. Finally, another reason for MG to have introduced this science was to encourage them to think profoundly about the relationship between what would be “seen” and what would be “heard” by the visitor, even if to dissociate the ceramic pieces from their sound installations in order to create surprise effects. Emphasizing the lesson learned from the lectures, FB returns to the fact that, often, what we hear is determined by what we perceive visually or, to use a counter-example inspired by their Museum of Music visit, that a good coat of varnish does not make a Stradivarius!

Fig. 5 : Paris, Musée de la Musique / Philharmonie de Paris : Alexandre Girard-Muscagorry

Fig. 6 : EKWC : Ban Lei and Léonore Chastagner



With this we must mention the fact that some students, as they would disclose in their own work, enjoyed deceiving the spectator by creating the occasional misleading visual or audio cue.

With regard to the effects of belief and the powers of imagination, I had to ask a question concerning acoustic vases. Why did you invite a specialist on these enigmatic objects to the seminar at La Cambre? For CA this is because the preparatory research had converged on these little-known ceramics; all of the professors agreed that discovering the existence of acoustic pots could inspire ideas for interesting artistic and aesthetic choices. What's more, how could we not emphasise the soundscapes and recorded narration that the students imagined for their work? On this point, MG and CA reported with some emotion that being sensitive to the sound, and the biological dimension of several pieces exhibited in Geneva, young people from other schools began to sing along with a song that accompanied one of the installations, prolonging, in a way, its symbolic effect. The principle of activation in contemporary visual art gave the works in *Resonating Ceramics* an additional layer, a completely new aspect in how they might be experienced.

Still discussing the seminar at La Cambre, I wanted to get an idea of its overall impact, like that of the study trip. Although it is difficult to assess, CA, MG and FB answered that apparently several points from the seminar did not leave the students indifferent. Among the most memorable experiences were: holding a fifth century Greek cup in their hands at the Royal Museum of Art and History in Brussels ★ (Fig. 7), entering an anechoic chamber at the Museum of Music / Philharmonie de Paris ★ (Fig. 8), and hearing about the internal structure of a zoomorphic whistle at the Musée du Quai Branly. As for the need, if not the obligation, for all ECART participants to show curiosity by exploring every dimension of the world of ceramics—I shouldn't even have asked the question! Nor should I have doubted the importance of their visit to the exhibition *The Flames. The Age of Ceramics* at MaM, Paris, in December 2022. As FB countered: “Apart from *Ceramix. From Rodin to Schütte* in 2016, how many exhibitions of this quality do you expect to find? Accompanied by the curator, no less!” According to CA, spending several hours in the company of Anne Dressen allowed us to measure the art world's current craze for ceramics. As for MG, going to *The Flames* served to convey to the members of the *Resonating Ceramics* program the idea of a “larger whole” in which, one day, their production might participate. Of course, in the context of a museum, the public did not interact with the objects and the pieces did not directly emit any noise. All of this implied, perhaps, an appeal to the students to invent new artistic “roles” for ceramics without rejecting the past; an incentive to ensure its perseverance by allowing an association (why not?) of ceramics with other media.

We had talked about sound and made a few detours concerning the seminar at La Cambre and the study trip. We also saw that, in order to produce, it is essential to exercise one's gaze as well as one's sensibility by considering all that is available. As for the ritual aspect, I still had the desire, not

Fig. 7 : Sophie Conus and Sebastián Dávila, Bruxelles, Musée Royal d'art et d'Histoire

Fig. 8 : Anechoic chamber, Musée de la Musique / Philharmonie de Paris

to understand the origin of placing *Resonating Ceramics* under this rubric, but to know if the results concerning ritual had been satisfactory. “Yes,” according to MG, provided we think of Marc Higgin’s talk at his conference in Geneva, that is, the paradigm shift that has affected the notion of ritual since the 1960s. As you create something with others, how do you establish a climate of trust? And with what language (ranging from gestural to verbal) knowing that you can easily end up working with a student who doesn’t speak your language? These were questions suggested by Higgin would have to be explored one day on the basis of personal interactions and other “choreographies” born of working in teams. This does not mean, added FB and CA, that all aspects of the project must be seen through this prism of ritual: a ceramics process remains a ceramics process, whether or not you can discern fingerprints on the surface! Another correction on which everyone agreed, is that ritual in its traditional form had disappeared from the project. Ritual, with its own divinities, its allocation of symbols and often loaded iconography, served as inspiration for the students; but the students had even invented some rituals from scratch. With a spirit that is closer to the living arts than to performance, “ritual” was offered to the public at the exposition in Geneva ★ (Fig. 9).

Regarding the expectations generated by ECART, I then asked the teachers about the fact that—how should I put this—few students took on the risk of performing: “Performance conjures up a representation of oneself and one’s body that can take away from the intention of the artwork if the performance is clumsy; it requires conforming to a ‘written work’,” RD said, pointing to the fact that, “inclination to ‘spectacle,’ a sometimes intimidating artistic display” is not available to everyone. CA and MG would point out, for their part, that all pieces in the show required a great deal of effort and attention. Often difficult to produce, given their size, complex to implement because of their acoustic qualities, and given the short time allotted to production, how could the young artists have added the discipline of performance? Having said that, anticipating their “shyness” or their “reluctance” to perform, FB added that we could have introduced performance differently by offering short performance workshops in between the phases of manufacturing; even though the EKWC might not have been the best place for that. After attending the tour and presentation given by Ranti Tjan, who wouldn’t focus on ambitious ceramic production and take full advantage of the abundant resources at this well-furnished facility?

We had started talking about the EKWC, and there was a need to continue the discussion about the choice of venue, beyond the obvious desire to move between schools and meet the current expectations in academic mobility. CA would explain it as follows: we did this to show the students what a state-of-the-art ceramics institution can offer in terms of equipment and expertise in service to art, design and architecture, instead of industrial series production. And, also, to encourage the students to work on a large scale, even if not all of them went in that



Fig. 9 : Genève, Moacir Ferreira



Fig. 10 : Frédéric Bauchet, Magdalena Gerber and the students



Fig. 11 : EKWC



Fig. 12 : EKWC : Céleste Laurent and Marta Rachlewicz



Fig. 13 : EKWC : Héloïse Farago and Antoine Mollinard

direction ★ (Fig. 10). It turned out that some students opted for small objects by advocating “restraint” over “expenditure,” and this open-mindedness is strongly encouraged in ECART.

Another argument in favor of the EKWC put forward by MG was the possibility of discovering new “recipes” for glazes, enamels end engobes ★ (Fig. 11), shared in an open source style, with the sentiment of a once privileged knowledge made available to all. They would explore drying, firing (at high and low temperatures), and rendering ceramic surfaces ★ (Fig. 12). Such a great number of procedures have become feasible and yet the slightest deviation from these rigorous techniques would render some works invalid, as we unfortunately discovered! Also on the subject of the EKWC, FB shared one lesson he had learned on the spot: that starting from a small-scale test model, when creating large volume ceramics, was no guarantee of success.

The last point that needed to be discussed was the idea of creating teams of two students from different schools. Obviously, for CA, MG, and FB, this could very well have not worked; indeed, they have failed in a few easily understandable cases. It is impossible to entrust the work of modelling to another person, or capitulate, even in part, to someone else’s aesthetics. Reading the comments that the students gave on working in pairs, we also recognize that working with “four hands” opened up new horizons artistically with great prospects for the future, not to mention the discovery of unexpected talents ★ (Fig. 13). On the other hand, while it is not uncommon today to meet artists who work as a duo for economic reasons, young artists are increasingly moving toward shared workshops where they learn to help each other, as is the case in the glass blowing workshops. According to CA and MG, to encourage the students toward this “method of work,” not only served to exhort them to a kind of humility—to moderate the ego—but also to prepare them for what awaited them after graduation.

The discussion had been intense and it was time to wind down. There were, of course, some regrets on the part of the teachers: for RD this was not having introduced acoustics sooner and perhaps avoid what became, in some cases, narrative illustration. Although the discussions with the young “artists” on sound techniques at the EKWC had been exciting, they did not take enough time to fully understand how it all works. As for CA and MG, they lamented that they had not asked for performance teachers in the project, even though the seminar in La Cambre had opened possibilities in that direction. Finally, for FB, he regretted that the overall organization of the workshop did not make allowance for technical failures and redoing pieces. He also noted that he would have preferred the term “restitution” to the term “exhibition” for, *From 20 Hz to 1280°C*. However, focusing on “what could have been” does not do ECART justice. An accurate description for the workshop would be, according to Raymond Delepierre: the program’s strength lies in its ability to innovate constantly while maintaining an essential trajectory. A true

network for art and ceramics teachers, Caroline Andrin, Magdalena Gerber and Frédéric Bauchet, demonstrate how important it is to be able to think about all that has been developed for each program in order to invent the next. For *Resonating Ceramics*, nothing was finished when my microphone was turned off; in addition to the theoretical texts already collected on ceramics, ritual and sound, we still awaited the exhibition at the Villa Arson and the future production of a critical text on the work of the students, some of whom, in the meantime, had already graduated.

★

SONS, VASES ET RITUELS GRECS

Natacha Massar
Conservatrice des
Antiquités grecques,
Musées royaux d'Art et
d'Histoire, Bruxelles

Le monde foisonnant de formes et de décors de la céramique grecque antique offre une vaste source d'étude et d'inspiration. Ces réalisations présentent des variations selon l'époque et la région, la production la plus riche et la plus célèbre étant celle d'Athènes durant les VI^e et V^e siècles av. J.-C. Les vases attiques sont reconnaissables surtout à leurs deux systèmes décoratifs les plus courants : des figures noires sur le fond orangé de l'argile ou des figures orangé sur fond noir (les décors à figures noires et à figures rouges). Les exemples dont j'émaillerai mon propos sont principalement produits à Athènes.

Les vases grecs sont traditionnellement divisés entre céramique commune, non décorée, qui sert pour des tâches dont la valeur sociale est réduite, comme la cuisine, la conservation et le transport des denrées, et céramique décorée. Celle-ci est utilisée dans le cadre du banquet, centré sur la boisson dans le monde grec, le service à boire donc, mais également, dans une moindre mesure, le service de table et la consommation des aliments, les objets liés à la toilette et la mise en beauté, et des formes rituelles destinées à des usages religieux. Le répertoire de formes dépasse le purement fonctionnel, multipliant les variantes dont les connotations sociales et culturelles devaient être complexes. Les potiers ont ainsi réalisé des vases à boire le vin de formes diverses dont la capacité, la manipulation et le décor différaient considérablement. Par leur choix de coupe, les banqueteurs communiquaient leurs préférences culturelles et leur position sociale.

Outre des spécificités formelles liées aux usages, la céramique grecque, surtout archaïque et classique, se distingue par une imagerie narrative centrée sur les activités humaines et les récits mythologiques. Ce recueil d'images fournit d'innombrables données sur le monde grec si l'on en accepte les limites, car cette imagerie est très codifiée.

Ce que la céramique nous apprend sur les pratiques rituelles est lié aux formes, parfois d'usage cultuel, et aux représentations. La vie des Grecs devait être rythmée par les

rituels qui marquaient les moments importants de la vie individuelle et domestique, qu'il s'agisse de la naissance, du passage à l'âge adulte, du mariage ou de la mort. Tout changement significatif, comme le départ d'un homme à la guerre, était accompagné d'une offrande aux dieux. Le banquet avait également une dimension rituelle et les dieux y étaient invoqués à plusieurs reprises. La vie civique était, quant à elle, scandée par de grandes célébrations en l'honneur des divinités tutélaires de la cité. Les offrandes aux dieux y occupaient une place centrale, en particulier les sacrifices d'animaux, et étaient souvent précédées d'une procession pour se rendre au sanctuaire. Ces cérémonies étaient accompagnées d'un monde sonore complexe : prières, chants, cris, musique, cadence de la marche ou de la danse.

Les peintres de vases se sont intéressés aux sonorités des activités qu'ils dépeignaient, et les ont rendues de différentes façons. Ils ont ainsi adopté un code visuel pour rendre le moment du chant, si important dans la culture grecque : le chanteur, qu'il s'agisse d'un convive ou d'un musicien professionnel, présente la même attitude, tête rejetée en arrière, la bouche généralement entr'ouverte. Une amphore du Peintre de Berlin, peintre majeur mais anonyme de l'époque classique, dépeint un musicien livré tout entier à sa passion¹ (Fig. 1) : il chante en s'accompagnant à la cithare, l'instrument à cordes des musiciens professionnels et du dieu Apollon. Sa tête rejetée en arrière, la bouche ouverte, les tendons de son cou tendu exaltent le pouvoir de sa voix. Les lignes sinueuses de son corps, de ses vêtements et du décor de la cithare, l'harmonie entre l'homme et son instrument, dépeinte dans toute sa beauté et sa complexité, incarnent la perfection musicale. Les Grecs considéraient d'ailleurs la prouesse de chanter en s'accompagnant soi-même à la cithare comme le sommet de l'art musical. L'instrument dont il joue, sa tenue de scène constituée d'une longue tunique, et sa couronne de feuillage indiquent qu'il s'agit d'un musicien professionnel participant à un concours en l'honneur d'une divinité.

L'univers du banquet devait être particulièrement bruyant : les convives offraient des prières aux dieux, discutaient, chantaient, proposaient des toasts. Au son de leurs voix, s'ajoutaient le son de l'*aulos* (la double flûte) ou de la lyre et le cliquetis des vases qui s'entrechoquent. Les convives pratiquaient certaines de leurs activités dans un ordre prescrit, le passage d'une personne à l'autre étant matérialisé par la transmission d'un objet de voisin en voisin dans le sens anti-horlogique. Pour les toasts, les participants se passaient une coupe, pour le chant, un rameau de myrte. Une autre activité du banquet avait sa propre présence sonore : le jeu du *kottabos*², lors duquel un convive projetait d'un mouvement vif la dernière goutte de vin de sa coupe vers une cible. Celle-ci, souvent un

< 1 > Amphore attribuée au Peintre de Berlin, Metropolitan Museum of Art, NY, inv. 56.171.38. Vers 490 av. J.-C. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254896?ft=berlin+painter>> (consulté le 27/10/2022)
< 2 > Coupe (fragment) attribuée au Peintre de Colmar, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. R.329. Vers 515-500 av. J.-C.

disque en métal, était placée en équilibre sur le sommet d'une tige agrémentée à mi-hauteur d'un grand disque également métallique. Lorsque la cible était touchée, elle tombait, percutant le disque inférieur et occasionnant un grand tintamarre. Lors du lancer, le joueur prononçait le nom de la personne en l'honneur de laquelle il jouait, généralement son aimé(e). S'il réussissait, cela lui portait bonheur. Les peintres ont très rarement représenté la cible : ils ont au contraire multiplié les images de convives tenant une coupe par l'index glissé dans l'anse, prêts à faire un lancer. Le spectateur de l'image associait aisément à ce geste le bruit métallique, tranchant, de la cible frappant le support. Ainsi, sur le centre d'une coupe (Fig. 2), un banqueteur isolé s'apprête à jouer au *kottabos*. Le nom de son aimé, Léagros, sort de sa bouche comme le montre l'orientation des lettres, écrites de droite à gauche. Le peintre évoque ainsi de manière directe et concrète la parole du convive, alors que le fracas provoqué par un lancer réussi est situé hors-champ.

Outre des codes visuels comme la tête rejetée en arrière qui désigne le chanteur, les peintres ont parfois tenté, par la composition des images, d'évoquer visuellement les sons créés par des activités rituelles. La forme circulaire de certains vases se prête particulièrement bien à une évocation visuelle de la cadence de la marche ou de la danse lors de cérémonies et de processions.

Sur une phiale, vase rituel destiné à verser du vin en libation aux dieux, des femmes, toutes habillées de manière identique, dansent en cercle³ (Fig. 3). Le centre de l'image est un autel allumé vers lequel se dirige la ronde. Devant l'autel, une femme fait face à ses compagnes en jouant de l'*aulos*, la « double flûte ». Les danseuses se tiennent par le poignet, un geste qui évoque le mariage ; l'interprétation selon laquelle ces jeunes femmes participent à une danse nuptiale est renforcée par le panier à laine posé près de l'autel. Leur cercle, dont la forme s'élargit pour accommoder la forme de la phiale, du bas de leur vêtement, un *peplos*, vers leurs bras écartés, illustre le mouvement de la musique, de la danse, peut-être d'un chant. Le point fixe de l'instrumentiste est souligné par un élément secondaire : le centre de la phiale est une cupule creuse à l'envers du vase et bombée sur la face décorée qui permet de tenir la coupe avec le pouce sur le bord et deux doigts insérés dans ce creux. Or sur cet ombilic central est représentée une roue dont l'un des axes est résolument dirigé vers la flûtiste, attirant l'attention sur la musique qui fait tourner les participantes. La roue évoque en outre d'une autre manière le tournoiement de la ronde, multipliant les évocations visuelles du mouvement qui, dans la tête du spectateur de l'image, devait être accompagné de musique spécifique.

< 3 > Phiale attribuée au Peintre de Londres D14, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 65.908. Vers 450 av. J.-C. <<https://collections.mfa.org/objects/154010/libation-bowl-phiale-with-women-dancing-at-an-altar>> (consulté le 27/10/2022).

Fig. 1 : Chanteur s'accompagnant à la cithare



Fig. 2 : Banqueteur jouant au kottabos (intérieur de coupe à boire)

Fig. 3 : Ronde de jeunes femmes sur un phiale (vase rituel)

Fig. 4 : Procession d'hommes sur une coupe à boire

L'extérieur d'une coupe de grandes dimensions ⁴ est décoré de deux bandes superposées ★ (Fig. 4) : sur le bandeau supérieur, des hommes barbus ou imberbes en tenues richement ornées, tenant des vases à boire (cornes et phiales ?), forment une procession qui aboutit face à un joueur d'aulos. Le meneur de la procession, qui tient un vase rituel, une phiale, a la tête légèrement en arrière, et semble chanter. Sur la frise inférieure, des jeunes gens sur des chevaux au grand galop tournent en sens inverse de la procession solennelle des banqueteurs. À l'intérieur du vase, la haute lèvre est ornée d'une frise de dauphins représentés verticalement en train de plonger dans le vase, dans le vin. Les silhouettes verticales des hommes en marche sont reflétées par les cétacés, fermant ainsi graphiquement le cercle de la procession. La cadence des participants rend perceptible le piétinement solennel de la procession, qui s'oppose au martèlement des sabots des chevaux. Les dauphins convoquent quant à eux un autre monde sonore : le clapotis de la mer dans laquelle ils plongent et du vin dans le vase. Ce vase à la forme inhabituelle, entre vase à boire et cratère – contenant pour mélanger et amener le vin aux convives –, a dû être utilisé dans un contexte rituel, indiqué par la procession qui ceint le pourtour du vase.



Les peintres excellent à utiliser au mieux la circularité des vases pour évoquer le mouvement et le son qui l'accompagne. Parfois, toutefois, les potiers ont été plus loin, créant des objets réellement sonores. Lors de leurs nombreuses recherches formelles, ils ont inventé des vases farce (« trick vases ») : des coupes qui ne peuvent se remplir que lorsqu'on les trempe dans le liquide, des vases empilés qui ne font qu'un, des figurines fonctionnant comme des vases communicants. Ils ont également créé des objets sonores en enfermant une bille d'argile dans une cavité où elle roule lors des manipulations, engendrant un bruit. Ces objets peuvent être des hochets aux formes variées – chien, cochon, Eros endormi – dont le son est protecteur tout autant que ludique. Les potiers ont toutefois également introduit des billes dans d'autres formes. Un vase à vernis noir fabriqué en Italie du Sud offre un autre exemple de « vase causeur ⁵ » ★ (Fig. 5). Ce petit objet en forme de poire présente une embouchure largement ouverte, mais où le flot de liquide est limité par une percée étroite dans la panse du vase. La forme de l'ouverture et le débit réduit font penser à un vase à boire pour jeunes enfants, une sorte de gobelet adapté aux petits qui ne savent pas encore utiliser une coupe ouverte. Une boulette d'argile à l'intérieur du vase le fait sonner avec un timbre qui devait varier selon la quantité de liquide, ajoutant une dimension ludique à un objet destiné spécifiquement aux enfants.



Fig. 5 : Vase à boire sonneur pour enfants

Des vases à boire le vin contiennent parfois aussi une boulette d'argile, soit dans leur pied formé d'un tuyau creux, aux VI^e et V^e siècles av. J.-C., soit dans leur lèvre, réalisée de la

★
 < 4 > Coupe apparentée au peintre du BMN, Musée du Louvre, inv. CA 2988. Vers 550 av. J.-C. <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010260694>> (consulté le 27/10/2022).
 < 5 > Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. M.834. Époque hellénistique.

même façon, aux IV^e et III^e siècles av. J.-C. Le plus souvent, les coupes à boire qui tintent ne se distinguent ni par leur taille, ni par leur décor, généralement un simple vernis noir lustré. Trois canthares attiques sonneurs des années 340–320 av. J.-C. sont toutefois exceptionnels à maints égards ⁶ ★ (Fig. 6) : de dimensions particulièrement grandes, ils présentent un décor doré foisonnant et raffiné, à l'iconographie sans ambiguïté. Y apparaissent en effet des bucranes – les crânes de taureaux sacrifiés –, des brûle-encens et des guirlandes végétales, éléments qui renvoient tous à la sphère rituelle et aux sacrifices aux dieux. Celui du Getty Museum à Malibu présente en outre une inscription, une invocation des Dioscures, les frères Castor et Pollux. Une étude de ce même canthare révèle un procédé sophistiqué pour créer un son complexe : deux boulettes d'argile ont été placées dans la lèvre. L'une se niche dans une encoche creusée à cet effet, et l'autre vient l'en déloger lorsque le vase est manipulé : le bruit s'amplifie au moment où la deuxième bille frappe la première ⁷. Leur taille inaccoutumée, le raffinement de leur forme (comme en témoignent, par exemple, les moulures du pied) et de leur décor, accentué par le chatoyement raffiné de l'or sur le brillant de la finition noire, en font des vases exceptionnels, destinés à un usage rituel. La seule mention littéraire d'un vase sonneur, une courte citation d'un poète comique, les associe à la libation faite en l'honneur de Zeus Sauveur à la fin du repas, au moment de passer à la boisson (Ath. XI 471d-e). Le bruit créé par la manipulation de ces vases ajoute une dimension sonore inattendue et intime qui sollicite l'attention des participants, humains et divins. Le son né du roulement des petites billes est subtil : il se perdrait facilement dans le brouhaha du symposion lui-même. En revanche, dans le silence qui suit l'invocation des dieux, le léger roulement créé par le geste de l'offrande, serait aisément perceptible.



Fig. 6 : Coupe tintante pour boire le vin

Les peintres attiques ont adopté différentes manières de traduire en image les sons qui les entourent. Évocation directe de la parole ou du chant par l'écriture, évocation picturale d'activités qui s'accompagnent d'un son précis, immédiatement identifiable par le spectateur, évocation visuelle de la cadence d'activités rituelles par la composition de la représentation. Les pratiques rituelles antiques ont sollicité tout particulièrement leur attention, et engendré des réponses variées et imaginatives. Mais le monde de la céramique attique ne convoque pas seulement le paysage sonore par l'image, il y participe aussi par la création d'objets sonneurs, destinés à des usagers et des contextes d'utilisations spécifiques, souvent rituels.

★

< 6 > Getty Museum, inv. 86.AE.702. <<https://www.getty.edu/art/collection/object/103WEP>> (consulté le 27/10/2022) ; collection Shelby White, en dépôt au Metropolitan Museum of Art, NY ; Indiana University Art Museum inv. 80-27-1.
 < 7 > <<https://blogs.getty.edu/iris/we-shook-an-ancient-ceramic-and-lived-to-tell-the-tale/>> (consulté le 27/10/2022). La page web inclut un enregistrement du son produit par le vase.



Fig. 1: Chanteur s'accompagnant à la cithare
Singer accompanying himself on the kithara



Fig. 4: Procession d'hommes sur une coupe à boire
Procession of men on a drinking cup



Fig. 2: Banqueteur jouant au kottabos (intérieur de coupe à boire)
Banqueter playing the kottabos (drinking game); inside of a drinking cup



Fig. 5: Vase à boire sonneur pour enfants
Children's "rattling" drinking vessel



Fig. 3: Ronde de jeunes femmes sur un phiale (vase rituel)
Young women dancing on a phiale (ritual vase)



Fig. 6: Coupe tintante pour boire le vin
"Rattling" wine drinking cup (kantharos)

SOUNDS, VASES AND RITUALS IN THE GREEK WORLD

Natacha Massar
Curator of Greek
Antiquities Royal,
Museums of Art and
History, Brussels

The rich world of ancient Greek ceramics abounds in varied shapes and decoration, offering a vast source of study and inspiration. The vases change depending on time and place, the most elaborate and most famous production being that of Athens during the 6th and 5th centuries BCE. The Attic vases are recognizable by their two most common decorative systems: black figures on an orangey clay background, or orangey figures on a black background; these are the black-figured and red-figured techniques, respectively. Most of the examples I use in this article are Attic vases.

Greek vases are traditionally divided into common and decorated ceramics. The common wares are unadorned, used for practical tasks, often of lower social value such as cooking, preserving and transporting food. The decorated ceramics are used for banquets, focused on the drinking of wine in the Greek world, that is, a drinking service. To a lesser extent, they were also used to serve at the table and for food consumption, as well as for toiletries and beauty items, and given ritual forms intended for religious purposes. The repertoire of shapes goes beyond the purely functional, with multiple variants whose social and cultural connotations must have been complex. The potters produced wine-drinking vases of various shapes, whose capacity, handling and decoration differed considerably; by their choice of cup, banqueters communicated their cultural preferences and social position.

In addition to the formal specificities linked to usage, Greek ceramics, especially archaic and classical vases, stand out due to their narrative imagery depicting human activities and mythological tales. This collection of representations provides a wealth of data about the ancient Greek world if we accept the limits of this information, which comes from highly coded imagery.

What ceramics teach us about ritual practices has a direct connection to both form, sometimes related to cult practices, and to representation. The life of the Greeks was accompanied by rituals celebrating the important moments of individuals' and domestic life, commemorating birth, transition to adulthood, marriage and death. Any significant change, such as the departure of a soldier to war, was accompanied by an offering to the gods. The banquet itself also had a ritual dimension and the gods were invoked several times during its course. Civic life, on the other hand, was marked by great celebrations in honor of the tutelary deities of the city. Offerings to the gods were central rituals at these festivities, especially animal sacrifices, and were often preceded by a procession to the sanctuary. These ceremonies were accompanied by a complex world of sound: prayers, songs, shouts, music, and the rhythm of marching and dancing.

The vase painters were attentive to the sounds of the activities they depicted, and rendered them in different ways. The craftspeople adopted a visual code to depict singing, so important in Greek culture: the singer, whether a diner guest or a professional musician, was consistently represented in the same attitude, his head thrown back and his mouth usually open. An amphora by the Berlin Painter, a major but anonymous painter of the Classical era, depicts a musician completely devoted to his passion¹ (Fig. 1): he sings, accompanying himself on the kithara, the stringed instrument of professional musicians and of the god Apollo. His thrown back head, his open mouth, the stretched tendons of his neck exalt the power of his voice. The sinuous lines of the man's body and clothes and of the kithara's ornaments, the harmony between the musician and his instrument, depicted in all its beauty and complexity, embody musical perfection. Indeed, the Greeks considered the prowess of singing while accompanying oneself on the kithara as the pinnacle of the musical arts. The instrument he plays, his stage attire consisting of a long tunic, and his crown of foliage indicate that he is a professional musician taking part in a contest in honor of a deity.

Banquets must have been particularly noisy: the guests offered prayers to the gods, chatted, sang, and offered toasts. To the sound of their voices were added the sound of the *aulos* (double flute) or the lyre and the clinking of the vases. The guests performed some activities in a prearranged order, passing from one person to another, a movement embodied by the transmission of an object from neighbor to neighbor in an anti-clockwise direction. For toasts, the participants passed a cup around, for singing, a sprig of myrtle. Another activity of the banquet had its own sonorous presence: the game of *kottabos*², during which a guest projected the last drops of wine in his cup



Fig. 1: Singer accompanying himself on the kithara

< 1 > Amphora attributed to the Berlin Painter, Metropolitan Museum of Art, NY inv. 56.171.38. circa 490 BCE <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254896?ft=berlin+painter>> (last viewed 27/10/2022)
< 2 > Cup (fragment) attributed to the Colmar Painter, Brussels, Royal Museums of Art and History, inv. R.329. Circa 515-500 BCE

towards a target, often a metal disc, balanced at the top of a stand with a large metal disc at mid-height. When the target was hit, it fell, striking the lower disc and causing a loud clanging. Before his throw, the player pronounced the name of the person he was playing in honor of, usually his lover. If he succeeded, it brought him good luck. Painters very rarely depicted the target: instead, they often represented guests holding a cup with their forefinger slipped through one handle, ready to make a throw. The viewer of the image easily associated this gesture with the sharp metallic sound of the target hitting the support. Thus, in the center of a cup ★ (Fig. 2), an isolated banqueter is about to play *kottabos*. The name of his beloved, Leagros, comes out of his mouth as shown by the orientation of the letters, written from right to left. In this way the painter directly conveys the words of the guest, while the noise caused by a successful throw is situated out of view.

In addition to visual codes such as the head thrown back, which denotes a singer, painters have sometimes tried, through the composition of images, to visually conjure the sounds created by ritual activities. The circular shape of some vases was particularly suitable for a visual evocation of the cadence of walking or dancing during ceremonies and processions.

On a *phiale*, a ritual cup intended to pour wine in libation to the gods, women, all dressed in the same way, dance in a circle³ ★ (Fig. 3). The center of the image is a lit altar towards which the circle is directed. In front of the altar, a woman faces her companions while playing the *aulos*. The dancers hold one another by the wrist, a gesture that suggests marriage; the hypothesis that these young women are participating in a wedding dance is reinforced by the wool basket placed next to the altar. The circle of dancers widens to accommodate the shape of the *phiale*, swelling from the bottom of the women's sleeveless garment (the *peplos*) towards their outstretched arms, illustrating the movement of music, dance, and perhaps song. The musician provides a fixed point around which the others turn. This structure is accentuated by the center of the *phiale* where a hollow dome curved outwards on the decorated side, allows the cup to be held with the thumb on the edge and two fingers inserted in the hollow. On this dome a wheel is represented with one of the axes firmly directed towards the flutist, drawing attention to the music that makes the participants spin. In addition, the wheel emphasizes the turning of the circle of dancers, multiplying the visual signs of a movement which, in the mind of the viewer of this image, must have been accompanied by specific music.

Fig. 2: Banqueter playing the *kottabos* (drinking game); inside of a drinking cup



Fig. 3: Young women dancing on a *phiale* (ritual vase)



◀ 3 ▶ Phiale attributed to the Painter of London D14, Boston Museum of Fine Arts, inv. 65.908. Circa 450 BCE <<https://collections.mfa.org/objects/154010/libation-bowl-phiale-with-women-dancing-at-an-altar>> (last viewed 27/10/2022)

The outside of a large cup⁴ is decorated with two superimposed bands ★ (Fig. 4): on the top, bearded and beardless men in richly decorated outfits, holding drinking vases (horns and *phiales*?) form a procession that ends in front of an *aulos* player. The leader of the procession, who holds a ritual vase, also a *phiale*, holds his head slightly back, and seems to be singing. On the lower frieze, young men on galloping horses turn in the opposite direction to that of the solemn procession of banqueters. Inside the vase, the high lip is decorated with a frieze of dolphins depicted vertically diving into the vase, into the wine. The vertical silhouettes of the marching men compare to those of the dolphins, thus graphically closing the circle of the procession. The pattern of the figures brings to mind the solemn trampling of the procession, which contrasts with the hammering of the horses' hooves. Dolphins, meanwhile, summon another world of sound: the lapping of waves, and the sloshing of the wine into which they dive. This unusually shaped vase, between a drinking vase and a column-krater—a vase for mixing and bringing wine to the guests—was probably used in a ritual context, indicated by the procession surrounding the vessel.

Painters excelled at using the circularity of a vase to suggest movement and the sound that accompanied it. Sometimes, however, the potters went further, creating genuinely sonorous objects. During their experimentations, they invented trick vases: cups that can only be filled when dipped in liquid, seemingly stacked vases that form a single container, or figurines functioning as communicating vessels. They also created sonorous objects by enclosing a clay ball in a cavity where it rolled around when it was handled, generating a noise. These objects could be rattles (of various shapes such as a sleeping Eros or a dog or pig) whose sound was protective as well as fun. Potters, however, also introduced small clay pellets in other shapes. A black-glaze vase made in Southern Italy offers an example of just such a “noisy vase”⁵ ★ (Fig. 5). This small pear-shaped object has a wide open mouth, but the flow of liquid is limited by a narrow opening in the body of the vase. The shape of the opening, and the reduced flow, are reminiscent of a drinking vase for young children, a kind of sippy cup suitable for children who do not yet know how to use an open cup. A clay ball inside the vase makes it jingle with a timbre that must have varied depending on the amount of liquid it contained, adding a playful dimension to an object specifically designed for children.

In the 6th and 5th centuries BCE, vases for drinking wine sometimes contained a clay pellet in their foot formed by a hollow coil. In the 4th and 3rd centuries BCE, drinking cups could contain a clay pellet in their lip, made in a similar way. Most often, rattling drinking cups are not distinguished by their size or decoration which is usually a simple black glaze. Three ringing attic *kantharoi*, or “rattling cups,” from the years 340-320 BCE, are



Fig. 4: Procession of men on a drinking cup



Fig. 5: Children's “rattling” drinking vessel

◀ 4 ▶ Cup related to the BMN Painter, Louvre Museum, inv. CA 2988. Circa 550 BCE. <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010260694>> (last viewed 27/10/2022)
◀ 5 ▶ Brussels, Royal Museums of Art and History, inv. M.834. Hellenistic period

DES POTS DE TERRE DANS LES MURS DE PIERRE : DES RÉSONATEURS POUR L'OREILLE ET POUR L'ÂME

Fig. 6: "Rattling" wine drinking cup (kantharos)

nevertheless exceptional in many respects ⁶ ★ (Fig. 6): they are particularly large and feature a rich and refined gilded decoration, with unambiguous iconography. We find bucrania—the skulls of sacrificed bulls—incense burners and floral garlands, which all refer to religious rituals and sacrifices to the gods. One such example at the Getty Villa Museum in Malibu, California, also has an inscription, an invocation of the Dioscuri, the brothers Castor and Pollux, sons of Zeus. An in-depth study of this kantharos revealed a sophisticated process to create a complex sound: two clay balls were placed in the lip. One nestles in a notch dug for this purpose, and the other dislodges it as it rolls around when the vase is handled: the noise amplifies when the second ball hits the first⁷. The unusual size of these kantharoi, the refinement of their shape (as evidenced, for instance, by the moldings of the foot) and their decoration, accentuated by the refined shimmer of gold on the gloss of the black glaze, make them exceptional vases, intended for ritual use. The only literary mention of a ringing kantharos, a short quotation from a comic poet, associates them with the libation made in honor of Zeus the Savior at the end of the meal, when the wine drinking began (Ath. XI 471d-e). The noise created by the handling of these vases added an unexpected and intimate sonic dimension that drew the attention of the participants, both human and divine. The sound born from the rolling of the small pellets was subtle: it could easily get lost in the bustle of the symposium itself. On the other hand, in the silence that followed the invocation of the gods, the slight sound created by the gesture of pouring the offering would have been easily perceptible.

Attic vase painters translated the sounds that surrounded them into images in various ways. Speech or song could be directly transcribed into writing; they also represented many activities that were accompanied by a specific sound, immediately identifiable by the spectator; or they could create a visual simile of the rhythm of ritual activities through the composition of the image. Ancient ritual practices particularly attracted their attention, and generated varied and imaginative responses. But the world of Attic ceramics did not convey the Ancient soundscape only through images, it also participated in it by creating sonorous objects, intended for specific, often ritual, users and contexts of use.

★

- ◀ 6 ▶ J.P. Getty Museum, inv. 86.AE.702 <<https://www.getty.edu/art/collection/object/103WEP>> (last viewed 27/10/2022); Shelby White Collection, Metropolitan Museum of Art, NY; Indiana University Art Museum inv. 80-27-1
- ◀ 7 ▶ <<https://blogs.getty.edu/iris/we-shook-an-ancient-ceramic-and-lived-to-tell-the-tale/>> (last viewed 27/10/2022) The web page includes a recording of the sound made by the vase.



Bénédicte Bertholon
Archéologue et
Archéomètre
&
Jean-Christophe Valière
Enseignant à l'ENSI de
Poitiers et chercheur à
l'Institut Pprime (CNRS)

Introduction

Les dispositifs de pots acoustiques appartiennent aux objets à usage sonore étudiés dans le cadre de l'archéo-acoustique, au même titre que les abat-voix des chaires liturgiques ou les conduits acoustiques aménagés dans les murs pour acheminer les sons dans un espace séparé.

Or, le caractère délibéré des choix architecturaux en termes d'acoustique n'est pas évident à démontrer et c'est en effet un des rares dispositifs dont on peut être certain qu'il était destiné à « l'acoustique » au sens large. Par ailleurs, ces pots à vocation acoustique ont une longue histoire depuis les Grecs, dont le témoignage textuel nous est parvenu grâce à Vitruve à travers son ouvrage *De Architectura*¹. Par ailleurs les pots en tant que témoignages archéologiques sont présents sur un large territoire (Europe, pourtour méditerranéen, Moyen-Orient).

I / Les pots dans les murs : des témoins archéologiques d'une pratique

Les pots acoustiques sont des récipients de terre (plus rarement de verre) insérés dans la maçonnerie, dont seul le col ouvert affleure à la surface du mur. On trouve une infinie variété de poteries utilisées à cet effet : il peut s'agir de cruches, d'amphores ou de gourdes, autrement dit, le plus souvent de poteries détournées de leur emploi usuel : certaines d'entre elles portent des traces de feu ou des ébréchures qui témoignent de leur premier usage. Dans d'autres cas moins nombreux, les pots ont été fabriqués spécialement pour leur usage acoustique : ils n'ont pas d'anses ni de bec verseur, ou ils présentent un fond bombé qui ne permet pas de les poser de manière stable.

On trouve ces pots insérés dans la maçonnerie des murs ou dans les voûtes, généralement dans les parties hautes de l'espace intérieur. L'édifice conserve plus rarement des pots à la fois dans les murs et dans les voûtes, comme dans l'église Saint-Martin d'Angers.

◀ 1 ▶ Vitruve, architecte du I^{er} siècle av. J.-C., écrivit le *De Architectura* dont le texte seul nous est parvenu (les planches ayant été perdues).

La spatialisation des pots dans l'espace de l'église présente différentes répartitions. Les pots peuvent être concentrés dans la voûte, comme dans la chapelle Saint-Blaise de Gras (Ardèche), par exemple. ★ (Fig. 1) Sinon, ils peuvent être concentrés dans l'espace du chœur, ainsi que dans le bras du transept, comme dans l'église bretonne de Melgven où quatorze pots sont insérés dans l'abside au-dessus des stalles de bois, ainsi que dans le bras nord du transept. On les trouve par ailleurs disposés le long de la nef, dans la partie haute des murs comme à Baume-les-Messieurs (Jura): les pots sont disposés dans les murs du chœur d'une part et dans la partie centrale des murs de la nef (en lignes superposées). On remarque que l'espace qui n'en contient pas au début de la nef était autrefois occupé par un jubé. Dans certains cas, les poteries sont organisées autour de la chaire à prêcher, comme dans l'église de Kersaint (Finistère) ★ (Fig. 2). Enfin, lorsque l'église est dotée d'une tribune, comme à Luc (Lozère), les pots peuvent être regroupés dans cet espace privilégié, dédié au chant liturgique ★ (Fig. 3).

Le maintien de cette pratique semble traverser le temps, comme en témoigne l'église de Montivilliers en Normandie, qui présente deux dispositifs successifs d'époques différentes: le premier est aménagé probablement à la fin du XVI^e siècle dans la voûte romane du XIII^e siècle à la croisée du transept, tandis qu'un second dispositif est installé au XVII^e siècle lors de la construction d'une voûte à tiercerons plus basse que la précédente.

L'étude archéologique du bâti permet de distinguer les dispositifs mis en place au moment de la construction de l'église, des pots qui ont été ajoutés dans un second temps, pour diverses raisons. Ainsi, à l'abbaye des Anges de Landéda (Finistère), l'analyse des maçonneries indique clairement que les pots ont été mis en place au moment où le parement intérieur a été construit. Connaissant la date de consécration de l'église (1507), on peut ainsi dater les pots, dont la typologie céramique locale est mal documentée à ce jour ★ (Fig. 4).

Dans d'autres cas, c'est la typologie céramique qui permet de dater le dispositif acoustique. Ainsi dans le caveau « phonocampitique » de la cathédrale de Noyon, les pichets du Beauvaisis, datés de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècles permettent de situer l'implantation du dispositif dans la chronologie ².

On remarque par ailleurs que, lorsque les pots sont disposés dans une partie spécifique de l'église, leur ajout est généralement lié à une modification de l'espace architectural initial. Ainsi à Saint-Blaise d'Arles (Bouches-du-Rhône), des pots sont ajoutés lors de la construction d'une travée occidentale



Fig. 1: Saint-Blaise à Gras (Ardèche)

Fig. 2: Notre-Dame-du-Bon-Secours à Kersaint (Finistère)

Fig. 3: Saint-Pierre à Luc (Lozère)

Fig. 4: Notre-Dame-des-Anges à Landéda (Finistère)

« 2 » Datation réalisée par Sandrine Mouny, céramologue, Université Jules Verne de Picardie. Cf.: « Experimenting with the Acoustic Pots Chamber of Noyon Cathedral (late 16th ?): An Archaeoacoustic and Musicological Investigation », *Telestes I*. 2021, Pisa, p. 103-122.

supplémentaire. À Saint-Benoît de Quinçay (Vienne), la construction d'une chapelle annexe côté sud a été accompagnée par l'ajout de pots à la naissance des voûtes de cette dernière.

En synthèse, les pots ne sont pas placés par hasard dans l'espace de l'église. Ainsi, on en trouve presque dans tous les cas positionnés *a minima* dans le chœur liturgique de l'église, soit au plus près de la source sonore: les chanteurs et les célébrants des offices religieux. Par ailleurs, dans de nombreux cas, les poteries sont réparties dans la nef et dans le transept. Certains espaces liturgiques sont privilégiés pour implanter les pots: dans les tribunes, au-dessus des stalles, autour et face à la chaire à prêcher ou de part et d'autre du jubé. Leur localisation dans l'espace de l'église est raisonnée en fonction de la liturgie et de l'emplacement de la source sonore émettrice (parole et chant). La datation des dispositifs est réalisée par l'étude archéologique conjointe du bâti et de la céramologie.

II / Le témoignage des textes anciens ³

L'objectif acoustique de la mise en œuvre de poteries dans les maçonneries s'appuie sur les quelques témoignages textuels qui ont été collectés en France depuis le XIX^e siècle. Le plus ancien d'entre eux date du début du XV^e siècle, extrait de la chronique des Célestins de Metz. Cette chronique rend compte de la vie de l'abbaye au jour le jour et ce passage de 1432 indique que le frère Ode le Roy « fit faire et ordonner de placer des pots dans le chœur de l'église de ce lieu, arguant qu'il l'avait vu en d'autres lieux dans quelque église et pensant que cela améliorerait la qualité du chant et qu'il y résonnerait plus fort. » Ce témoignage exceptionnel montre que l'objectif recherché par le prieur de l'époque était d'améliorer la qualité du chant et de le faire résonner plus fort dans son église.

Trois autres textes issus de différents comptes de fabriques d'église ou d'abbaye apportent des précisions intéressantes.

En Suisse, dans le temple protestant de Lutry (lac Léman, Suisse), une mention datée de 1587, indique que l'on monta des pots (échafaudages), afin que le maçon Jacques Bodmer puisse « fayre des pertuis ès vottes du templ, afin que la parole de Dieu qui y est annoncée soit tant plus facilement entendue. » Autrement dit, des pots devaient être insérés dans la voûte du temple pour améliorer la perception de la voix, autrement dit l'intelligibilité du son.

Par ailleurs, un extrait des comptes du chapitre de Saint-Denis-de-Vergy en Côte-d'Or (Bourgogne) datés de 1616, mentionne dans les comptes: « Payé 24 sols au tulinier de Belon pour trois douzaines de petits pots pour mettre dans la muraille du chœur, propres à faire raisonner la voix. »

La troisième mention provient des comptes de l'église Saint-Idunet de Trégourez en Bretagne. Ici, la Fabrique commande à Hervé Lecan, d'Ergué « dix pots à mettre dans les murs de l'église

« 3 » B. Palazzo-Bertholon, « Les sources médiévales et modernes ». Dans *Archéologie du son: les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices anciens*. Dir. B. Palazzo-Bertholon et J.-C. Valière, 2012, p. 27-33.

pour faire écho» et elle paye la somme de dix livres pour ce travail. Dans ces deux dernières mentions, l'objectif est de faire résonner la voix.

Dans l'église de Montivilliers présentée plus haut avec les deux voûtes superposées qui conservent chacune un dispositif de pots acoustiques, on dispose dans la chronique de l'abbaye d'une mention fort intéressante. En 1648, date à laquelle la voûte à tiercerons a été achevée, il est indiqué : « Le même jour a été achevée la voûte de dessus le chœur des religieuses que Madame Anne de l'Hôpital abbesse a fait faire pour l'embellissement du dit chœur, mais bien encore pour le soulagement des voix et chant. » En effet, l'église était alors divisée en deux parties : la nef était dédiée au service liturgique paroissial, tandis que le chœur et le transept étaient dévolus aux religieuses. Les deux voûtes sont donc disposées juste au-dessus des stalles des religieuses qui étaient positionnées à cet endroit pour chanter les offices. On ne mentionne pas les pots dans la chronique, mais on en a inséré dans la nouvelle voûte plus basse, pour concourir selon le registre journalier « au soulagement des voix » des moniales, ce qui constitue la fonction sensorielle recherchée.

En synthèse, les objectifs sensoriels recherchés avec la mise en place des pots acoustiques d'après les six mentions textuelles étudiées (1432-1666) étaient : d'améliorer la qualité du chant (qualitatif) ou la perception de la voix (qualitatif), ou d'amplifier les voix (quantitatif), de faire résonner la voix (quantitatif), ou bien de faire « écho » : quantitatif ou qualitatif. Quels que soient l'effet recherché ou leur efficacité réelle, les pots avaient pour but d'agir sur le chant et la parole.

Les différents cultes chrétiens ont employé des pots acoustiques : catholique et protestant, mais aussi orthodoxe, dans des pays très variés et éloignés les uns des autres (Sicile, Grèce, Albanie, Russie, Croatie, Chypre, etc.) Cette pratique n'est donc pas associée à une religion particulière : elle relève davantage de la gestion du son dans les espaces accueillant du public et destinés au chant et à la parole.

III / Méthode d'étude et résultats

Dans le cadre de ces recherches, on s'intéresse principalement à l'intention des bâtisseurs qui ont pris la peine de mettre en œuvre des pots à l'intérieur des édifices. La méthode élaborée pour étudier les dispositifs acoustiques repose sur deux postulats de base : la volonté d'agir sur le son et la voix dans l'espace de l'église et le choix raisonné des pots pour atteindre cet objectif. Il s'agit d'une recherche pluridisciplinaire par nécessité, qui s'appuie sur la collecte de données archéologiques et acoustiques dans chaque édifice visité et étudié. Nous cherchons à dater la mise en œuvre des poteries, identifier des récurrences dans l'implantation des dispositifs, isoler des invariants qui pourraient régir le choix des pots et de leur emplacement, en rapport avec l'usage performatif du bâtiment (célébrations religieuses en particulier, chant et parole).

L'inventaire des édifices qui présentent ces dispositifs acoustiques spécifiques a débuté en France au milieu du XIX^e siècle grâce à l'intérêt de quelques érudits voyageurs. Les régions a priori les plus riches correspondent en réalité aux zones les mieux étudiées. Néanmoins, l'inventaire s'enrichit régulièrement grâce aux signalements reçus de toute la France⁴.

Avec plus de cinquante églises étudiées et mesurées à ce jour, nous sommes en mesure de dégager des tendances statistiques sur les choix des pots (fréquence de résonance et localisation dans l'espace) et ainsi de mieux cerner l'intentionnalité des ordonnateurs.

On constate d'abord que la fréquence moyenne des pots est comprise entre 100 Hz et 400 Hz, c'est-à-dire dans la zone la plus énergétique de la voix humaine. Le pic le plus important se situe autour de 175 Hz avec une occurrence importante dans les bandes voisines de 125 et 225 Hz, ce qui montre le plus souvent que les fréquences de résonance sont proches du fondamental de la voix parlée [100 Hz-200 Hz] ou des notes basses des voix masculines.

Par ailleurs, lors d'une distinction statistique entre les églises paroissiales et monastiques, on observe que le choix des pots est plus ramassé autour d'une fréquence à 175 Hz dans les églises monastiques et plus dispersé dans les églises paroissiales entre 125 et 425 Hz : le choix des pots est donc plus précis et récurrent dans les églises monastiques que dans les églises paroissiales.

Plus généralement, sur trente églises dont on peut faire une analyse fine, on constate que dix d'entre elles présentent une fréquence unique (< 5% de variation) et que dix présentent une double fréquence (deux fréquences de résonances espacées) parmi lesquelles, quatre sont accordées à la quarte musicale et quatre à la quinte, pour deux dispositifs accordés à la tierce pas tout à fait juste. Enfin, dix églises ont des pots répartis sur une octave, avec souvent une quarte ou une quinte à l'intérieur. Cela montre qu'un choix délibéré est effectué en rapport avec les théories musicales de l'époque, approximativement basées sur des consonances pythagoriciennes ★ (Fig. 5).

églises	f1 (Hz)	f2 (Hz)	ratio (f1/f2)
Ploaré (Bretagne)	141	184	1,3 (quarte)
Chemillé (Pays de la Loire)	96	116	1,2
Moisdon (Pays de la Loire)	212	283	1,33 (quarte)
Saint-Blaise (Provence)	220	331	1,5 (quinte)
Noyon (Picardie)	108	141	1,3 (quarte)

Fig. 5 : Quelques exemples de systèmes de pots accordés en différentes régions françaises. Pour Chemillé : une tierce juste donnerait 1,26, nous préférons laisser l'indétermination.

De plus, le nombre de pots insérés dans les maçonneries augmente avec le volume de l'église : cette caractéristique est d'ailleurs plus régulière pour les églises monastiques ★ (Fig. 6). De surcroît, les églises de grande taille ont tendance à conserver un dispositif à deux fréquences de résonance (ou plus) alors

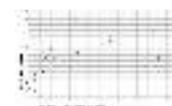


Fig. 6 : Nombre de pots en fonction du volume de l'église dans le cas des monastères

< 4 > Un inventaire des lieux conservant ces dispositifs est consultable sur le site internet dédié aux recherches sur le sujet, hébergé par l'Université de Poitiers : <http://archeoacoustique.labo.univ-poitiers.fr/inventaire>. La France, la mieux étudiée sur le sujet, présente le plus d'occurrences (250), suivie par la Grèce (147), l'Allemagne (63), l'Italie (27) et la Suisse (25).

que les petites églises ont plus souvent une seule fréquence de résonance représentée. À l'instar du nombre de pots qui augmente avec la taille du bâtiment, cette caractéristique semble montrer que les concepteurs de ces systèmes cherchaient à agir de manière plus drastique en fonction du volume de l'édifice.

La répartition des pots dans l'espace liturgique est aussi riche d'enseignements. On remarque, sur la base des trente-neuf églises étudiées, que deux tiers d'entre elles ont des pots répartis dans l'ensemble de l'église (nef et répartition dans toute l'église), alors que seul un tiers d'entre elles n'a des pots que dans le chœur liturgique. Cette dispersion des pots dans tout l'espace de l'église est plus nette dans les églises paroissiales, avec près de 80 % d'entre elles, tandis que la concentration des pots dans le chœur liturgique est plus forte dans les églises monastiques avec 43 % d'entre elles ★ (Fig. 7).

Fig. 7 : Différence de répartition dans l'espace (chœur liturgique versus l'ensemble de l'édifice) des pots en fonction des églises paroissiales et liturgiques

églises	chœur, transept et première travée (chœur liturgique)	nef et répartition dans toute l'église	total
monastique	9 (43 %)	12 (57 %)	20
paroissiale	4 (21 %)	15 (79 %)	19
total	13 (33 %)	27 (69 %)	39

D'une manière assez générale, à partir de ces mesures, les dispositifs de pots semblent toujours plus ciblés et précis dans les monastères (fréquence moyenne, variations avec le volume et répartition dans l'espace), ce qui illustre le soin plus important qui était apporté à ces espaces dédiés essentiellement à la prière et au chant.

Le choix des pots en fonction de leur fréquence de résonance et leur localisation choisie dans l'espace de l'édifice ne se réduit pas à l'objectif avéré par les textes d'agir sur la voix parlée et chantée. Des exemples en Allemagne et en Suisse illustrent également leur dimension éminemment symbolique.

IV / L'iconographie pour une interprétation symbolique ⁵

Dans l'église d'Oberwinterthur en Suisse, le dispositif acoustique témoigne d'une recherche décorative mais surtout symbolique, avec quatre-vingt trois pots insérés dans le mur de clôture du chevet plat du chœur. Le dessin d'une croix au sommet, d'un triangle en dessous représentant la Trinité et de quatre lignes de pots symétriques au nombre choisi (7, 9, 10, 11) renvoient chacun à une signification religieuse issue de l'exégèse chrétienne.

Si les dispositifs français qui nous sont parvenus sont trop rarement associés à un décor peint comme dans l'église de Vaux-en-Amiénois (Somme), où les pots prennent place dans la voûte céleste parsemée d'étoiles à cinq branches ★ (Fig. 8), des exemples remarquables et plus nombreux subsistent en Suisse et en Allemagne.

Fig. 8 : Saint-Firmin à Vaux-en-Amiénois (Somme)



« 5 » B. Palazzo-Bertholon, « Pour une lecture symbolique des pots acoustiques ». Dans *Archéologie du son*, op. cit. à la note 3, p. 59-66.

Ainsi à Asbeck (Allemagne), deux lignes de pots acoustiques s'entrecroisent à la jonction des arêtes de la voûte. Autour de l'embouchure des poteries rayonnent des étoiles à sept pointes dont la couleur rouge se détache sur le fond blanc. De part et d'autre des rangées d'étoiles, des compositions de cinq cercles matérialisent la musique cosmique des astres en mouvement.

Dans l'église Saint-Jean-Baptiste de Baintd (Allemagne), la voûte du rez-de-chaussée du clocher est ornée d'étoiles et d'astres dont certains sont peints autour de l'embouchure d'un pot acoustique. Cette représentation de la voûte céleste avec des pots, située à la base du clocher, pose la question du rapport entre la voûte céleste et ses pots acoustiques d'une part, et le clocher avec ses cloches, d'autre part, que l'exégèse de Guillaume Durand permet d'éclairer. Les pots acoustiques associés à ces décors illustrent la matérialisation de la musique céleste dont les fondements antiques sont repris et développés par les exégètes chrétiens du Moyen Âge.

Les pots acoustiques correspondent, à travers d'autres exemples, à une matérialisation de la musique angélique. En effet, les fondements du symbolisme des anges musiciens remontent au début du christianisme et d'une manière générale les instruments à vent – attributs évangéliques par excellence – continuent de tenir une place privilégiée au Moyen Âge. Dans l'exégèse chrétienne, ils peuvent symboliser l'annonce prophétique, la louange à Dieu ou la prédication, tandis que les images des anges musiciens représentent symboliquement la nature et l'usage du livre de prières. Dans le chœur de l'église de Gelterkinden (Suisse), des pots sont disposés en ligne horizontale dans la partie haute des murs, aux angles et près des fenêtres. L'embouchure de ces pots est cernée d'une couronne de points qui semble représenter le son qui en sort. Or, parmi les nombreuses étoiles peintes en rouge qui évoquent la voûte céleste, on voit évoluer des anges : dans ce cas, les pots matérialisent sans équivoque la musique du cosmos et celle des anges.

L'évocation est encore plus claire à Saint-Séverin de Cologne (Allemagne) où le dispositif de pots acoustiques des XIII^e et XIV^e siècles est intégré à deux peintures murales représentant le couronnement de la Vierge et son Assomption. Ces panneaux peints se font face dans le chœur, et sont positionnés au-dessus des stalles. Quatre anges encadrent les scènes et chacun tient une trompe, dont le pavillon est matériellement garni d'une poterie. Ces représentations renvoient à celle des anges musiciens, qui au moment du Jugement dernier : « au son de la trompette retentissante, rassembleront les élus des autres vents d'un bout à l'autre du ciel » (Matthieu XXIV, 29-31). Ce n'est pas un hasard si ces peintures garnies de pots sont situées juste au-dessus des stalles des chanteurs, car la voix est durant tout le Moyen Âge la métaphore du spirituel ★ (Fig. 9). En effet, le chant chrétien est une liturgie parallèle au chant angélique ou à la musique du cosmos, prônée par les Pères de l'Église et les exégètes médiévaux qui développèrent l'idée que la musique humaine imite, à proprement parler, les chœurs angéliques. Les pots acoustiques de Saint-Séverin de Cologne représenteraient

Fig. 9 : Saint-Séverin à Cologne (Allemagne).

donc la musique divine jouée par les anges dans la Jérusalem céleste, miroir des chants terrestres montant du chœur de l'église.

L'iconographie associée aux pots montre la dimension symbolique de ces dispositifs que l'exégèse biblique vient renforcer à son tour. Ainsi le passage d'une lettre adressée à Elisabeth de Schönau par Hildegarde de Bingen fournit une comparaison entre l'Homme et les vases d'argile, très suggestive pour notre sujet. Elle écrit : « Je suis un misérable petit vase d'argile. Cela, je ne le dis pas de moi-même, mais grâce à la vraie lumière : l'Homme est un vase que Dieu a créé pour lui-même et qu'il a rempli de son inspiration afin d'y accomplir ses œuvres. » Or, on sait qu'Hildegarde a composé une œuvre poétique et musicale intitulée la *Symphonie de l'harmonie des révélations célestes*. Elle connaissait très probablement les théories de Platon et d'Aristote sur l'harmonie des sphères. Ce passage illustre la filiation littéraire sur la musique céleste entre l'Antiquité et le Moyen Âge, mais elle témoigne aussi de l'emploi d'une métaphore précise qui assimile la religieuse – et l'Homme en général – à un « vase d'argile » comme réceptacle de l'inspiration divine.

Par ailleurs, à la même époque (XII^e siècle), Adam de Saint-Victor compose une série d'hymnes à la Vierge parmi lesquels le *Salve mater salvatoris* (AH 53, 383) qui reprend le terme de « vase » dans sa louange : « Salut, mère du Sauveur, Vase élu, Vase d'honneur, Vase de la grâce céleste, Vase prédestiné depuis l'éternité, Vase insigne, Vase ciselé par la main de la Sagesse ⁶ ». Ce poème chanté assimile clairement la vierge à un vase, comme Hildegarde de Bingen s'identifiait elle-même à un « misérable petit vase d'argile. »

À travers ces exemples littéraires, le pot symbolise bien à cette période l'objet modeste fait de simple terre, à l'image d'Adam, le premier homme façonné par Dieu, qui est rempli de l'esprit saint et qui résonne en prière vers son créateur.

En synthèse, la dimension symbolique des pots acoustiques est étroitement liée à ses dimensions sensorielle et acoustique. L'organisation des pots dans les maçonneries peut dessiner des motifs, tels un triangle, un carré, ou une croix, mais ils peuvent également être associés à des peintures murales représentant des anges musiciens ou la voûte céleste, en référence à la musique cosmique. De plus, l'implantation choisie des pots illustre leur intégration à un décor mural pensé dans l'espace liturgique, avec les poteries formant le pavillon des trompes des anges, matérialisant la musique angélique, située au-dessus des stalles des chanteurs qui font monter vers le Ciel leur prière chantée en miroir au chant céleste.

Conclusion

L'étude archéologique, acoustique, textuelle et symbolique conduit à établir différentes orientations pour la compréhension de ces dispositifs. De l'analyse aux preuves, on distingue trois

« 6 » Adam de Saint-Victor : quatorze proses du XII^e siècle à la louange de Marie, éd. Bernadette Jollès, Turnhout, 1994.

dimensions interprétatives possibles, qui peuvent tout à fait coexister dans le projet des bâtisseurs qui ont conçu et aménagé les dispositifs de pots acoustiques dans les églises. En effet, au Moyen Âge, le monde est perçu comme étant composé de deux dimensions étroitement liées : la dimension matérielle, autrement dit acoustique pour les pots et la dimension spirituelle, autrement dit la symbolique associée à leur mise en œuvre. Ces trois interprétations possibles sont résumées par les mots : *vox, locus, transitus*.

L'action sur la voix humaine (*vox*) est l'interprétation la moins contestée et la plus largement partagée. Les preuves issues des observations sont d'abord l'ensemble des textes retrouvés qui mentionnent la parole, la voix et le chant. Ensuite, les fréquences de résonance des pots sont situées sur les fréquences du fondamental de la parole ou des voix graves. Enfin, les pots se situent souvent au-dessus des stalles du chœur monastique.

L'action sur la sonorité du lieu (*locus*) et donc sur l'amélioration de l'acoustique est, en revanche, une interprétation plus sujette à controverse. Les preuves issues des observations sont tout d'abord que les pots étaient probablement pensés comme des amplificateurs à l'époque de leur mise en œuvre mais pas vraiment comme des absorbeurs. En effet, le contrôle du son de l'église n'apparaît jamais de manière explicite. Cependant, comme le nombre de pots augmente avec le volume et que l'on remarque que les actions semblent plus « drastiques » quand les églises sont grandes (choix de deux fréquences de résonance des pots) la question d'une action sur la sonorité de l'espace peut être envisagée au regard de ces faits. Il existe, par ailleurs un texte qui en témoigne directement (abbaye de Montivilliers).

La dimension symbolique (*transitus*) des pots est présente à travers leur agencement entre eux et leur association avec les décors muraux. Les preuves issues des observations sont d'abord : une disposition des pots dessinant des motifs, tels un triangle, un carré, une croix. Puis, l'association avec les peintures murales représentant des anges musiciens ou une voûte céleste (musique cosmique). Enfin, l'intégration des pots dans le décor mural (formant le pavillon des trompes des anges à St-Séverin de Cologne, par exemple).

Ainsi, l'usage des dispositifs de pots acoustiques, continu dans le temps et dans l'espace, illustre la volonté durable des individus à agir sur le son de leurs édifices et à réunir, dans ce simple objet de terre cuite, les dimensions sensorielle, symbolique et spirituelle qu'ils lui confèrent, où raisonner et résonner se rejoignent en harmonie.

★



Fig. 1: Saint-Blaise à Gras (Ardèche). Vue générale de la répartition des pots acoustiques dans la voûte de la chapelle: ils sont inclus dans la maçonnerie avec le col orienté à l'intérieur et le fond affleurant à la surface du parement, ce qui est assez rare parmi les exemples actuellement connus. Un trou est alors pratiqué manuellement dans le fond du pot, comme on le voit sur le seul pot resté intact sur la partie gauche du cliché (les autres pots sont cassés). D'après l'observation archéologique de la voûte, les pots semblent avoir été introduits au moment de sa construction.

Saint-Blaise of Gras, Ardèche. General view of the distribution of acoustic pots in the vault of the chapel: these are incorporated into the masonry with the neck of pot facing inwards with the bottom exposed to the surface of the wall coating, quite rare among the examples currently known. A hole was made manually in the bottom of the pot. On the left of the image we see the only intact pot, all other pots are broken. According to the latest archaeological investigation, the acoustic pots appear to have been introduced during the construction of the vault.

Fig. 2: Notre-Dame-du-Bon-Secours à Kersaint (Finistère). Une ligne horizontale de pot court sur les murs nord et sud de la nef, tandis que dans le chœur, ce sont trois lignes superposées qu'on a placées autour de la chair à prêcher.

Notre-Dame-du-Bon-Secours of Kersaint, Finistère. A horizontal line of acoustic pots runs along the north and south walls of the nave; in the choir we see three superimposed rows placed around the pulpit.



Fig. 3: Saint-Pierre à Luc (Lozère). L'église conserve dix-huit pots aménagés dans la voûte de la nef dont seize sont regroupés au-dessus de la tribune, située dans la partie occidentale de l'église. Par ailleurs, quatre autres pots ont été également découverts dans la voûte de la sacristie.

Saint-Pierre of Luc, Lozère. The church preserves eighteen pots arranged in the vault of the nave, sixteen of which are grouped above the tribune, located in the western part of the church. Four other acoustic pots were discovered in the vault of the sacristy.



Fig. 4: Notre-Dame-des-Anges à Landéda (Finistère). L'analyse des maçonneries indique clairement que les pots ont été mis en place en même temps que le parement intérieur a été construit. Connaissant la date de consécration de l'église (1507), on peut ainsi dater les pots, dont la typologie céramique locale est mal documentée à ce jour.

Notre-Dame-des-Anges at Landéda, Finistère. Analysis of the masonry clearly indicates that the pots were installed at the same time as the interior cladding was applied. Although knowing the date of the consecration of the church, in 1507, allows us to date the pots, their local ceramic typology is still poorly documented.



Fig. 8: Saint-Firmin à Vaux-en-Amiénois (Somme). Les pots prennent place dans la voûte. Seule l'embouchure des pots affleure à la surface de l'enduit dans un décor de voûte céleste parsemée d'étoiles à cinq branches.

Saint-Firmin at Vaux-en-Amiénois, The Somme. Acoustic pots in the painted vault. Only the mouth of these acoustic pots emerge from the surface of the wall coating in a celestial vault dotted with five-pointed stars.

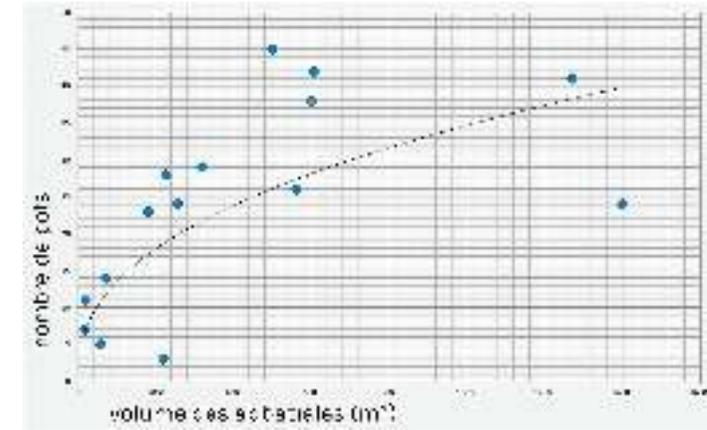


Fig. 9: Saint-Séverin à Cologne (Allemagne).

Saint-Severin in Cologne (Germany).

Fig. 6: Nombre de pots en fonction du volume de l'église dans le cas des monastères. Les points représentent le nombre de pots en fonction du volume et en trait plein, une courbe de tendance. Il y a une réelle dépendance entre le volume et le nombre de pots, ce que tend à prouver une intention d'agir plus drastiquement pour des larges volumes. Cette tendance se confirme pour les églises paroissiales, mais la régularité est plus grande pour les abbayes. D'une manière générale, les tendances sont toujours plus claires dans le cas des monastères.

Correlating the number of pots with the volume of the monastic churches. The points of this graph represent the number of pots as a function of volume, the solid line represents a trend curve. There is a clear correspondence of the number of pots with volume of the church, which suggests intent of the architect to act more radically for large spaces. This trend is also confirmed for parish churches, but is clearly more consistent in the abbeys. Generally speaking, the trends are increasingly clear in the case of monastic churches.



CLAY POTS IN ROCK WALLS: RESOUNDING FOR EAR AND SOUL

Bénédicte Bertholon
Archaeologist
and Specialist in
archaeometry
&
Jean-Christophe Valière
Teacher at ENSI, Poitiers,
Researcher at the
P² Institute (CNRS)

Introduction

Acoustic pots are among the artifacts studied in archaeo-acoustics alongside the bullhorns of liturgical pulpits and the sound ducts installed in walls to convey the sounds of one room to an adjoining space. The intention of these acoustic artifacts and architectural choices are not obvious to demonstrate. Yet the *acoustic pot* is indeed one of the few devices for which we are certain of its intended “acoustic” use, in the broad sense. Moreover, these acoustic pots have a long history dating back to ancient Greece, whose textual testimony comes to us through Vitruvius in his book *De Architectura*¹. All the more compelling, these pots are well represented in the archaeological record in a wide area throughout Europe, the Mediterranean basin and the Middle East.

I / Pots in the walls: archaeological evidence of an ancient practice

Acoustic pots are earthen vessels (more rarely glass) inserted into the masonry with only the open neck exposed to the wall surface. An infinite variety of ceramics are used for this purpose; jugs, amphorae or gourds, mostly pottery diverted from its common use; some bear traces of firing or chipping that testify to their original use. In a smaller number of cases, the pots have been specially designed for acoustic use: they do not have handles or spouts, or they have a curved bottom which prevents them from standing up. Acoustic pots are found in the masonry of the walls or vaults, usually in the upper part of an interior space. The building can, more rarely, preserve pots both in the walls and in the vaults, as it is the case of the church of Saint-Martin in Angers.

The distribution of acoustic pots within the liturgical space can be richly varied. The pots may be concentrated in the vault, as, for example, in the chapel of Saint-Blaise de Gras in Ardèche. ★ (Fig. 1) Alternatively, they may be concentrated in the choir, or in the arm of the transept, as in the Breton church of Melgven where fourteen pots are found in the apse above the wooden stalls,



◀ 1 ▶ Vitruvius, architect of the 1st century BCE, wrote *De Architectura*, the text extant, the plates have been lost.

as well as in the north arm of the transept. They can also be found along the upper part of the walls of the nave, as in Baumeles-Messieurs in Jura; the pots are arranged in the walls of the choir on the one hand, and in the central part of the walls of the nave (in superimposed lines). We notice the section that did not contain pots, at the beginning of the nave, was once a space occupied by a rood screen. In some cases, the pottery is arranged around the pulpit, as in the church of Kersaint, Finistère ★ (Fig. 2) Finally, if the church has a tribune, as in Luc, Lozère, the acoustic pots can be grouped together in a dedicated space, designed for liturgical singing ★ (Fig. 3).



Fig. 2 : Notre-Dame-du-Bon-Secours of Kersaint, Finistère

Fig. 3 : Saint-Pierre of Luc, Lozère

The persistence of this practice seems considerable, as evidenced by the church of Montivilliers in Normandy, which has two successive devices from different periods; the first located at the apex of the transept of the 13th century Romanesque vault was probably installed toward the end of the 16th century, while a second device was installed sometime in the 17th century when a lower, third-tiered vault was built.

Archaeological investigation makes it possible to distinguish the devices installed when the church was constructed, from the pots that were, for various reasons, added later. Thus, at the Abbey of Angels in Landéda, Finistère, analysis of the masonry clearly indicates that the pots were installed when the interior wall was built. Since we know the date of the consecration of the church in 1507, it is possible to date the pots, whose local ceramic typology is, otherwise, poorly documented. ★ (Fig. 4)



Fig. 4 : Notre-Dame-des-Anges at Landéda, Finistère

In other cases, ceramic typology allows the acoustic device to be dated. In this way, the pitchers of Beauvaisis in the “phonocamptical” vault of the cathedral of Noyon—dated from the late sixteenth or early seventeenth centuries—allow us to determine the chronology of the insertion of the device².

It should also be noted that when the pots are placed in a specific part of the church, their addition is usually linked to a modification of the original architecture. For example, in Saint-Blaise d’Arles, Bouches-du-Rhône, pots were added during the construction of an additional west span. In Saint-Benoît de Quinçay, Vienne, the construction of a chapel annex on the south side was accompanied by the addition of acoustic pots to the vaults of the latter.

In short, the pots are not placed by chance within the space of the church. In almost all cases we find them positioned a *minima* in the liturgical choir, that is, as close as possible to the sound source, specifically, the singers and the celebrants of the religious services. Furthermore, in many cases, pottery is distributed in the nave and transept. Certain liturgical spaces are privileged for embedding pots: in the walls of the tribune, above the choir stalls, around and in front of the pulpit, or on either side of the iconostasis. Their location within the capacity of the

◀ 2 ▶ Dating made by Sandrine Mouny, ceramologist, Jules Verne University of Picardy. See: “Experimenting with the Acoustic Pots Chamber of Noyon Cathedral: An Archaeoacoustic and Musicological Investigation,” *Telestes I*, 2021, Pisa, pp. 103-122.

Fig. 1 : Saint-Blaise of Gras, Ardèche

church is determined by the liturgy and the location of the sound source, whether word or song. The dating of the ceramic devices is carried out by the joint study of architectural archaeology and ceramics (ceramology).

II / Testimony of ancient texts³

Our understanding of the acoustic purpose of the pottery implanted into masonry is based on the limited textual testimonies that have been collected in France since the beginning of the nineteenth century. The oldest of these texts dates from the beginning of the fifteenth century, found in the chronicle of the Celestines of Metz. This chronicle gives an account of the day-to-day life of the abbey, and the following passage written in 1432 indicates that Brother Ode le Roy “had pots made and ordered to be placed in the choir of the local church, arguing that he had seen them elsewhere in some other church, and thinking that this improved the quality of the song and that it would resonate louder there.” This exceptional testimony shows that the prior’s objective at the time was to improve the quality of singing and to make it resonate louder in his church.

Three other texts from various accounts of the construction of a church or abbey provide interesting clarifications. In Switzerland, in the Protestant temple of Lutry, Lake Geneva, a reference dated 1587 indicates that bridges or scaffolding were erected so that the mason Jacques Bodmer could “make holes in the vaults of the temple, so that the word of God proclaimed there might be heard all the more easily.” In other words, pots had to be inserted into the vault of the temple to improve the perception of the voice that is, the intelligibility of the sound. Moreover, an extract from the general chapter of Saint-Denis-de-Vergy in Côte d’Or, Burgundy, dated 1616, mentions the following: “Paid 24 sols to the tupinier of Belon for three dozen small pots to put in the wall of the choir, that might resonate the voice.”

The third reference comes from the accounts of the church of Saint-Idunet in Trégourez, Brittany. Here, the *Fabrique* of the parish placed an order with Hervé Lecan d’Ergué for, “ten pots to put in the walls of the church to make an echo” and paid the sum of ten pounds for the work. In these last two references, the specified goal of the work is to make the voice resonate.

There is a very interesting remark in the chronicle of Montivilliers Abbey, Normandie, concerning the monastery church with its two superimposed vaults each containing an assembly of acoustic pots. In 1648, the date the third vault was completed, it is stated: “That same day the vault above the choir of the nuns was completed, which Madame Anne of the Abbess Hospital had made for the embellishment of the said choir, but also for the relief of voices and singing.” Indeed, the church was then divided into two parts: the nave was dedicated to the parish liturgical

◀ 3 ▶ B. Palazzo-Bertholon, “The Medieval and Modern Sources.” In *Archaeology of Sound: the devices of acoustic pots in ancient buildings*. Dir. B. Palazzo-Bertholon and J.-C. Valière, 2012, pp. 27-33.

service, while the choir and transept were reserved for the nuns. The two vaults are thus placed just above the choir stalls where the nuns were positioned to sing the office. The pots are not mentioned in the chronicle, but are inserted in the new lower vault, to contribute, according to the daily records, “to the relief of the voices” of the nuns, clearly establishing the desired acoustic function.

In summary, according to the six textual references from 1432 to 1666, the auditory objectives intended by the installation of acoustic pots were: to improve the quality of singing or the perception of the voice (qualitative), or to amplify or make the voice resonate (quantitative), or to “echo,” either quantitative or qualitative. Regardless of the desired effect (or indeed their real effectiveness) the pots were intended to influence singing and speech.

Varied Christian denominations used acoustic pots: Catholic and Protestant, but also Orthodox, in diverse and distant countries including Sicily, Greece, Albania, Russia, Croatia, and Cyprus. This practice is therefore not associated with a particular religion; it is more a matter of sound management in spaces welcoming the public intended for singing, chanting or speaking.

III / Methodology and results

Within the framework of this research, we have focused primarily on the *intention* of the builders who have taken the trouble to incorporate pottery inside the walls of buildings. The method developed to study acoustic devices is based on two basic assumptions. The first is the intention of the builders to affect the sounds and voice within the space of the church, and secondly, the rational choice of pots to achieve this objective. This research is multidisciplinary by necessity, treating a collection of archaeological and acoustic data in each building under study. We seek to date the implementation of the pottery, identify recurrences in the implantation of the devices, isolate invariants that could govern the choice of pots and their location especially in relation to the performative use of the building, religious celebrations, singing and speaking.

The inventory of buildings with these specific acoustic devices began in France in the mid-19th century thanks to the interest of a few cultured travelers. The regions long-known for these remarkable artifacts actually correspond to the territories best studied. Nevertheless, the inventory is consistently enriched owing to new reports received from all over France⁴. With more than fifty churches studied and measured to date, we are able

◀ 4 ▶ An inventory of these sites is available at the following website hosted by the University of Poitiers, France: <<http://archoacoustique.labo.univ-poitiers.fr/linventaire/>> This is the most prolific study with 250 instances, followed by Greece (147), Germany (63), Italy (27) and Switzerland (25).

to identify statistical trends in the choice of pots—including resonance frequency and spatial location—and thus better understand the intentions of the authorities who ordered them.

We first note that the average frequency of the pots is between 100 and 400 Hz, that is to say in the most energetic area of the human voice. The most important peak is around 175 Hz with a significant occurrence in the neighboring bands of 125 and 225 Hz, which most often shows that the resonance frequencies are close to the fundamental of the spoken voice [100 Hz–200 Hz] or the low notes of the male voice. According to a statistical distinction between parish and monastic churches it is observed that the choice of pots with a resonance frequency of 175 Hz are found in monastic churches, with a more dispersed frequency range between 125 and 425 Hz found in parish churches. The choice of pots is therefore more precise and recurrent in monastic churches than in parish churches.

More generally, from a total of thirty churches that were analyzed in detail, we find that ten of the thirty feature acoustic pots that resonate a single frequency—within a 5% variation—and that another ten churches have pots that resonate a double frequency—two resonant frequencies spaced apart—among which, four are tuned to the musical fourth and four to the fifth, with two devices tuned, however imperfectly, to a third. The final ten churches have pots spread over an octave, often with pots between them tuned to a fourth or fifth. This shows that a deliberate choice was made in relation to the musical theories of the time, approximately based on Pythagorean ratios ★ (Fig. 5).

églises	f1 (Hz)	f2 (Hz)	ratio (f1/f2)
Ploaré (Bretagne)	141	184	1,3 (quarte)
Chemillé (Pays de la Loire)	96	116	1,2
Moisdon (Pays de la Loire)	212	283	1,33 (quarte)
Saint-Blaise (Provence)	220	331	1,5 (quinte)
Noyon (Picardie)	108	141	1,3 (quarte)

In addition to this, the number of pots increases with the size of the church: this characteristic is also more consistent for monastic churches ★ (Fig. 6). Larger churches tend to contain a ceramic device with two or more resonance frequencies while small churches more often have only one resonance frequency represented. As with the increasing number of devices, this characteristic seems to show that the designers of these systems sought to act more drastically with the augmented capacity of the building.

The distribution of pots within the liturgical space is also rich in significance. On the basis of the thirty-nine churches studied, two thirds of them have pots distributed throughout the church while only one third of them have pots exclusively in the liturgical choir. There is a greater dispersion of pots in parish churches where eighty per cent of the devices are spread out, while forty-three per cent of acoustic pots in monastic churches are concentrated in the liturgical choir. ★ (Fig. 7)

Fig. 5 : Systems of acoustic pots from different regions of France. For Chemillé: a impartial third would give 1.26, we prefer to leave the indeterminacy.

Fig. 6 : Correlating the number of pots with the volume of the monastic churches.

églises	chœur, transept et première travée (chœur liturgique)	nef et répartition dans toute l'église	total
monastique	9 (43 %)	12 (57 %)	20
paroissiale	4 (21 %)	15 (79 %)	19
total	13 (33 %)	27 (69 %)	39

Generally speaking, on the basis of these measurements, the arrangements of pots—and their average frequency, variations in volume and spatial distribution—seem to be increasingly targeted and precise in monasteries. This illustrates the greater care that was given to the spaces primarily dedicated to prayer and singing.

The choices of pots for their resonance frequency and the choice of their location are not entirely reducible to the intent mentioned in the textual evidence, that is, to modify the spoken and sung voice; examples in Germany and Switzerland illustrate an eminently *symbolic* dimension to the pottery.

IV / Iconography for a symbolic interpretation ⁵

In the church of Oberwinterthur (Winterthur) in Switzerland, with its eighty-three pots inserted into the enclosure wall of the flat headboard of the choir, the acoustic devices betray a decorative, and above all, symbolic experimentation. Religious significance derived from Christian exegesis is clearly displayed in the drawing of a cross at the top, a triangle below representing the Trinity, and four lines of symmetrical pots numbering 7, 9, 10 and 11.

If the French acoustic pots are too seldom associated with painted decoration, as in the church of Vaux-en-Amiénois in Somme, Haut-de-France, where the pots have been placed in the celestial vault dotted with five-pointed stars ★ (Fig. 8), remarkable and numerous examples remain in Switzerland and Germany.

In Asbeck, Germany, for example, two lines of acoustic pots intersect at the junction of the edges of the vault. Around the mouth of the pottery radiate seven-pointed stars whose red color stands out against the white background. On both sides of these rows of stars, an arrangement of five circles signifies the cosmic music of the moving heavens. In the Church of St. John the Baptist in Baintdt, Germany, the vault of the ground floor of the bell tower is adorned with stars and celestial bodies, some of which are painted around the mouth of an acoustic pot. This representation of the celestial vault with pots, located at the base of the bell tower, raises the question of the relationship between the celestial vault and its acoustic pots, on the one hand, and the bell tower with its bells, on the other, which is illuminated by the exegesis of Guillaume Durand. The acoustic pots associated with

Fig. 7 : Differences in the spatial distribution of the acoustic pots, comparing the liturgical choir to the building as a whole and plotting parish churches versus liturgical churches. The acoustic pots are often distributed throughout the entire church and this is more pronounced for parish churches. While there is a higher specialized distribution of acoustic pots in the choir for the monastic church, this trend is not found in the majority of monastic churches.

Fig. 8 : Saint-Firmin at Vaux-en-Amiénois, The Somme

< 5 > B. Palazzo-Bertholon, "A symbolic Reading of Acoustic Pots." In *Archaeology of Sound*, op. cit., pp. 59-66, see footnote 3.

these decorations illustrate the materialization of celestial music, whose ancient foundations were taken up and developed by the Christian exegetes of the Middle Ages.

In other examples, acoustic pots embody angelic music. The foundation of the symbolism of musical angels goes back to the beginning of Christianity, and in general wind instruments—evangelical attributes par excellence—continued to occupy a privileged religious place in the Middle Ages. In Christian exegesis, they may symbolize prophetic proclamation, praise to God, or preaching, while the images of musical angels symbolize the nature and use of the prayer book. In the choir of the church in Gelterkinden, Switzerland, pots are placed in a horizontal line at the top of the walls, at the corners and near the windows. The mouth of these pots are surrounded by a crown of dots that seems to represent the sound coming out of them. Among the many stars painted in red that evoke the celestial vault, we see angels advancing: in this case, the pots unmistakably materialize the music of the cosmos and that of the angels.

The evocation is even clearer in the church of St. Severin in Cologne, Germany, where the acoustic pots from the 13th–14th century are integrated into two murals depicting the coronation of the Virgin Mother and her Assumption. These painted panels face each other in the choir and are positioned above the choir stalls. Four angels frame each scene, and each angel holds a trumpet, the bell of which surrounds the opening of an acoustic pot. These representations refer to that of the musical angels who attend the Last Judgment: “And He will send out His angels with a loud trumpet call, and they will gather His elect from the four winds, from one end of heaven to the other.” (Matthew XXIV, 31) It is no coincidence that these paintings lined with pots are located just above the choir of the singers, because the voice was, throughout the Middle Ages, the metaphor of the spiritual ★ (Fig. 9). Christian chant is a rite that replicates angelic chant or the music of the cosmos, as preached by the Fathers of the Church and the medieval exegetes who developed the idea that human music directly imitates the angelic choir. The acoustic pots of St. Severin of Cologne would thus represent the divine music played by the angels in the heavenly Jerusalem, mirroring the earthly song rising from the choir of the church.

The iconography associated with the pots shows us the symbolic dimension of these devices, while biblical exegesis in turn reinforces it. As an example the passage from a 12th century letter addressed to Elisabeth of Schönau by Hildegard of Bingen provides a comparison between humanity and clay vessels, very suggestive for our subject. She writes: “I am a miserable little clay vessel. I say this not of myself, but thanks to the true light: Man is a vessel that God created for Himself and filled with His inspiration in order to accomplish His works.” Hildegard is well known for her poetic and musical composition entitled the *Symphony of the Harmony of the Celestial Revelations*. She was most probably familiar with the theories of Plato and Aristotle on the harmony of the spheres. Regarding celestial music, this passage illustrates the continued literary affiliation between antiquity



Fig. 9 : Saint-Severin, Cologne

and the Middle Ages, but it also testifies to the use of a precise metaphor that recognizes the women of consecrated life—and humanity in general—as a “clay vessel,” a receptacle of divine inspiration.

Moreover, during Hildegard’s lifetime, Adam of Saint Victor composed a series of hymns to the Virgin, including the *Salve Mater Salvatoris* (AH 53, 383), which uses the term “vase” in its praise: “Hail, Mother of the Savior, Chosen Vase, Vase of honor, Vase of heavenly grace, Vase predestined from eternity, Vase of distinction, Vase carved by the hand of Wisdom...”⁶

This sung poem clearly equates the Virgin with an illustrious vase, just as Hildegard of Bingen identified herself with a “miserable little clay vase.” Throughout these literary examples, the pot symbolizes during this period the modest object made of simple earth, in the image of Adam, the first man fashioned by God, who is filled with the Holy Spirit and who resounds in prayer to his Creator.

The symbolic dimension of acoustic pots is closely linked to its sensory and acoustic dimension. The arrangement of pots in masonry may draw motifs, such as a triangle, a square, or a cross, but they may also be, in reference to cosmic music, associated with murals depicting musical angels or the celestial vault. Moreover, the chosen placement of the pots illustrates their integration into a wall decoration created for the liturgical space, with the pottery forming the bell of the angel’s trumpet, materializing the angelic music, above the choir where singers raise their preces towards heaven, mirroring the celestial song.

Conclusion

Our archaeological, acoustic, textual and symbolic study leads to the establishment of different orientations for the understanding of these devices. From evidence to analysis, we can distinguish three possible interpretative dimensions, which may well coexist within the purpose of the creators who designed and installed the acoustic pots for the churches. Indeed, in the Middle Ages, the world was perceived to be composed of two closely related dimensions: the material dimension, i.e. the acoustic dimension for pots, and the spiritual dimension namely the symbolism associated with their use. These three possible interpretations are summarized by the Latin terms: *vox*, *locus*, and *transitus*.

The treatment of the human voice (*vox*) is the least disputed and most widely shared interpretation of these devices. Primary confirmation is found in the textual evidence that mention speech, voice and song. Secondary evidence is that of the resonance frequencies; the pots are found at frequencies of the fundamental of speech or at low voices. Finally, the pots are often located above the stalls of the monastic choir.

The device’s effect on the sound of the architectural space (*locus*) and thus on the improvement of the acoustics is, on the other hand, a more controversial interpretation. The evidence

◀ 6 ▶ Adam de Saint-Victor: *Fourteen Twelfth Century Prose in the Praise of Mary*, ed. Bernadette Jollès, Turnhout, 1994.

suggests that, at the time of their implementation, the pots were most likely thought of as amplifiers rather than stiflers of sound. Indeed, a reference to *the control of sound* in the church never appears explicitly. However, as the number of pots increase with the size of the church, one notices that the modification seems more “dramatic” when the churches are larger, apparent in the application of pots with two resonant frequencies. The intent to influence the acoustics of the space can be presumed in the light of these facts. There is, moreover, a text of the Abbey of Montivilliers that directly testifies to this.

The symbolic dimension (*transitus*) of the pots is known to us through their arrangement and their association with the wall decorations. The evidence for this is observed primarily in an arrangement of the pots in geometric motif such as in a triangle, a square, or a cross and secondly, the pot’s association with murals depicting musical angels or the cosmic music of a celestial vault. Finally, the insertion of pots into the wall decorations, as in St. Severin in Cologne where they form the bell of the angel’s trumpet.

Thus, the use of acoustic pots, continuous in time and space, illustrates the enduring will of individuals to act on the acoustics of their buildings and to bring together, from this the simplest of terracotta objects, the sensory, symbolic and spiritual dimensions they bestow on it, where reasoning and resonance come together in harmony.

★

LA NOTION TROUBLE DE RITUEL : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR UN HÉRITAGE ANTHROPOLOGIQUE AMBIGU

Marc Higgin
Docteur en anthropologie,
Chercheur et Enseignant,
UGA et AAU – CRESSON

Considérés séparément, chacun de ces trois mots ouvre de larges horizons de culture matérielle et de recherche. Pris ensemble, ils évoquent parfaitement un terrain d’étude très prometteur. Prometteur et quelque peu troublant, spécialement avec l’addition du rituel. C’est précisément ce trouble qui nous intéresse ici ¹.

La pensée anthropologique à propos du rituel – c’est-à-dire, *l’idée* de rituel qui ne doit pas être confondue avec les phénomènes qu’elle prétend expliquer – a une histoire longue et compliquée ; une histoire qui a profondément formé la discipline et la manière dont celle-ci a théorisé la société et la socialité, la religion et le sacré, le corps, l’identité et bien davantage. Et, en retour, la théorie anthropologique a été mise en œuvre au sein des sociétés dans lesquelles la discipline a été intégrée, suivant l’arc colonial et post-colonial de leurs histoires. Alors que cette idée avait participé d’un discours scientifique et public depuis le XIX^e siècle, je considère que, sous les différents usages du terme, il y a le rôle durable que le « rituel » a joué comme marqueur de l’altérité, un moyen de *rendre autres* des peuples particuliers, des cultures particulières, des communautés particulières. Cela fait du rituel un concept délicat, épineux, et même piégé, à manier avec précaution. En fait, *manier avec précaution* pourrait être l’incantation rituelle qui accompagnerait ce texte, puisque nous suivons les traces de trois penseurs paradigmatiques du rituel – Émile Durkheim, Victor Turner et Erving Goffman – en vue de dégager à la fois les nutriments et les toxines de ce concept sournois.

◀ 1 ▶ NB : Le texte original de cette contribution a été rédigé en anglais.

Au commencement...

Fig. 1 : Vénus de Dolní Věstonice

Il y a la Vénus de Dolní Věstonice.

Exhumée par l'équipe de Karel Absolon, en 1925, cette très belle figurine de céramique est l'une parmi des milliers d'autres qui ont été trouvées sur ce site archéologique exceptionnellement riche – daté de la période du Gravettien il y a entre 29 000 et 25 000 ans – dans le bassin Morave au sud de Brno. Cette enceinte villageoise a permis la découverte de deux sites funéraires exceptionnels décorés à l'ocre, riches de coquillages de la Méditerranée, d'une omoplate de mammoth, d'un bâton de comptage et de figurines d'ivoire. Mais ce sont ces autres figurines qui nous intéressent ici, ces toutes premières traces de céramiques à avoir été trouvées dans les données archéologiques.

Cuites à la température relativement basse de 800 à 900°C, ces figurines – animaux, personnes – ont une vitalité qui traverse 25 000 ans pour nous donner une idée de la maîtrise qui a présidé à leur fabrication et de l'attention que leur auteur a prêtée à la vie et au monde animé autour d'elles. La glaçure de la Vénus porte l'empreinte digitale d'un enfant qui a dû tenir la figurine alors qu'elle était encore malléable, et on a trouvé de la kératine dans quatre petits trous en haut de la tête, probablement laissée par des plumes qui ornaient sa couronne. Elle a été exhumée en deux morceaux, en fragments comme à peu près toutes les figurines exhumées, éparpillés parmi les restes du four qui avait été creusé dans le flanc d'une berge à environ 80 m en amont du village. Cet humble apprentis marque dans le patrimoine archéologique la première trace d'un palier dans les relations de l'homme au feu. Il est impossible de dire l'histoire d'*Homo sapiens*, et de nos proches ancêtres hominidés et cousins, sans inclure cette constitutionnelle intrication avec le feu.

Certaines interprétations du patrimoine géologique et fossile suggèrent que les hominidés pourraient avoir commencé à faire des expérimentations avec le feu il y a 1,6 million d'années, à travers la pratique du brûlage extensif, qui accélérerait les cycles naturels des feux de forêt, avec des conséquences de grande envergure pour la flore et la faune autour du monde (Roebroeks and Villa, 2011, Pyne, 1997). Une forme – médiée et amplifiée par le feu – de ce que les biologistes appellent la construction de niche.

Les foyers portent le premier témoignage fiable du développement de la relation entre les hominidés et le feu, ou, pour être plus précis, du développement de la (pyro)technologie dont dépend cette relation. Les plus anciens vestiges exhumés, sur le site archéologique de la grotte de Qesem en Israël, ont été datés de 300 000 ans, mais il y a preuve indirecte de foyers remontant jusqu'à un million d'années, jusqu'à *Homo erectus* (Wrangham, 2017). Les foyers apprivoisent le feu en le confinant dans un espace circonscrit, ce qui le rend dépendant d'un combustible. Contenu de cette manière, le feu présente d'extraordinaires capacités transformatrices qui devinrent centrales dans l'évolution des hominidés et de leurs/nos modes de vie. Pensez seulement à ce que cuisiner à l'aide du feu a



Fig. 2 : Patrimoine géologique et fossile

permis : un système digestif plus petit, un cerveau plus grand, une palette d'aliments comestibles plus large, des formes plus complexes de vie sociale et culturelle.

Beaucoup, beaucoup de générations plus tard, nous arrivons à Dolní Věstonice et son four.

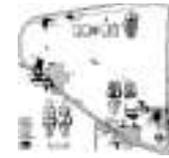
En élargissant l'espace circonscrit du foyer dans les trois dimensions, les fours donnent une demeure au feu. Cela permet à la fois le contrôle du combustible et du flux d'air, avec pour résultat un feu bien plus fort, à la chaleur encore intensifiée par la masse thermique de son logement. À travers la « technologie du conteneur » du four (Sofia, 2000), le feu devient plus chaud, son *pouvoir métabolique* est multiplié. Rétrospectivement, les possibilités technologiques ouvertes par les fours sont claires : ils ont précipité dans la technologie et la culture matérielle des révolutions en cascade qui ont donné forme aux modes de vie humains à travers le monde (Wertime, 1973).

À quoi les populations de Dolní Věstonice utilisaient-elles donc cette forme radicalement nouvelle de (pyro)technologie ? Elles ne fabriquaient rien de ce que nous qualifierions de *fonctionnel* aujourd'hui. Elles ne fabriquaient pas des bols ou des pots mais des figurines. Elles ne nous ont même pas laissé des figurines, mais des fragments de figurines éparpillés sur le sol d'un apprentis. Il semble que celles-ci aient été encore humides au moment de la mise au four, où la chaleur intense les a fait « dégager de la vapeur, grésiller et exploser, peut-être à des fins rituelle ou divinatoire » (Rice, 1999). On peut presque voir les archéologues hocher la tête d'incompréhension. Ces figurines précèdent les premières traces de poterie – c'est-à-dire d'objets céramiques fonctionnels – d'au moins 6 000 ans. L'apparente inutilité de ces figurines met à mal les habituelles explications fonctionnelles qui motivent nos récits à propos de l'innovation technologique.

Nous avons ici notre première définition valide du rituel : une pratique, un objet avec une forme répétée et stable, d'importance évidente, mais dont la raison ou la fonction nous demeure inconnue. Vous ne comprenez pas ? Un point pour le rituel. Utilisé comme explication, le rituel souligne la distance qui nous sépare de ces populations qui vivaient il y a 25 000 ans.

Brève note au lecteur. Ces populations de Dolní Věstonice faisaient des expérimentations avec le feu, mais elles en tentaient aussi avec la terre, avec l'argile, ou, plutôt, avec les deux ensemble. Comme il est clair pour quiconque l'a manipulée et façonnée, l'argile est un matériau extraordinaire. Sa plasticité permet un jeu très particulier et réactif d'improvisation qui forme activement la main et l'esprit aussi bien que le pot. L'archéologue Lambros Malafouris (2014) soutient que la longue histoire entre l'argile et les peuples nous permet de voir comment la créativité humaine ne vient pas seulement de l'intérieur de la tête des gens, mais réside dans la rencontre des matériaux, des outils et des techniques improvisées avec l'insatiable curiosité d'un praticien habile pour accompagner la transformation de la matière, de la forme et de l'expérience au-delà de ce qui (lui) est connu.

Fig. 3 : Dolní Věstonice I, croquis des fouilles



Le rituel comme marqueur du « fou »

Un comportement ritualisé, intuitivement reconnaissable par sa stéréotypie, sa rigidité, sa répétition et son apparent manque de motivation rationnelle, se rencontre dans une variété de conditions de vie, coutumes, et pratiques quotidiennes : dans des rituels culturels, qu'ils soient religieux ou non religieux ; dans bien des routines enfantines compliquées ; dans la pathologie des troubles obsessionnels compulsifs (TOC) ; chez des adultes normaux autour de certains stades du cycle de vie, en particulier la naissance. (Boyer et Liénard, 2006)

Ceci est une définition du rituel, ou du comportement ritualisé, prise dans un article de neuropsychiatrie et qui fonctionne presque comme une caricature de son usage dans la littérature médicale en tant qu'élément de diagnostic dans les troubles psychiatriques : autisme, TOC, psychose, et bien d'autres. Encore une fois, nous avons ici une insistance sur la dimension répétitive et formalisée du comportement, aussi bien que sur l'absence de motivation discernable. Se référer à ce que font des personnes quand elles sont sur le point de donner naissance, ou de subir les transformations qui font d'elles des adultes ou quand elles sont submergées par une expérience sensible, se référer à cela comme à *des rituels ou des comportements ritualisés* revient à définir ces choses comme irrationnelles et est par conséquent aberrant. Ce n'est pas une définition que je défends, mais elle est utile pour mettre au premier plan la dimension normative, souvent implicite, de la façon dont le rituel est mobilisé par la science et la société. Les activistes militant pour une plus large reconnaissance de la neurodiversité ont ouvertement attaqué cette définition médicale du comportement ritualisé, tentant de s'arracher à ses connotations d'idiotie (incompréhensibilité) pour se la réapproprier (dans le contexte de l'autisme) en tant que *stimming*².

Amanda Baggs, une réalisatrice autiste non-verbale, exprime cela, encore davantage, dans son film *Dans Mon langage* (2007).

Le court-métrage se divise en deux parties : la première dans laquelle ce qu'elle appelle son *langage naturel* en dialogue avec son environnement serait sans aucun doute « reconnu intuitivement comme comportement ritualisé » par les professionnels médicaux ; la seconde, la même séquence avec une traduction parlée qui « explique » ce langage qui – de l'extérieur – semble dépourvu de motivation rationnelle. Avec une force incroyable, Baggs dénonce le schéma « neuro-normatif » de la profession médicale et son incapacité de perception, d'empathie, de curiosité, et, à la place, elle procure à l'observateur les moyens d'un accès par le « ressenti » à son mode d'être dans et avec le monde. Une façon d'être – une forme de langage – qui a ses formes, sa grammaire, sa façon de faire sens. Nous reviendrons à Amanda Baggs un peu plus tard, mais ce sur quoi je veux insister ici est que le concept de rituel penche

Fig. 4 : L'autostimulation

Fig. 5 : Armanda Baggs, Dans Mon langage



< 2 > Stimming : auto-stimulation. Le terme est plus souvent en usage en anglais. (NdT)

dangereusement sur cette corde raide, hautement politique, qui distingue le rationnel de l'irrationnel, le normal de l'aberrant, l'homme de l'idiot, le civilisé du sauvage.

Le rituel comme marqueur du « mauvais »



Ici nous avons un usage encore plus explicite du rituel comme raccourci vers l'irrationnel, le sauvage : vers une altérité perçue comme menace pour le civilisé (ces pauvres et innocents marins). Le rituel – sous la forme de festins « cannibales », de danses et de vêtements « primitifs », d'« armes rudimentaires » – est l'optique à travers laquelle le XIX^e et le XX^e siècles européens ont perçu les peuples non-occidentaux ; le rituel était la forme même de ces apparentes étrangeté, irrationnalité et violence qui définissaient le « sauvage » dans sa distance par rapport au civilisé. C'est la dimension normative du rituel qui arme le discours colonial.

À l'époque où cette affiche était placardée sur les murs de l'état colonial de l'Australie, les récits des rituels des sociétés non-occidentales de petite taille devenaient les « données » qui permettaient aux sciences sociales naissantes de comprendre l'évolution de la « civilisation ». Des auteurs comme Edward Tylor, James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl se sont tournés vers les soi-disant sociétés primitives pour comprendre les origines des institutions modernes telles que le mariage, la famille, l'état et la propriété. Et c'est ici que nous abordons Durkheim.

Fig. 6 : Affiche pour un spectacle ambulant, fin XIX^e siècle

Le rituel comme forme élémentaire de vie religieuse

La vie des sociétés australiennes passe alternativement par deux phases distinctes. Parfois la population est fractionnée en de petits groupes qui errent indépendamment les uns des autres, dans leurs diverses occupations ; chaque famille vit seule, chassant et pêchant. Parfois, au contraire, la population se concentre et se rassemble en des points déterminés pour un laps de temps variant de sept jours à plusieurs mois... ces deux phases contrastent l'une avec l'autre de la manière la plus forte.

(...) L'une des cérémonies religieuses les plus importantes chez les Warramunga est celle qui concerne le dieu-serpent Wollunqua. Elle consiste en une série de cérémonies s'étendant sur plusieurs jours... La cérémonie réelle commence seulement après la tombée de la nuit. Aux alentours de dix ou onze heures du soir, les hommes Uluuru et Kingilli arrivaient sur le terrain, s'asseyaient sur la butte et commençaient à chanter. Chacun était à l'évidence très excité. Un peu plus tard dans la soirée, les Uluuru amenaient leurs femmes et les donnaient aux Kingilli qui avaient avec elles un rapport sexuel. Puis les jeunes hommes récemment initiés étaient amenés et toute la cérémonie leur était expliquée en détail, et jusqu'à trois heures du matin le chant continuait sans pause. Puis suivait une scène de la plus sauvage excitation. Alors que des feux étaient allumés de tous côtés, faisant violemment ressortir la blancheur des gommiers sur l'obscurité environnante, les Uluuru s'agenouillaient l'un derrière l'autre à côté de la butte, puis s'élevant du sol ils en faisaient le tour dans un mouvement de concert, les deux mains sur les cuisses, puis un peu plus loin ils s'agenouillaient de

nouveau, et ainsi de suite. En même temps, ils balançaient leur corps, tantôt à droite, tantôt à gauche, tout en produisant un cri perçant, un véritable hurlement, Yrrsh ! Yrrsh ! Yrrsh ! Pendant ce temps les Kingilli, en état de grande excitation, s'emparaient de leur boomerang et leur chef était encore plus agité que ses compagnons. Quand la procession des Uluuru avait fait deux fois le tour de la butte, ils quittaient la position agenouillée, s'asseyaient et recommençaient à chanter ; à certains moments le chant mourait, puis il reprenait brusquement. Aux premières lueurs de l'aube, ils sautaient tous sur leurs pieds ; les feux qui s'étaient éteints étaient rallumés, et les Uluuru, pressés par les Kingilli, attaquaient furieusement la butte de leurs boomerangs, lances et bâtons. En quelques minutes elle était réduite en miettes. Le feu mourait et un profond silence régnait de nouveau.

Fig. 7: Nathagura ou Cérémonie du feu de la tribu Warramunga

Au moyen du matériel ethnographique rassemblé par deux anthropologues britanniques, Francis James Gillen et Walter Baldwin Spencer, Durkheim a tiré de ces « scènes de la plus sauvage excitation » ce qu'il appelle les *formes élémentaires* de la vie religieuse. Ces formes élémentaires — dépouillées de leur excitation de surface — constituent le cœur battant de toutes les sociétés, qu'elles soient religieusement organisées ou non, qu'elles soient « primitives » ou « civilisées ». Dans les passages qui suivent cet extrait ethnographique, Durkheim souligne la distinction fondamentale entre le sacré et le profane, entre la banalité de la vie quotidienne et les expériences intensément collectives des cérémonies et des rituels qui la ponctuent. Là où la notion de sacré délimite l'espace et le temps de cette effervescence collective, le rituel assume la tâche d'expliquer comment cette effervescence est organisée et codifiée, comment la conscience et l'émotion sont coordonnées collectivement, médiées et intensifiées par la géométrie de l'architecture (sacrée), par la chorégraphie des objets, du costume et de la décoration corporelle, comment le geste et la danse prennent consistance en tant que (poly)rythme collectif, comment les voix s'assemblent en chant et incantation. Ces « scènes de la plus sauvage excitation », l'excitation et la sauvagerie mêmes qui ont servi de marqueur d'altérité dans la construction du « sauvage », sont alors domestiquées, rendues compréhensibles, comme la quintessence organisatrice de la vie sociale.

Durkheim poursuit et montre que ces formes élémentaires de vie religieuse — dans le sens de « liens qui unissent », du latin *religare* — sont en jeu dans chaque société humaine. À mesure que le périmètre d'analyse de Durkheim se déplace des Warramunga aux Français, nous commençons à discerner une tension entre la mise en exergue descriptive des dimensions performatives du rituel que nous voyons dans les passages cités plus haut et son insistance sur le fait, qu'en analyse finale, ces rituels sont simplement l'expression d'une réalité plus profonde : celle des représentations symboliques. Ce sont les croyances partagées, les mythes, les cosmologies — les structures de pensées — qui définissent et organisent une société.

Contre le racisme pur et simple de l'affiche du spectacle ambulante australien, Durkheim tente de donner sens aux rituels des soi-disant sociétés primitives en tant que forme élémentaire



de toute société. Alors qu'il émousse les usages les plus virulents du rituel comme raccourci de la sauvagerie dans le discours colonial occidental, il maintient pourtant une version plus cachée. Durkheim a fondé son analyse sur l'ethnographie de Gillen et Spencer, des chercheurs qui ne parlaient pas le langage des Warramunga et dont la compréhension du rituel était limitée à ce qu'ils en voyaient et comprenaient, en toute ignorance de la quasi-totalité de leur cosmologie, de la richesse de leur culture matérielle, de la profondeur de leur savoir écologique. Gillen et Spencer, et plus tard Durkheim, ont interprété ce qu'ils ont vu à leur aune, c'est-à-dire avec les sensibilités et les catégories européennes. Cette *vue de l'extérieur* est la source de l'idée que, parmi les « sauvages », le rituel est plus développé que la doctrine parce que leurs facultés mentales sont moins développées que leurs facultés physiques. Cette image du *primitif* — dans laquelle les peuples non occidentaux, les enfants, les femmes, les fous ont été englobés — a échappé aux couloirs de l'université pour se loger dans l'imaginaire du XX^e siècle des sociétés occidentales, surtout à travers le rôle que le « primitif » a joué dans la naissance de l'Art Moderne. Ce balayage de l'ancien, du poussiéreux, de l'académique s'est déroulé en confrontation avec une altérité qui était autant une projection des dimensions jusque-là impensées, inarticulées, indéterminées de « nos » sociétés que tout autre chose. Avec le « primitif », le rituel est devenu une boîte de costumes dans laquelle les Européens « d'avant-garde » pouvaient puiser pour « épater la galerie » en s'épargnant le travail difficile de réellement rencontrer et comprendre ces autres populations (Miller, 2006). Même sous le costume du « noble sauvage », ces tropes sont un héritage trompeur et piégé.

Cette division de la vie religieuse entre doctrine et cérémonie, entre croyance et rituel, dans la sociologie de Durkheim reflète un dualisme encore plus fondamental dans la pensée européenne entre « esprit » et « corps ». Dans la cosmologie endémique de l'Occident, l'esprit est la demeure et le foyer du social, le corps — et le rituel qui le mobilise — est cantonné aux effets superficiels (voir Taussig, 2011). Dans la tradition Durkheimienne, le rituel — ses objets, sa chorégraphie, sa matérialité, sa richesse esthétique — devient bien secondaire au symbolique, à la vie de l'esprit.

Rituel et anti-structure



Avec Victor et Edith Turner, nous arrivons à la seconde génération d'anthropologues qui — en s'opposant à l'anthropologie de salon de Tylor, Frazer et Durkheim — se sont engagés dans un travail de terrain à long terme, apprenant le langage local, l'organisation sociale de la communauté au sein de laquelle ils vivaient, sa culture et ses mythes. Dans les années 50, pendant qu'il préparait un doctorat à « l'École de Manchester » sous la direction de Max Gluckman, Victor Turner a passé cinq ans chez les Ndembu de Zambie, alors colonie britannique de Rhodésie du Nord, avec sa femme Edith. Ils ont ensuite publié la plupart de leurs travaux ensemble.

Fig. 8: Le tombeau composite d'un grand chasseur

Les Turner ont suivi le modèle de la littérature ethnographique initié par Bronislaw Malinowski, qui visait à décrire les sociétés non-occidentales « de l'intérieur ». Depuis les années 20, la monographie ethnographique était devenue une forme narrative semblable à de la science-fiction, transmettant au lecteur occidental, au moyen de langues et de notions occidentales, non seulement une description « objective » d'une société mais aussi un sens de la vie quotidienne en tant qu'elle est vécue « là-bas ». Son but était d'évoquer auprès du lecteur le sens d'une autre forme de normalité. L'École de Manchester visait à comprendre les dynamiques de conflit et réconciliation dans des sociétés et des organisations de taille modeste (dans un dialogue difficile avec les administrations coloniales de l'Empire britannique) mais les Turner cherchaient, eux, particulièrement à comprendre et décrire le *drame social* de la vie au milieu des Ndembu. Ils ont rapidement réalisé que le rituel était — comme dans la plupart des petites sociétés aux institutions politiques et légales limitées — absolument central en ce qui concerne le drame de la vie quotidienne. C'est devenu le cœur de leurs recherches, ouvrant la voie à un vocabulaire conceptuel qui a dépassé de beaucoup la discipline de l'anthropologie.

Le rituel est défini comme « une séquence d'activités stéréotypée impliquant des symboles — gestes, mots, et objets — réalisée dans un lieu reculé, et conçue pour influencer les entités ou les forces préternaturelles selon les buts et les intérêts des acteurs. » (Turner, 1973 : 1100). Le symbole est la plus petite unité du comportement rituel. Tout symbole peut avoir plusieurs significations, conjuguant des constellations opaques de phénomènes (voir Turner, 1973). Les symboles et les rituels émergent tous deux dans leurs écrits, comme étant seulement à demi domestiqués, quelque peu opaques. Comme Durkheim, les Turner ont approché le rituel comme « réserve à symboles signifiants » qui révèle les récits, les valeurs au cœur de l'organisation de la communauté. Mais, dans leur analyse, le rituel est aussi proprement *effectif* ; les rituels opèrent parce qu'ils induisent, canalisent et expriment des émotions collectives puissantes. Le symbolique demeure ancré dans la dimension esthétique et ressentie de l'expérience plutôt que dans la simple représentation des structures de pensée abstraite. Le rituel ne concerne pas seulement la transmission de messages, mais la mobilisation des énergies :

Le rituel n'est pas seulement une concentration de référents, de messages à propos de valeurs et de normes ; ce n'est pas non plus un jeu de guides pratiques et un jeu de paradigmes symboliques pour l'action quotidienne... C'est aussi une fusion des pouvoirs que l'on croit inhérents aux personnes, aux objets, aux relations, aux événements, et aux récits représentés par les symboles rituels. C'est une mobilisation des énergies autant que des messages (Turner, 1973 : 1102).

Ici les Turner font deux choses. Premièrement, ils nous donnent un vocabulaire efficace pour comprendre la forme du rituel, comment les corps, les choses, la musique, les architectures se rencontrent, comment ils produisent et reproduisent

certaines formes de sentiment et sensation, certaines formes d'être-ensemble qui ne sont pas juste « illustration de ce qui a été dit et fait », mais qui « constituent des systèmes de communication autonomes agissant directement sur l'observateur. » Deuxièmement, en parlant de la mobilisation des énergies et des forces, les Turner rompent avec la sécularisation du rituel que Durkheim avait instituée. Les dieux, les déesses, les ancêtres, les esprits n'étaient pas seulement des symboles mais des interlocuteurs. Dans le rituel, « l'humain » interagit avec le *supernaturel* autant que les forces naturelles. Pas seulement les esprits, mais la terre rouge, le sang menstruel ou la sève de l'arbre à lait. Les dieux et la terre ne sont pas seulement les véhicules d'une signification symbolique, mais bien des acteurs, des *actants* (Latour, 2007), dans le drame social.

En prêtant une attention sérieuse à la vie rituelle, notre image (anthropologique, sociologique) de la société devient un peu moins transparente, un petit peu moins stable, un petit peu moins familière. Nous nous approchons du *langage naturel* d'Amanda Baggs.

Dans des travaux postérieurs, souvent en dialogue avec le théâtre, l'art, ou la politique, les Turner ont insisté sur la nature *processuelle* du rituel, suivant l'arc de séparation du récit — liminalité — réintégration. En particulier, ils ont pointé l'importance de cette phase *intermédiaire* — plus un enfant, pas encore un adulte — en tant que moment d'anti-structure dans la structure quotidienne de la société ; un moment d'égalitarisme, d'esprit de *communitas*, comme « royaume du pur possible », d'émancipation même, expérimenté dans la vie rituelle parmi les Ndembu mais aussi au long d'une performance théâtrale, dans l'art, dans la participation à une manifestation violente, ou dans des concerts ou des rave-parties. Ces moments de liminalité peuvent transfigurer une société de l'extérieur, allumer des révolutions ou des évolutions, ou finalement se retrouver absorbés dans une autre structure quotidienne. Pendant que les Turner s'attachaient à l'extra-ordinaire, au sacré, aux dimensions du rituel, Erving Goffman insistait sur le commun, le banal même qui est lié au rituel.

Les rituels qui font la vie quotidienne

Chaque personne vit dans un monde de rencontres sociales, qui l'impliquent avec d'autres participants soit dans des contacts face-à-face soit dans des contacts médiés. Dans chacun de ces contacts, elle a tendance à ce qu'on appelle parfois jouer un rôle — c'est à dire, suivre un schéma verbal ou non verbal d'actes par lesquels elle exprime sa vision de la situation et à travers cela son évaluation des participants, spécialement d'elle-même. Indépendamment du fait qu'elle ait ou non l'intention de jouer un rôle, elle finira par comprendre que c'est ce qu'elle a fait effectivement.

Ce sont les premières lignes d'Erving Goffman dans son livre : *Interaction Ritual : Essays on Face-to-Face Behavior*, publié en 1967. Il prend l'analyse du rituel de Durkheim et de Turner et l'applique au minuscule de la vie quotidienne. Voici sa définition : « un acte

Fig. 9 : Masque de « Chizalaki » représentant l'autorité des ancêtres

Fig. 10 : Garçons Ndembu



formel et formalisé par lequel un individu montre du respect et de la considération pour un objet de valeur absolue, pour cet objet ou pour son représentant.» Ce que Goffman appelle « le rôle³ » est le moyen – verbal ou non verbal – par lequel un individu « exprime sa vision de la situation, et à travers cela son évaluation des participants, en particulier de lui-même ». La situation partagée qu'une rencontre sociale suppose est le sacré au cœur de chaque jour.

Ce scénario est toujours formalisé, stéréotypé. Goffman donne l'exemple suivant. Prenez un homme – je l'imagine en costume-cravate – qui entre dans une pièce et que l'on salue : « Bonjour Bob » atteste d'une relation différente de « Bonjour mon cher », ou « Bonjour M. Knight » ou « Bonjour Votre Honneur ». Chaque salutation est plus ou moins appropriée à la rencontre de deux personnes dans un endroit particulier : chaque salutation ouvre la possibilité d'une rebuffade ou pire. Goffman développe un vocabulaire de la dramaturgie – il parle de rôle et de scripts, de la scène et des coulisses, d'accessoires ou de décors – de sorte à décrire et analyser comment la vie quotidienne est structurée en tant que série d'interactions rituelles.

Comme dans le cas des Ndembu, le rituel est central au drame de la vie sociale, il médie ses contradictions, ses conflits et ses réconciliations. Le rituel est ce que Goffman appelle la *figuration/le rôle*⁴ : il réalise et positionne les relations sociales. À travers leurs formes reconnaissables, les rituels de la vie quotidienne – salutations, adieux, cour, blagues, échanges au comptoir – soulignent la possibilité d'une compréhension partagée d'une situation sociale, le positionnement de ses participants et les règles du jeu. Les conflits surgissent quand deux personnes ont une compréhension différente d'une situation donnée, du « rôle » qu'elles jouent et du « rôle » que l'autre joue. Mr Knight peut se sentir offensé par le manque de respect montré par son employé qui le salue par « Bob », son froncement de sourcil momentanément trahissant la friction produite par la rencontre. Nous pouvons imaginer comment les scénarios pourraient se décliner, vers une réconciliation ou un pugilat à la fête du bureau.

Le pouvoir agit à l'intérieur de ces normes situationnelles et sociales. Plus important encore, le pouvoir concerne le cadre lui-même. Rosa Parks savait que l'homme – en tant que « blanc » – s'attendait à ce qu'elle – en tant que « noire » – lui cède sa place dans le bus de Montgomery, Alabama, début décembre 1955 et elle refusa. Elle refusa le rôle qui lui était assigné, et ce faisant, rejeta le cadre. Cet acte de résistance déclencha le boycott des bus qui marqua la première protestation massive contre la ségrégation dans le Sud des États-Unis.

La société ne va pas de soi, la banalité qui définit la « réalité » de la vie quotidienne n'est pas automatique mais construite et reconstruite, interaction après interaction, situation

< 3 > « *The line* » : comme Goffman use beaucoup du vocabulaire du théâtre, nous traduirons par rôle. (NdT)

< 4 > « *Face-work* » : le travail sur la face – le visage/le masque, le personnage, le rôle que l'on joue. (NdT)

par situation. Dans l'analyse de Goffman, le social est interaction ritualisée, formalisée ; le *social est rituel*. Et ce quotidien est un espace intrinsèquement et intensément politique. Pensez aux réalisations de Martha Rosler sur le champ de bataille discursif de la cuisine. En effet, l'art est l'un des terrains discursifs où la question des cadres est rendue explicite, plastique et modifiable, où l'on expérimente d'autres normalités.



Fig. 11 : Martha Rosler, *Sémiotique de la cuisine*, 1975

Goffman se concentre sur le face-à-face. Les objets, les vêtements, les pièces, les rues, les cités deviennent la scène et les accessoires du théâtre de la vie quotidienne mais il ne cherche pas en réalité comment la culture matérielle médie et transforme cette interaction rituelle. Le « social » demeure étroitement circonscrit à l'humain. Goffman demeure dans un « méta-cadre » – ou une ontologie – qui fait du visage humain le premier plan du social. Les corps, les animaux, nos choses, le temps qu'il fait, le monde vivant sont un arrière-plan indifférencié.

Un de mes premiers projets de recherche fut de travailler avec les chiens d'aveugle. Je voulais comprendre comment un partenariat opérationnel pouvait émerger entre deux êtres aussi différents, deux corps aussi différents. J'ai passé du temps avec différents binômes de chiens-guides, à leur domicile et « au travail », observant comment l'hésitation laissait la place au naturel, la peur à la confiance, ce qui était appris (et gagné) non pas à travers une pensée désintéressée mais parce que chacun jouait son rôle et apprenait à connaître un autre être dans un contexte de pratique quotidienne en faisant des choses ensemble. Cet « apprentissage » n'était pas « symétrique », mais plutôt consistait en une chorégraphie partagée, dans laquelle chacun inscrit ses propres préférences dans l'autre, constituant ensemble les motifs de perception et d'action qui grandissent au sein des performances quotidiennes du travailler, marcher ensemble dans la ville. En d'autres termes, le rituel était ici à la base de formes de mobilité et socialité hybrides – plus qu'humaines.

Ce qui nous ramène à Amanda Baggs. Son film nous montre le langage – ou les actes formels et conventionnalisés pour reprendre les termes de rituel – qu'elle a développé « dans une conversation constante avec chaque aspect de mon environnement ». Ses mains s'agitent sous l'eau du robinet ; le livre jouant sur son visage, renvoyant le son de son souffle chantant ; le papier voletant devant la fenêtre. Ce ne sont pas là des actes symboliques mais les formes et les motifs d'une chorégraphie qui se déroule entre elle et le monde. À travers ces (inter)actions, elle nous montre une forme de socialité radicalement différente qu'elle a développée avec le monde autour d'elle. La « traduction » dans la seconde partie du film rejette explicitement le cadre normatif endémique des attitudes médicales et sociétales envers l'autisme, qui définit ce qu'est le langage, ce qui légitime la connaissance, ou ce que peut être l'individu. Comme les partenariats avec le chien-guide, Amanda Baggs nous permet un coup d'œil moins anthropocentrique, une prise en compte plus généreuse du social. Dans mon travail comme anthropologue, je suis fasciné par ces formes de rituel « plus-qu'humain » en tant qu'elles sont des chorégraphies

émergentes dans lesquelles la forme de la vie sociale est négociée dans l'interaction de différentes entités. Et ici nous revenons finalement à la Vénus de Dolní Věstonice. En contraste avec les motivations opaques du « rituel », ces figurines nous semblent également traduire la curiosité qui a conduit ces peuples à expérimenter les possibilités pas-encore-connues que le feu permet dans la transmutation et la métamorphose de la matière. Une curiosité que l'on reconnaît chez tout créateur.

Références

- Boyer, P. & Liénard, P. (2006). « Why ritualized behavior? Precaution Systems and Action Parsing in Developmental, Pathological and Cultural Rituals ». *The Behavioral and Brain Sciences*, 29(6), 595–650.
- Durkheim, E. (1995). *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: Free Press.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual: Essays in Face-to-Face Behavior*. Chicago: Aladine Press.
- Latour, B. (2007). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Malafouris, L. (2014). « Creative thinging: The feeling of and for clay ». *Pragmatics & Cognition*, 22(1), 140-158.
- Miller, D. (2006). Primitive art and the necessity of primitivism to art. In S. Hiller (ed) *The Myth of Primitivism* (pp. 55-72). London: Routledge.
- Rice, P. (1999) « On the Origins of Pottery », *Journal of Archaeological Method and Theory*, 6(4), 1-54.
- Roebroeks, W. & Villa, P. (2011). « On the earliest evidence for habitual use of fire in Europe ». *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 108(13), 5209-5214.
- Sofia, Z. (2000). Container Technologies. *Hypatia*, 15(2), 181-201.
- Taussig, M. (2010). *What Color Is the Sacred?*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turner, V. W. (1973). « Symbols in African Ritual ». *Science*, 179(4078), 1100-1105.
- Wrangham, R. (2017). « Control of Fire in the Paleolithic: Evaluating the Cooking Hypothesis ». *Current Anthropology*, 58(S16), S303-S313.

★



Fig.1: Vénus de Dolní Věstonice
Venus of Dolní Věstonice

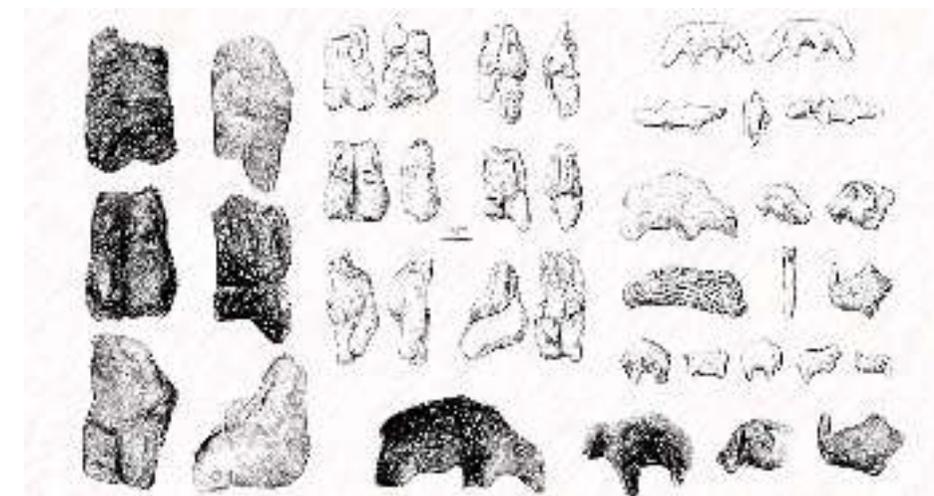


Fig. 2: Patrimoine géologique et fossile
Geological and fossil record

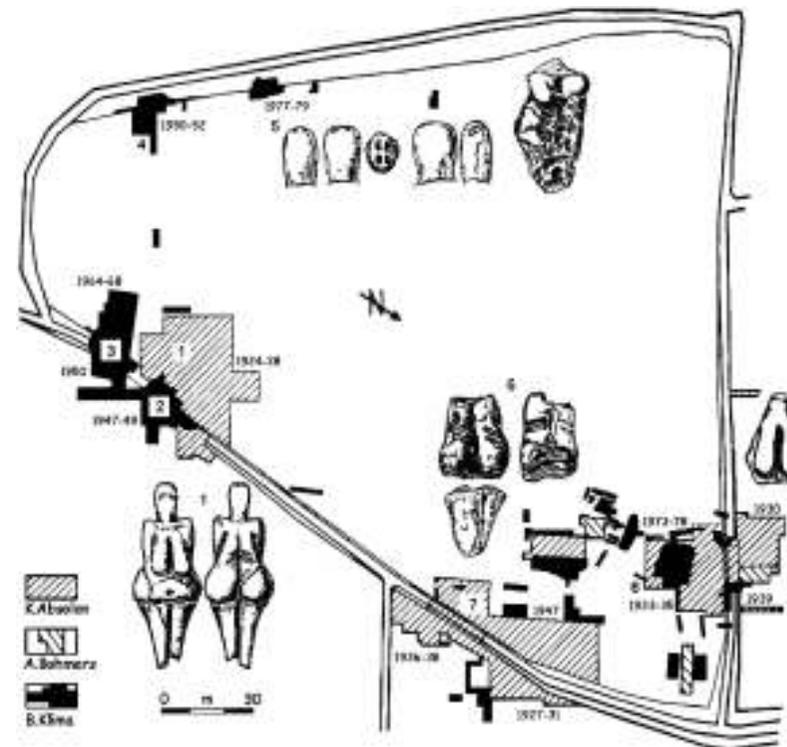


Fig. 3: Dolní Věstonice I, croquis des fouilles. <1> : foyer central avec la Vénus 1; <2> : structure 1 avec la sépulture féminine DV3; <3> : large accumulation of mammoth bones; <4> : structure 2 – « une hutte chamanique »; <5> : installation du sol le plus haut (niveau ?); <6> : partie centrale du site avec de nombreuses statuettes de céramique; <7> : couche inférieure (aurignacienne) dans la partie centrale du site. D'après Klíma, 1983.

Dolní Věstonice I, sketch of excavations. <1> : central hearth with the Venus 1; <2> : structure 1 with the female burial DV 3; <3> : large accumulation of mammoth bones; <4> : structure 2 – « a shamanic hut »; <5> : settlement of the highest floor (level ?); <6> : middle part of the site with numerous ceramic statuettes; <7> : lower (Aurignacian) layer in the middle part of the site. After Klíma 1983



Fig. 4: Stimming.
 (« L'autostimulation est une chose merveilleuse, nous le faisons tous. Pour les personnes autistes, c'est un important moyen d'auto-apaisement. Il y a tant de façons d'autostimuler. C'est sain et normal. Adoptez vos autostimulations. »)



Fig. 5: Armanda Baggs, *In My Langage* (Dans Mon langage)



Fig. 8: Le tombeau composite d'un grand chasseur
 A Great Hunter's composite Shrine



Fig. 9: Masque de « Chizalaki » représentant l'autorité des ancêtres.
 Masked figure "Chizalaki" representing the authority of the ancestors. From *Forest of Symbols*, Turner, 1968

Fig. 6: Affiche pour un spectacle ambulant qui montrait les membres de communautés indigènes à des colons australiens à la fin du XIX^e siècle. (« La toute première colonie fraîchement découverte de cette race étrange, sauvage, défigurée et brutale à avoir jamais quitté les terres sauvages reculées, où ils se complaisent dans d'interminables querelles et incursions sanglantes, pour ensuite se repaître de la chair les uns des autres. L'ordre le plus bas du genre humain, et la curiosité la plus inimaginable à contempler. »)

Poster for a travelling show that featured people from indigenous communities as a spectacle for Australian settlers in the late 19th century

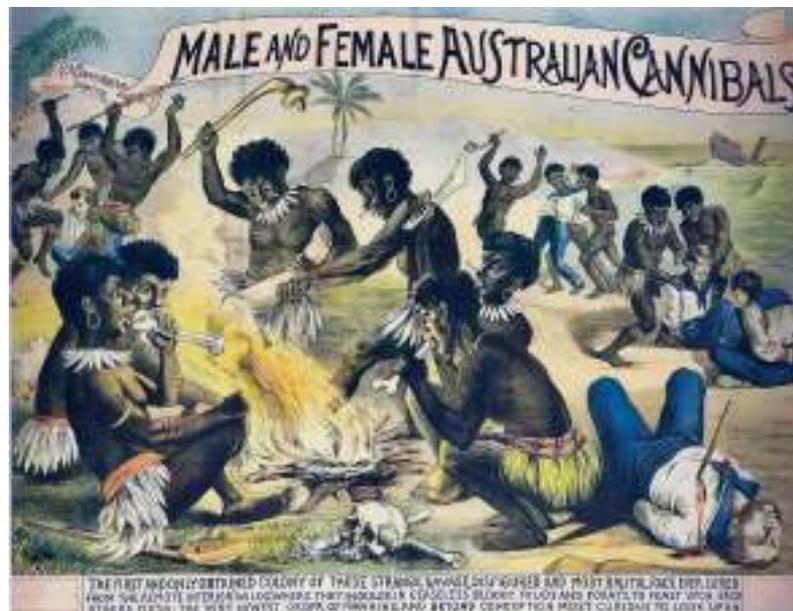


Fig. 7: Nathagura ou Cérémonie du feu de la tribu Warramunga. Nathagura or Fire Ceremony of the Warramunga tribe. Baldwin Spencer and F. J. Gillen's *The Northern Tribes of Central Australia* (Macmillan & Co, England, 1904)



Fig. 10: Garçons Ndembu
 Ndembu boys



Fig. 11: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975

THE TROUBLESOME NOTION OF RITUAL: SOME THOUGHTS ON AN AMBIGUOUS ANTHROPOLOGICAL INHERITANCE

Marc Higgin
PhD in anthropology,
Researcher and Teacher
UGA, AAU—CRESSON

Considered individually, each of these three words opens broad horizons of material culture and research. Taken together, they conjure a wonderfully potent field on which to pitch the tent of a workshop. Potent and somewhat troubling, especially within the addition of ritual. It is this trouble that interests us here.

Anthropological thinking about ritual—that is, the idea of ritual which is not to be mistaken for the phenomena lumped under it—has a long, complicated history; a history that has profoundly shaped the discipline and how it has theorized society and sociality, religion and the sacred, the body, identity and much more. And, in turn, anthropological theory was put to work within the societies in which the discipline has been embedded, following the colonial and post-colonial arc of their histories. While it has been part of scientific and public discourse since the 19th century, my argument is that underlying the many uses of the term is the enduring role “ritual” has played as a marker of alterity, a means for *othering* particular people, particular cultures, particular communities. This makes ritual a tricky concept, tricky even, to be handled with care. In fact, *handle with care* could be the ritual incantation to accompany this text, as we follow in the footsteps of three paradigmatic thinkers of ritual—Émile Durkheim, Victor Turner and Erving Goffman—with a view to drawing out both the nutrients and toxins from this shifting concept.

In the beginning...



There is the Venus of Dolní Věstonice.

Unearthed by Karel Absolon's team in 1925, this beautiful ceramic figurine is one of the thousands that have been found at this extraordinarily rich archaeological site—dated to the Gravettian period between 29,000 and 25,000 years ago—in the Moravian basin south of Brno. This ancient village enclosure has given up two extraordinary burial sites decorated with ochre, shells from the Mediterranean, mammoth scapula, a tally stick and ivory figurines. But it's these figurines that interest us here, these earliest traces of ceramic that have been found in the archaeological record.

Fired at the relatively low temperature of 800 to 900°C, these figurines—animals, people—have a liveliness that reaches across 25,000 years to whisper to us something of the skill of their making and the close attention their maker paid to the living, breathing world around them. The fired skin of the Venus holds the fingerprint of a child that must have handled the figurine while it was still plastic and keratin has been found in the four small holes at the top of the head, probably from feathers that graced her crown. It was unearthed in two pieces, in fragments like pretty much all the figurines unearthed, scattered around the remains of the oven that had been dug into the side of the embankment around 80m upstream from the village. This humble lean-to shelter marks the first trace in the archaeological record of an extraordinary step-change in humans' relationship to fire. It is impossible to tell the story of Homo sapiens, and our close hominids ancestors and cousins, without including this constitutional entanglement with fire.



Some interpretations of the geological and fossil record suggest that hominids may have begun to experiment with fire 1.6 million years ago, through the practice of broadcast burning, that accelerated natural cycles of wildfire, with far-ranging consequences for floral and faunal regimes the world over (Roebroeks and Villa, 2011, Pyne, 1997). A form—mediated and amplified by fire—of what biologists call niche construction.

Hearths bear the first reliable witness to the developing relationship between hominids and fire, or, to be more precise, to the developing (pyro)technology mediating this relationship. The oldest vestiges unearthed, at the archaeological site at Qesem cave in Israel, have been dated to 300 000 years ago, but there is indirect evidence of hearths that date back a million years, to Homo erectus (Wrangham, 2017). Hearths tame fire by confining it within a circumscribed space, making it dependent on us for fuel. Contained in this way, fire presents extraordinary transformative power that became central to the evolution of hominids and their/our ways of life. Just think of what cooking with fire allowed: smaller digestive system, larger brains, wider palette of comestible foods, more complex forms of social and cultural life.

Many, many generations later, we arrive at Dolní Věstonice and its oven.

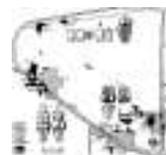


Fig. 1: Venus of Dolní Věstonice

Fig. 2: Geological and fossil record

Fig. 3: Dolní Věstonice I, sketch of excavations

By extending the circumscribed space of the hearth into three dimensions, kilns house fire. This allows the control of both fuel and air flow, resulting in a much fiercer fire, its heat further intensified by the thermal mass of its housing. Through the “container technology” of the kiln (Sofia, 2000), fire becomes much hotter, its *metabolic power* multiplied. Looking back from the present, the technological possibilities kilns opened are clear: the transformation of otherwise stable earths—clay, sand, stone, ores—into other, more useful materials—ceramic, glass, plasters, iron, bronze, lead, tin and so on—that precipitated cascading revolutions in technology and material culture that have shaped human ways of life throughout the world (Wertime, 1973).

So, what did the people of Dolní Věstonice do with this radically new form of (pyro)technology? They didn’t make anything that we today would call *functional*. They didn’t make bowls or pots but figurines. They didn’t even leave us figurines but fragments of figurines scattered on the floor of a lean-to shelter. It seems they were fed, still humid, into the oven, where the intense heat caused them to “steam, sizzle, and explode, perhaps for ritual or divinatory purposes” (Rice 1999). You can almost see the archaeologists shaking their head in incomprehension. These figurines pre-date the first traces of pottery—that is, *functional* ceramic objects—by at least 6000 years. These figurines’ lack of apparent usefulness trouble the usual “in-order-to” explanations that drive most of our stories about technological innovation.

We have here our first working definition of ritual: a practice, an object with a repeated and stable form, of obvious importance, but whose reason or function remains unknown. *Don’t understand it? Chalk it up to ritual.* Used as an explanation, ritual underscores the distance between us and these people that lived 25,000 years ago.

A little note to the reader. These people in Dolní Věstonice were experimenting with fire but they were also experimenting with earth, with clay, or, rather, the two together. As is clear to anyone who has handled and shaped it, clay is an extraordinary material. Its plasticity affords a very particular form of responsive, improvisational play that actively shapes hand and mind as well as pot. The archaeologist Lambros Malafouris (2014) argues that the long history between clay and people allow us to see how human creativity does not come entirely from inside people’s heads, but it lies in the coming together of materials, tools and improvised techniques, and in the insatiable curiosity of a skilled practitioner to follow the transformation of matter, form and experience beyond the already known.

Ritual as the marker of the “mad”

Ritualized behavior, intuitively recognizable by its stereotypy, rigidity, repetition and apparent lack of rational motivation, is found in a variety of life conditions, customs, and everyday practices: in cultural rituals, whether religious or non-religious; in many children’s complicated

routines; in the pathology of obsessive-compulsive disorders (OCD); in normal adults around certain stages of the life-cycle, birthing in particular. (Boyer and Liénard, 2006)

This is a definition of ritual, or ritualized behaviour, taken from a paper in neuropsychiatry that functions almost as a caricature of its use in the medical literature as a diagnostic feature in psychiatric disorders: autism, OCD, psychosis and many others. Once again, we have an insistence on the repeated and formalized dimension of a behaviour, as well as the absence of discernible motivation. To refer to the things people do when they are about to give birth, or undergoing the transformations of becoming an adult or when overwhelmed by a perceptual experience, as *ritual* or *ritualized behaviour* is to define these things as irrational and therefore aberrant. This is not a definition that I defend, but it is useful in order to foreground the normative dimension, often implicit, in how the idea of ritual is mobilised by science and society. Activists militating for a broader recognition of neurodiversity have openly attacked this medical definition of ritualized behaviour, attempting to wrest it from connotations of idiocy (incomprehensibility) to re-appropriate it (in the context of autism) as *stimming*.



Fig. 4: Stimming



Fig. 5: Armanda Baggs, *In My Language*

Amanda Baggs, a film-maker and non-verbal autistic, develops this even further in her film *In My Language* (2007).

The short film falls in two parts: the first in what she calls her *natural language* in dialogue with her surroundings that would be no doubt “intuitively recognizable as ritualized behaviour” by medical professionals; the second, the same sequence with a spoken translation that “explains” this language that—from the outside—seems devoid of rational motivation. With incredible force, Baggs denounces the “neuro-normative” frame of the medical profession and its failure of perception, of empathy, of curiosity, and, in its stead, provides the means for the viewer for a *feeling-into* her way of being in and with the world. A way of being—as a kind of language—that has its forms, its grammar, its way of making sense. We’ll come back to Amanda Baggs a bit later but what I want to emphasize here is that the concept of ritual balances dangerously on this highly political tightrope that divides the rational from the irrational, the normal from the aberrant, the *mensch* from the idiot, the civilized from the savage.

Ritual as marker of the “bad”



Here we have an even more explicit use of ritual as shorthand for the irrational, the savage: for an otherness as a threat to the civilized (those poor, innocent sailors). Ritual—in the form of “cannibal” feasts, “primitive” dancing and dress, the “crude weapons”—is the lens by which 19th and 20th century Europeans viewed non-Western peoples; ritual was the form itself of the seeming strangeness, irrationality and violence that defined the “savage” in its distance from the civilized. This is the normative dimension of ritual weaponised within colonial discourse.

Fig. 6: Poster for a travelling show, late 19th century

At the same time as this poster was plastered on the walls of colonial state of Australia, stories of the rituals of small-scale, non-Western societies were becoming the “data” that allowed the nascent social sciences to understand the evolution of “civilization.” Authors like Edward Tylor, James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl turned to so-called primitive societies to understand the origins of modern institutions such as marriage, family, state and property. And it is here that we turn to Durkheim.

Ritual as elementary form of religious life

The life of the Australian societies passes alternately through two distinct phases. Sometimes the population is broken up into little groups who wander about independently of one another, in their various occupations; each family lives by itself, hunting and fishing. Sometimes, on the contrary, the population concentrates and gathers at determined points for a length of time varying from several days to several months. These two phases are contrasted with each other in the sharpest way.

(...) One of the most important religious ceremonies among the Warramunga is the one concerning the snake Wollunqua. It consists in a series of ceremonies lasting through several days. The real ceremony only commenced after nightfall. Towards ten or eleven o'clock, the Uluuru and Kingilli men arrived on the ground, sat down on the mound and commenced to sing. Everyone was evidently very excited. A little later in the evening, the Uluuru brought up their wives and gave them over to the Kingilli, who had intercourse with them. Then the recently initiated young men were brought in and the whole ceremony was explained to them in detail, and until three o'clock in the morning singing went on without a pause. Then followed a scene of the wildest excitement. While fires were lighted on all sides, making the whiteness of the gum-trees stand out sharply against the surrounding darkness, the Uluuru knelt down one behind another beside the mound, then rising from the ground they went around it, with a movement in unison, their two hands resting upon their thighs, then a little farther on they knelt down again, and so on. At the same time they swayed their bodies, now to the right and now to the left, while uttering at each movement a piercing cry, a veritable yell, “Yrrsh! Yrrsh! Yrrsh!” In the meantime the Kingilli, in a state of great excitement, clanged their boomerangs and their chief was even more agitated than his companions. When the procession of the Uluuru had twice gone around the mound, quitting the kneeling position, they sat down and commenced to sing again; at moments the singing died away, then suddenly took up again. When day commenced to dawn, all leaped to their feet; the fires that had gone out were relighted and the Uluuru, urged on by the Kingilli, attacked the mound furiously with boomerangs, lances and clubs; in a few minutes it was torn to pieces. The fires died away and profound silence reigned again.

Using ethnographic material collected by two British anthropologists, Francis James Gillen and Walter Baldwin Spencer, Durkheim draws out what he calls the *elementary forms of religious life* from these “scenes of the wildest excitement.” These elementary forms—shorn of their surface excitement—constitute



the beating heart of all societies, whether religiously organised or not, whether “primitive” or “civilized.” In the passages that follow this ethnographic vignette, Durkheim underlines the fundamental distinction between sacred and profane, between the humdrum of everyday life and the intensely collective experiences of ceremonies and ritual that punctuate it. While the notion of the sacred delimits the space and time of this collective effervescence, ritual does the work of explaining how this effervescence is organised and codified, how awareness and emotion is coordinated collectively, mediated and intensified by particular geometries of (sacred) architectures, by particular choreographies of objects, dress and bodily decoration, how gesture and dance gain consistency as collective (poly)rhythm, how voices come together as song and incantation. These “scenes of the wildest excitement,” the very excitement and wildness that served as the marker of otherness in the construction of the “savage,” becomes domesticated, rendered understandable, as the organising quintessence of social life.

Durkheim goes on to show how these elementary forms of religious life—in the sense of *the ties that bind* of the Latin *religare*—are at play in every human society. As the scope of Durkheim analysis moves from the Warramunga to the French, we begin to discern a tension between the descriptive foregrounding of the performative dimensions of ritual that we see in the passages cited earlier and his insistence that, in the final analysis, these rituals are simply the expression of a deeper reality: that of symbolic representations. It is shared beliefs, myths, cosmologies—the structures of thought—that define and organise a society.

Against the outright racism of the poster of the Australian travelling show, Durkheim attempts to make sense of the rituals of so-called primitive societies as the elemental forms of every, of any, society. While it defangs the most virulent uses of ritual as shorthand for savagery in colonial, Western discourse, it does maintain a more hidden version. Durkheim based his analysis on the ethnography of Gillen and Spencer, researchers who did not speak the language of the Warramunga and whose understanding of ritual was limited to what they saw and made sense of, in ignorance of much of their cosmology, the richness of their material culture, the depth of their ecological knowledge. Gillen and Spencer, and later Durkheim, interpreted what they saw with the means at their disposal, that is, with European sensibilities and categories. This *view from the outside* is the source of the idea that, among the “savages,” ritual is more developed than doctrine because their mental faculties are less developed than their physical faculties. This image of the *primitive*—in which non-Western peoples, children, women, the mad have been lumped—escaped the halls of academia to lodge itself in the imaginary of 20th century of Western societies, not least through the role that the “primitive” played in the birth of Modern art. The sweeping away of the old, the fusty, the academic, was played out in the encounter with an otherness that was as much a projection of the hitherto unthought, unarticulated, unvalued dimensions of “our” society as anything else. With the “primitive,” ritual became

Fig. 7: Nathagura or Fire Ceremony of the Warramunga tribe

a dressing-up box in which the European "avant-garde" could dip into to shake things up without the difficult work of really encountering and understanding other peoples (Miller, 2006). Even dressed in the clothes of the "noble savage," these tropes are a tricky and tricky heritage indeed.

The division of religion life into doctrine and ceremony, into belief and ritual, in Durkheim's sociology reflects an even more fundamental dualism in European thought between "mind" and "body." Within this cosmology endemic to the West, the mind is the home and hearth of the social, the body—and the ritual which mobilises it—is relegated to surface effects (see Taussig, 2011). In the Durkheimian tradition, ritual—its objects, its choreography, its materiality, its aesthetic richness—becomes very much secondary to the symbolic, to the life of the mind.

Ritual and anti-structure

Fig. 8: A Great Hunter's composite Shrine

With Victor and Edith Turner, we arrive at the second generation of anthropologists who—contra the "armchair" anthropology of Tylor, Frazer and Durkheim—engaged in long-term fieldwork, learning the local language, the social organisation of the community they lived amongst, its culture and myths. In the 1950s, while studying for his PhD at the "Manchester School" under Max Gluckman, Victor Turner spent five years with Ndembu people of Zambia, then the British colony of Northern Rhodesia, together with his wife Edith. They went on to publish much of their work together.

The Turners followed the model of ethnographic writing pioneered by Bronislaw Malinowski, that aimed to describe non-Western societies "from the inside." From the 1920s, the ethnographic monograph becomes a narrative form akin to science fiction, conveying to the Western reader, using western languages and notions, not just an "objective" description of a society but also a sense of everyday life as it lived "over there." Its aim is to evoke in the reader a sense of another form of normality. The Manchester School was interested in understanding the dynamics of conflict and reconciliation in small-scale societies and organizations (in uneasy dialogue with colonial administrations of the British Empire) but the Turners were particularly interested in understanding and describing the *social drama* of life amongst the Ndembu. They quickly realised that ritual was—like in most small-scale societies with limited political and legal institutions—absolutely central to the drama of everyday life. It became the centre of their research, pioneering a conceptual vocabulary that travelled well beyond anthropology.

Ritual is defined as "a stereotyped sequence of activities" involving symbols—gestures, words, and objects—performed in a sequestered place, and designed to influence preternatural entities or forces on behalf of the actors' goals and interests" (Turner, 1973: 1100). The symbol is the smallest unit of ritual behaviour. Every symbol can have multiple meanings, holding together opaque constellations of phenomena (see Turner, 1973). Both symbols and ritual emerge in their writing as only half domesticated, somewhat opaque. Like Durkheim, the Turners approached ritual as "storehouses of meaningful symbols"



Fig. 9: Masked figure "Chizalaki" representing the authority of the ancestors



Fig. 10: Ndembu boys



that reveal the stories, the values at the organising heart of a community. But, in their analysis, ritual is also effective in its own right; rituals work because they elicit, channel and express powerful collective emotions. The symbolic remained anchored in the aesthetic, felt dimension of experience rather than simply representing abstract structures of thought. Ritual is not just about the transmission of messages but the mobilisation of *energies*:

Ritual is not just a concentration of referents, of messages about values and norms; nor is it simply a set of practical guidelines and a set of symbolic paradigms for everyday action... It is also a fusion of the powers believed to be inherent in the persons, objects, relationships, events, and histories represented by ritual symbols. It is a mobilization of energies as well as messages (Turner 1973: 1102).

The Turners do two things here. Firstly, they give us a working vocabulary for understanding the form of ritual, how bodies, things, music, architectures come together, how they produce and reproduce certain forms of feeling and sense, certain forms of being-together that are not just "illustrative of what is being said and done" but that constitute "self-contained systems of communication acting directly on the beholder." Secondly, in talking about the mobilisation of energies and powers, the Turners break out of the secularisation of ritual that Durkheim had instituted. Gods, goddesses, ancestors, spirits were not just symbols but interlocutors. In ritual, the "human" intersects with supernatural as well as natural forces. Not just spirits but also red earth, menstrual blood or the sap of milk tree. Gods and earth are not just vehicles of symbolic meaning but actors, actants, in their own right. Through a serious attention to ritual life, our (anthropological, sociological) image of society becomes a little less transparent, a little less stable, a little less familiar. We are getting close to the *natural language* of Amanda Baggs.

In later works, often in dialogue with theatre, art, politics, the Turners emphasised the *processual* nature of ritual, following the narrative arc of separation—liminality—reintegration. In particular, they stressed the importance of this middle *in-between* phase—no longer a child, not yet an adult—as moments of anti-structure in the everyday structure of society; a moment of egalitarianism, of *communitas*, as a "realm of pure possibility," even of emancipation, experienced in ritual life amongst the Ndembu but also over time of a performance in theatre, in art, in the riotous co-presence of demonstrations, of concerts and raves. These moments of liminality can transfigure society from without, spark revolutions and evolutions, eventually becoming folded back into another everyday structure. While the Turners concerned themselves with the extra-ordinary, the sacred, dimensions of ritual, Erving Goffman emphasised how the ordinary itself was bound up with ritual.

The rituals that make everyday life

Every person lives in a world of social encounters, involving him either in face-to face or mediated contact with other participants. In each of these contacts, he tends to act out what is sometimes called a line—that is, a pattern of verbal and nonverbal acts—by which he expresses his view of the situation and through this his evaluation of the participants, especially himself. Regardless of whether a person intends to take a line, he will find that he has done so in effect.

These are the first lines of Erving Goffman's *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* published in 1967. He takes Durkheim's and Turner's analyses of ritual and applies it to the miniscule of everyday life. His definition is as follows: a "formal and conventionalized act by which an individual shows respect and consideration to an object of absolute value, to that object or to its representative". What Goffman calls the "line" is the means—verbal, nonverbal—by which an individual "expresses his view of the situation and through this his evaluation of the participants, especially himself." The shared situation that a social encounter presumes is the sacred at the heart of the everyday.

This *line* is always conventionalized, stereotyped. Goffman gives the following example. Consider a man walking into a room and being greeted; "hello Bob" testifies to a different relationship than "hello dear," or "hello Mr Knight" or "hello Your Honour." Each greeting is more or less appropriate to the encounter of two people in a particular place: every greeting opens the possibility of a snub or worse. Goffman develops a language of dramaturgy—he speaks of roles and scripts, of the stage and the backstage, of props and settings—in order to describe and analyse how everyday life is framed as a series of ritual interactions.

As with the Ndembu, ritual is central to the drama of social life everywhere, mediating its contradictions, conflicts and reconciliations. Ritual is what Goffman calls *face work*: it performs and positions social relationships. Through their recognisable forms, the rituals of everyday life—greetings, goodbyes, courtship, jokes, over the counter exchanges—underwrite the possibility of a shared understanding of a social situation, the positioning of its players and the rules of the game. Conflict arises when two people have a different understanding of a given situation, of the "role" they are playing and the "role" the other is playing. Mr Knight might be offended by the lack of respect shown by his employee in greeting him as "Bob," his momentary frown betraying the friction generated in the encounter. We can imagine how the scenarios that might play out, towards a reconciliation or a bust-up at the office party.

Power operates within these situational and social norms. Even more importantly, power is about defining the frame itself. Rosa Parks knew the male bus passenger—as a "white"—expected her—as a "black"—to give up her seat on the bus in Montgomery, Alabama, in the early December of 1955 and she refused. She refused the role that was expected of her and, in so doing,

rejected the frame. This act of resistance sparked the bus boycott that marked the first mass protest against segregation in the American South.

Society is not a given, the ordinariness that defines the "reality" of everyday life is not automatic but constructed and reconstructed interaction by interaction, situation by situation. In Goffman's analysis, the social is ritualized, conventionalized interaction; the *social is ritual*. And this everyday is an inherently, intensely political space. Think of Martha Rosler's skewering of the discursive battleground of the kitchen. Indeed, art is one of the discursive terrains in which the question of frames is made explicit, plastic and changeable, where other norms are experimented with.



Fig. 11: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975

Goffman focuses on the face-to-face. Objects, clothes, rooms, streets, cities become the stage and props of the theatre of everyday life but he isn't really interested in how material culture mediates and transforms this ritual interaction. The "social" remains tightly delineated on the human. Goffman remains within a "meta-frame"—or ontology—that foregrounds the social as the human face. Bodies, animals, things, weather, the living world, an undifferentiated background.

One of my first pieces of research was working with guide dogs for the blind. I wanted to understand how a working partnership could emerge between two such different beings, two such different bodies. I spent time with different guide dog partnerships, in their homes and "at work," seeing how hesitation gave way to fluency, fear to trust, learned (and earned) not through disinterested thought but by each putting their body on the line and getting to know another being within the practical everyday context of doing things together. This "getting to know" was not symmetrical but, rather, consisted of a shared choreography, in which each inscribes their own preferences in the other, co-constituting the motifs of perception and action that grow within the daily performances of working, of walking the city together. In other words, ritual was here the basis of quite a different form of hybrid—or more-than-human—mobility and sociality.

Which brings us back to Amanda Baggs. Her film shows us the language—or the *formal and conventionalized acts*—she has developed "in a constant conversation with every aspect of my environment." Her hands flicking in and out of the water of her tap; the book playing on her face, returning the sound of her sung breath; the flickering paper in the front of the window. These are not symbolic acts but the forms and motifs of an ongoing choreography. Through these (inter)actions, she shows us a radically different form of sociality she has developed with the world around her. The "translation" in the second part of the film explicitly rejects the normative frame endemic to medical and societal attitudes towards autism, that define what language is, what legitimate knowledge is, of what an individual can be. Like the guide dog partnerships, Amanda Baggs allows us to glimpse a less anthropocentric, much more generous account of the social. In my work as an anthropologist, I am fascinated by these forms of "more-than-human" ritual as emergent choreographies in

which form is negotiated in the interaction of different entities. And here we finally come back to the Venus of Dolní Věstonice. In contrast to the opaque motivations of "ritual," these figurines also seem to speak of the curiosity that drove these people to experiment with the not-yet-known possibilities that fire affords of material transmutation and metamorphosis; a curiosity recognizable to any maker.

References

- Boyer, P. & Liénard, P. (2006). "Why Ritualized Behavior? Precaution Systems and Action Parsing in Developmental, Pathological and Cultural Rituals." *The Behavioral and Brain Sciences*, 29(6), 595–650.
- Durkheim, E. (1995). *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: Free Press.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Chicago: Aladine Press.
- Latour, B. (2007). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Malafouris, L. (2014). "Creative thinging: The feeling of and for clay." *Pragmatics & Cognition*, 22(1), 140-158.
- Miller, D. (2006). Primitive art and the necessity of primitivism to art. In S. Hiller (ed) *The Myth of Primitivism* (pp. 55-72). London: Routledge.
- Rice, P. (1999) "On the Origins of Pottery," *Journal of Archaeological Method and Theory*, 6(4), 1-54.
- Roebroeks, W. & Villa, P. (2011). "On the earliest evidence for habitual use of fire in Europe." *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 108(13), 5209-5214.
- Sofia, Z. (2000). Container Technologies. *Hypatia*, 15(2), 181-201.
- Taussig, M. (2010). *What Color Is the Sacred?*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turner, V. W. (1973). "Symbols in African Ritual." *Science*, 179(4078), 1100-1105.
- Wrangham, R. (2017). "Control of Fire in the Paleolithic: Evaluating the Cooking Hypothesis." *Current Anthropology*, 58(S16), S303-S313.

★

THE INVISIBLE TOUCH OF TIME, TOUCHER L'INVISIBILITÉ DU SON...

Raymond Delepierre
Professeur de pratiques
sonores à l'ENSAV
La Cambre

La mélodie du monde

Le phénomène sonore est aussi vieux que la Terre, ses composants et le système solaire.

Les bouleversements qui nous relient aux planètes produisent depuis l'origine des chocs, des vibrations aériennes et solidiennes, parfois des sons composés de fréquences, d'amplitudes complexes, de parasites sonores et aussi des bruits organisés dans le temps d'un espace, d'une trajectoire, d'un infini ou d'un but à atteindre.

Bien que les pratiques artistiques contemporaines tendent à ne plus différencier les phénomènes sonores, nous pouvons dire que le son est, tout comme le bruit, un phénomène physique. Ce qui pourrait distinguer bruit et son se situe dans le champ sémantique où il est question de la sensation subjective à l'écoute de ces bruits et de ces sons. Nous parlerons de son quand il y a une composition en harmonie et de bruit quand il y a dissonance, distorsion, excès de niveau sonore. Cette frontière est variable, sensible et dépendante de l'interprétation de chacun et chacune.

Enfant, un tout premier son dont je me souviens est celui de la rencontre du sable avec la toile textile de la tente familiale installée en bordure de la mer du Nord. Le vent transporte le sable qui atterrit ou s'échoue sur le tissu tendu de la tente. Cet événement fait de chaque grain de sable un activateur sonore, un catalyseur d'émotion corporelle.

Il m'arrive alors d'entendre différentes colorations de bruits dans l'épaisseur des journées et des soirées. J'observe, par l'écoute, les mouvements du monde interfacés avec des bruits blancs, roses ou bruns, des bruits bleus, violets ou gris.

Un arc-en-ciel de phénomènes sonores et acoustiques.

Je n'apprendrai leurs significations et leurs classifications¹ que bien plus tard dans un cadre scientifique lors de mes études en école de cinéma.

L'ingénieur-chercheur et créateur sonore Stéphane Pigeon (BE) invite à voyager au travers des colorations des sons de la nature dans *myNoise*².

Sous une forme plus abstraite, l'artiste visuel et sonore Hrvoje Hiršl (HR) avec son projet *Colors of Noise (Permutations)*³ permet d'identifier visuellement la multiplicité de bruits codifiés sous forme de palettes de couleurs et de répertoires abstraits.

Territoires invisibles

Sur Terre, la période glaciaire apporte une éclosion.

La nature se maintient avec une forte détermination, elle continue à générer des bruits, à émettre des sons.

Les vagues se promènent avec plus ou moins d'efforts sur les récifs marins. Les vents soufflent, sifflent, virevoltent et hurlent leur mécontentement dans les arbres et les anfractuosités du temps. Les pluies et les tonnerres se répondent dans les cieux. Les roches et les glaces se disloquent.

La nature apporte au rythme des saisons des symphonies de bruits, des sonorités désorganisées et dissonantes.

Ainsi, nous sommes à la pré-aube des musiques concrètes initiées en 1948 par Pierre Schaeffer.

La nature se révèle parfois comme étant plus bruyante que l'activité des femmes, des hommes et des animaux peuplant cette terre.

Malgré son invisibilité, le son est physique ou matériel, il est volatile et aérien. Il est son propre corps, sa propre image, sa propre trace.

Il a comme origine le présent pour atteindre le futur et devenir au même instant, ou presque, un événement du passé. Cette instantanéité évanescence du son renvoie à un état fragile de nos émotions. Nous chercherons à prolonger l'expérience du présent-futur-passé par la répétition d'un son en essayant de recréer l'algorithme ou la formule de la séquence.

L'enregistrement sonore serait-il le moyen de remédier à cette volatilité ?

Garder trace.

Les bruits et les sons pour exister doivent se propager, être transportés, ils doivent trouver un hôte. Mues par des mouvements vibratoires, les molécules de l'air, excitées, oscillent de l'avant vers l'arrière et forment au rythme de rencontres successives un matériau sonore.

La force et la durée de ces mouvements auront à terme fait voyager les sons, les bruits jusqu'à nos tympans.

Par analogie avec le monde des abeilles, nous pouvons parler ici de pollinisation sonore.

Le son dès son apparition n'est plus, ou en tout cas n'est pas dans sa forme originelle.

Il empruntera la signature acoustique de son milieu d'émission.

< 2 > <<https://mynoise.net/>>
< 3 > <<https://hrvojehirsl.com/Colors-of-Noise-Permutations>>

Il se répandra dans un périmètre formé de limites, d'obstacles, de frontières, parfois invisibles.

L'ensemble de ces contraintes forge sa tonalité, son corps, son territoire mouvementé.

Ce territoire devient une zone où le son négocie avec son environnement.

La limite devient alors mobile, l'orchestration sonore entre dans un processus évolutif, collaboratif et naturel.

La résonance, magma fertile du son

*L'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant*⁴.

L'historique explosion paroxysmale du volcan Krakatoa, en 1883, a été immortalisée au cinéma dans un récit de fiction, *Krakatoa, East of Java* qui relate le déchaînement, la destruction de la nature par elle-même.

La bande sonore de ce film, réalisé en 1968, fait entendre au moyen d'effets cinématographiques hollywoodiens, glamour et multicolorés, une pluralité de fortes sonorités.

En 1890, nous pouvons lire sous la plume de Camille Flammarion⁵ :

Les bruits souterrains de l'éruption de Krakatoa ont eu une intensité considérable. Ils ont été entendus à une distance dépassant tout exemple connu.

La force, la puissance de l'éclatement sonore des volcans peut atteindre 180 dB. Sous de telles puissances, avec de telles pressions, ces sons s'entendent à des milliers de kilomètres de l'épicentre.

Peu avant l'explosion du Krakatoa, Hermann von Helmholtz⁶ et Lord Rayleigh étudient des volumes acoustiques utilisés pour déterminer la hauteur d'un son, sa tonalité, sa fréquence.

Il s'agit de résonateurs identifiés comme des récipients servant à capturer les ondes sonores. Composés d'un volume principal et d'un tube attenant, ils sont de dimensions variables et avaient à l'origine la physionomie d'une bouteille à sons.

Les sons monotoniques relevés lors de l'observation de certains volcans actifs sont le résultat de très basses fréquences générées par les cavités remplies de lave, agissant comme les résonateurs de Helmholtz.

L'intérieur de notre planète est un corps vivant, frémissant.

À l'instar de l'être humain, nous pouvons dire que la terre est autophone, elle génère des sons en état de vibration et, comme si elle était capable de les entendre, les reproduit.

< 4 > Louis Segond, *Bible*, édition de 1874.
<<https://archive.org/details/la-sainte-bible-traduction-par-louis-segond-premiere-edition-tome-i-1874/page/n13/mode/2up5>>
< 5 > <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3718773/f3.item.texteImage>>
< 6 > Hermann von Helmholtz, 1821–1894, physicien allemand.

Parfois ces sons seront d'une origine inconnue que certains qualifieraient d'irréelle, nous pouvons aussi les nommer comme étant des sons invisibles, des sons-fantômes.

L'artiste-sculpteur Bogomir Ecker a imaginé une sculpture représentant un cône d'émission sonore posé verticalement à même le sol. Ce cône de couleur rouge rappelle que la planète Terre est animée par une fréquence propre qui vibre à 1hz.

Cette sculpture se nomme 1 Hz⁷.

Les mouvements du temps

Un son peut s'unir à différents événements, il peut avoir un caractère sacré, une fonction utilitaire, créer des jeux sonores, annoncer la présence de la nature, etc.

Le tintement de la cloche est un exemple, elle sonne pour annoncer une cérémonie religieuse mais elle peut aussi alerter sur un danger. Les frappes des tambours donnent le pas aux militaires et peuvent appeler aux dialogues chamaniques, ou ponctuer rythmiquement des musiques.

Le souffle, la respiration, la voix aussi. Je pense aux chants mais aussi aux annonces faites depuis la hauteur des minarets, aux conversations orales, aux instruments à vent, aux aérophones.

Une exploration dans le paléolithique révèle dans la grotte de Marsoulas (FR) un coquillage de grande taille, vieux de 18 000 ans⁸. Il a dès cette époque été adapté en instrument sonore grâce à une perforation de la pointe de la conque qui permet la pose d'une embouchure où la bouche du souffleur pourra se poser. Il s'agit probablement d'un instrument pour donner un signal dont le sens proviendrait de la hauteur du son émis.

La coupe longitudinale de cette conque génératrice de sons montre un dessin intérieur qui s'apparente à la forme de la cochlée située dans notre oreille interne.

Nous reconnaissons à cette forme une fonction émettrice (la conque) et aussi une fonction réceptrice (l'oreille).

Quelques milliers d'années plus tard, l'ocarina, instrument à vent issu du façonnage d'une écorce, de la terre cuite ou de la porcelaine, est fondé sur le même principe que les résonateurs de Helmholtz.

Il permet d'émettre plusieurs sonorités dépendant du volume de l'instrument, et plusieurs notes liées au jeu des doigts sur des trous percés à l'extérieur de la cavité.

Ces volumes sonores sont identifiés comme helmoltziens. Dans leur façonnage en milieu naturel ou sous l'action d'une main humaine, ces résonateurs peuvent prendre différentes formes en participant à la vie sonore de notre environnement.

Ils accordent invisiblement le monde⁹.

< 7 > <http://welt-der-form.net/Kant-Park_Duisburg/Ecker-1988-Boden_1_Hertz.html>
 < 8 > <<https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.abe9510>>
 < 9 > En référence à l'ouvrage de Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World / L'Accordage du monde*.

Dans sa pièce sonore *Inlets*¹⁰ créée en 1977, John Cage met en évidence le mouvement aléatoire et improvisé des sons émis par l'eau introduite dans la cavité d'une conque.

Le manipulateur instrumentiste n'aura qu'une action limitée sur la musicalité des sons produits.

La domestication de l'eau introduite dans le conduit intérieur et spiralé du coquillage s'avèrera vaine tant la masse liquide en mouvement et l'architecture intérieure de la conque sont intimement liées.

L'artiste mexicaine Ana Victoria alias Vica Pacheco¹¹ propose sous des formes abstraites des instruments sonores en argile, qui nous rappellent les jarres à eau sifflantes d'inspiration sud-américaine. Elle lie dans sa création artistique le travail traditionnel d'un objet en argile à des sonorités traitées électroniquement.

Dans son installation sonore *Empty Vessels*¹², Alvin Lucier invite à entendre en direct la capture des flux sonores aériens issus de l'intérieur de différentes bouteilles en verre posées sur des socles. Cette capture sonore est révélée par l'interaction en temps réel d'éléments électroacoustiques composés de microphones, d'amplificateurs et de haut-parleurs.

Il est aussi question dans cette installation de souffles de l'air et d'aérophones.

Toucher la matière, se taire en silence

Je terminerai par une accalmie du temps, tout en silence.

La dynamique des espaces sonores donne naissance à des silences, à de la matière au repos.

Ces silences sont le résultat d'un rapport dynamique entre le point haut et le point bas d'un niveau sonore.

La notion – toute relative – de silence s'accompagne souvent de l'intervention de sons.

Un des exemples de cette singularité est le silence musical, celui-ci est précédé et suivi d'une note.

Ils sont nombreux les artistes qui nous accompagnent à l'avant-garde de notre chemin sonore vers une introspection qui tend à nous rapprocher de nous-mêmes, à nous mener par différentes postures d'écoute dans cet abandon. Ils nous ont aidés à fermer les paupières de nos oreilles pour découvrir un espace d'écoute qui nous confronte à nos habitudes, qui nous déplace de la réalité à nos rêves, de nos certitudes à nos peurs. Ils nous mènent à confronter et ménager nos conflits, à réorienter nos frontières. Ainsi advient la potentialité de débattre du pouvoir magique du sonore et de nos perceptions.

Pour nous guider, les artistes convoquent un paysage dégagé, des objets focalisant le son, une rencontre urbaine, un dialogue entre l'œuvre et son auditeur, des dessins de mots

< 10 > <<https://www.youtube.com/watch?v=DFQroMFmZBg>>
 < 11 > <<https://pradiauto.com/en/artists/vica-pacheco/>>
 < 12 > <<https://www.flickr.com/photos/frac-fc/10834545275/in/photostream/>>

sonores, des couleurs avec des sons... Ils œuvrent pour nous laisser entrevoir et apprivoiser notre environnement audible et inaudible.

Ces artistes sont multiples et singuliers. Baudouin Oosterlynck¹³, avec ses instruments à sonorités variables, ses multiples prothèses pour oreilles, ses aquaphones, offre de nouvelles expériences d'écoute. Le jardinier arpenteur de nos tympanes Akio Suzuki ouvre des paysages d'écoute avec ses Oto-Date¹⁴. Les travaux urbains de Max Neuhaus¹⁵, empreints de discrétion, modifient la perception des lieux et révèlent certains creux sonores à réinterpréter. L'œuvre humble de l'artiste sonore Christine Sun Kim¹⁶, née sourde et muette, ramène à la genèse de nos sens. Pierre Berthet¹⁷ construit son travail du son en manipulant et en accordant une multitude d'objets en lien avec l'Arte Povera. Tous ces artistes ouvrent des voies inouïes dans le temps d'une écoute ou d'un regard à tendre.

Les travaux que j'ai accompagnés dans le cadre du projet ECART – *Resonating Ceramics* font tous appel à un imaginaire, à une collecte d'émotions qui, par le geste et l'écoute, l'entendre et le toucher, ont forgé un désir de façonner par le concret ou l'absence de réel une matière volatile et invisible, le son.

★



Raymond Delepierre,
Stubborn Waves,
installation sonore,
MIM Bruxelles (Belgique) 2020



Ex-voto, Grèce. I^{er} siècle ap. J.-C. (?),
bronze, 9 x 12,5 x 3 cm,
collection particulière



Raymond Delepierre,
Blowing Dust,
installation sonore,
Tournai (Belgique) 2018

< 13 > <<https://koregos.org/fr/eric-de-visscher-l-oreille-eteinte-l-oeil-en-silence/>>

< 14 > <<https://surlesentierdeslauzes.fr/oeuvre/oto-date/>>

< 15 > <<https://journals.openedition.org/critiquedart/17141>>

< 16 > <<https://whitespace.cn/artists/christine-sun-kim/>>

< 17 > <<http://pierre.berthet.be/>>

THE INVISIBLE TOUCH OF TIME, TOUCHER L'INVISIBILITÉ DU SON...

Raymond Delepierre
Professor of sound practices at ENSAV La Cambre

Melody of the Earth

The phenomenon of sound is as ancient as the Earth, the elements and the solar system.

All of the commotion that connects us to the planet has, from the very beginning, created shocks and vibration in solids and in air, echoes of nature and humanity. These complex, diverse frequencies and amplitudes, are parasitic or organized in time or in space, of a single trajectory, of infinity or reach out with purpose. Although contemporary artists desire not to distinguish between auditory elements, we can say that sound is, like noise, a physical phenomenon. What might distinguish one sound from another belongs to the field of semantics and is an examination of the subjective sensation of listening.

We will talk of sound where there is composition and harmony, and of noise where there is dissonance, distortion, or excess sound level. The borders between sound and noise are variable, sensitive to, and dependent upon the interpretation of each and every ear.

As a child, the first sound I remember is the encounter of sand with the stretched canvas of the family tent pitched on the shore of the North Sea. Carried by the wind, the sand could discover the material needed for this exchange, making each grain a stimulus for sound, a catalyst for corporal emotion. I would sometimes hear different colors of sounds in the intricacies of the day or evening; I observed the movements of the world by listening to a testimony of white, pink or brown noises, or blue, purple and grey, a rainbow of sound and acoustic phenomena. I would not learn their meaning or their scientific classifications¹ until much later, during my studies at film school.

< 1 > <<https://www.wired.co.uk/article/colours-of-noise>>

The engineer, researcher and sound creator Stéphane Pigeon (BE) invites us to travel through these colorations of nature's sounds in *myNoise*².

In a more abstract form, visual and sound artist Hrvoje Hiršl (HR) with his project *Colors of Noise (permutations)*³ allows us to visually identify the multiplicity of these noises codified in the form of color palettes and abstract repertoires.

Invisible Territories

On Earth, the ice age brings an upheaval. Nature maintains itself with strong determination, continuing to generate noises, to emit sounds. The ocean waves with more or less effort, wander the reefs, the winds blow, whistle, howl and whirl their discontent into the trees and into the crevices of time. The rain and thunder answer in the skies, the rocks and ice grind apart. Nature brings symphonies of disorganized and dissonant sounds. With this we have the primordial 'concrete music' later codified by Pierre Schaeffer in 1948. Nature, at times, turns out to be noisier than the activity of the women, men and animals that inhabit this world.

Despite its invisibility, sound is physical and material, it is volatile and ethereal; it is its own body, its image, its trace. Sound has for its origin the present, reaching out to the future and becomes, in a moment, an event of the past. This transitory instantaneousness of sound returns us to the fragile state of our emotions. We try to extend our experience by repeating a sound; we endeavor to recreate the algorithm or formula of the sequence.

Would sound recording be the way to remedy this volatility?

Keep track.

To exist, sound and noise must spread, must be transported; they must find a host. Driven by vibratory movements and successive encounters, the excited air molecules oscillate from front to back. The force and duration of these movements may ultimately empower the sounds to finally arrive at our eardrums.

By analogy to the life of bees, we might speak here of sound pollination. As soon as it appears, the sound is no more, or at least not in its original form. It will borrow the acoustic signature of the medium in which it is cast. Sound spreads over a perimeter fashioned by obstacles seen and unseen. All of these constraints in turn shape its tonality, its body, its turbulent territory. This territory becomes a zone of negotiation with its environment. The limits are rootless, sound orchestration enters into an intrinsic and collaborative process.

< 2 > <<https://mynoise.net>>

< 3 > <<https://hrvojehirsl.com/Colors-of-Noise-Permutations>>

Resonance: The Fertile Magma of Sound

And the LORD God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul.
(KJV Gen. 2: 7)⁴

An historic and convulsive eruption of the Krakatoa volcano in 1883 was immortalized in the fiction film, *Krakatoa, East of Java*, 1968, a story relating the unbridled destruction of nature itself. The soundtrack of this film incorporates a multiplicity of loud sounds and glamorous, multi-colored Hollywood cinematographic effects. In 1890, we read an account penned by Camille Flammarion⁵ that, “The subterranean sounds of the Krakatoa eruption were of substantial intensity. They were heard at a distance beyond anything previously experienced.” The force, the power of a volcano’s sound can reach 180 db. Under such power, with such pressures, these sounds can be heard thousands of kilometers from the epicenter.

Shortly before the Krakatoa explosion, Hermann von Helmholtz⁶ and Lord Rayleigh studied acoustic devices used to determine the strength of a sound, its pitch and frequency. These are resonating receptacles used to capture sound waves. Composed of a main vessel and an adjoining tube, these devices varied in size and originally had the physiognomy of a sound bottle. The monotonic sound recorded during the observation of active volcanoes are the result of very low frequencies generated by cavities filled with lava; the cavities are acting like one of these Helmholtz resonators.

In this way the interior of our planet is a living, trembling body. We might say that, like human beings, the earth is autophonic; like ourselves, the earth generates sounds in a state of vibration and, as if it were able to hear, reproduces them. At times these sounds will be of an unknown origin that some call unreal, also referred to as invisible sounds or phantom sounds. Artist-sculptor Bogomir Ecker produced a sculpture representing a sound emission cone placed vertically on the ground. This red cone reminds us that the planet Earth is animated by a frequency of its own, vibrating at 1 Hz; consequently this sculpture is entitled 1 Hz⁷.

The Movements of Time

A sound can come together with various events; it can have a sacred character, a utilitarian function, it can create acoustic alterations, or announce the presence of nature. The ringing of a church bell is an example; it rings to announce a religious

< 4 > Originally Louis Segond bible—1874 edition, translated with KJV<<https://archive.org/details/la-sainte-bible-traduction-par-louis-segond-premiere-edition-tome-i-1874/page/n13/mode/2up5>>
< 5 > <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3718773/f3.item.texteImage>>
< 6 > Hermann von Helmholtz, 1821–1894, German physicist and physician
< 7 > <http://welt-der-form.net/Kant-Park_Duisburg/Ecker-1988-Boden_1_Hertz.html>

ceremony or it can also warn of danger. The beating of drums announces the path of the military or can call for shamanistic dialogues, but also drive any rhythmically punctuate music. Breath and breathing, the voice too; here, I am considering songs but also the announcements made from the height of the minarets, of any spoken conversation, or of wind instruments, even the noise of airplanes...

In an exploration of the Paleolithic period we find, in the Marsoulas cave in Southwest of France, a large shell, 18,000 years old⁸. From this early date the shell has been adapted as a sound instrument: a perforation at the tip of the conch allows the insertion of a mouthpiece where the mouth of the blower will come to rest. It was most likely created to produce a signal, interpreted according to the pitch of the sound that it emits. The longitudinal section of this sound-generating conch shows an interior pattern that resembles the shape of the cochlea of our inner ear. We recognize here the form of the emitter, the conch, but also the receiver, the ear.

A few thousand years later, the Ocarina, a wind instrument derived from the sculpting of bark, terracotta or porcelain, is based on the same principle as the Helmholtz resonators. It makes it possible to emit several sounds depending on the volume of the instrument, and several notes related to the placement of fingers on the holes drilled into the surface the cavity. These changes in volume are identified as Helmholtzian. Shaped by nature or by ourselves, these resonators can take different forms and participate in the life of sounds in our environment.

Invisibly, they tune the world⁹.

In his sound piece *Inlets*¹⁰, created in 1977, John Cage highlights the random and improvised movement of the sounds emitted by water introduced into the cavity of a conch. The instrumentalist can have only a limited effect on the musicality of the sounds produced. Attempts at taming the water introduced into the inner and spiral duct of the shell prove futile as the liquid mass in motion and the internal architecture of the conch are intimately linked.

The Mexican artist Ana Victoria under the alias *Vica Pacheco*¹¹, proposes in the form of abstract objects, instruments made of clay, which remind us of the whistling water jars of South American inspiration. In her artistic creation, she combines the traditional work of a clay object with electronically processed sounds. *Empty Vessels*¹², a sound installation by Alvin Lucier invites us to hear the live capture of aerial sound streams emanating from the interior of different glass bottles placed on pedestals. This sound capture is processed by the real-

< 8 > <http://welt-der-form.net/Kant-Park_Duisburg/Ecker-1988-Boden_1_Hertz.html>
< 9 > With reference to Raymond Murray Schafer's book, *The Tuning of the World / L'Accordage du monde*.
< 10 > <<https://www.youtube.com/watch?v=DFQr0MFmZBg>>
< 11 > <<https://pradiauto.com/en/artists/vica-pacheco>>
< 12 > <<https://www.flickr.com/photos/fracfc/10834545275/in/photostream/>>

time interaction of electroacoustic elements consisting of microphones, amplifiers and loudspeakers. The installation also explores the blowing of air and aerophones.

Touch the Material and Keep Silent

I will end with a temporary calm, silently.

The dynamics of spaces that produce sound also give rise to silences, to matter at rest. These silences are the result of a dynamic ratio between the highs and lows in levels of a sound. The very relative notion of silence is often escorted by the intervention of sounds. One example of this singularity is musical silence, preceded and followed by a note.

There are many artists who accompany us in the vanguard of our sonic journey, an introspection that tends to bring us closer to ourselves, to lead us through different postures as we heed the sounds in this abandonment. They helped us close the eyelids of our ears to discover a space for listening that confronts us with our habits, that moves us from reality to dreams and from our certainties to our fears. They direct us to face our conflicts and manage them, to reorient our borders. Hence comes the potential to debate the magical power of sound and our perceptions.

To guide us, the artist summons an open landscape, an object that focuses sound, an urban encounter, a dialogue between the work and its listener, a drawing of sound words or colors with sounds, and allows us to glimpse and tame our audible and inaudible environment.

These artists are many and peculiar. Baudouin Oosterlynck¹³ offers new listening experiences with his instruments of varied sounds, his many-eared prostheses and his 'aquaphones'. The gardener-surveyor of our eardrums Akio Suzuki announces listening landscapes with his *Oto-Date*¹⁴. The discreet urban works of Max Neuhaus¹⁵ change our perception of placement and reveal certain voids to be reinterpreted. The humble work of sound artist Christine Sun Kim¹⁶, born deaf mute, takes us back to the genesis of our senses. Pierre Berthet¹⁷ builds his work of sound by manipulating and tuning a multitude of objects related to *Arte Povera*. All these artists open up unprecedented paths in a moment of hearing or in a tender gaze.

The work that I have been involved in as part of the ECART—*Resonating Ceramics* project appeals to an imagination, to a collection of emotions that, by gesturing and listening, hearing and touching, have forged a desire to shape concretely the volatile and invisible material, sound.

★

< 13 > <<https://koregos.org/fr/eric-de-visscher-l-oreille-eteinte-l-oeil-en-silence/>>

< 14 > <<https://surlesentierdeslauzes.fr/oeuvre/oto-date>>

< 15 > <<https://journals.openedition.org/critiquedart/17141>>

< 16 > <<https://whitespace.cn/artists/christine-sun-kim>>

< 17 > <<http://pierre.berthet.be/>>



Bruxelles (La Cambre), Belgique – 2021

— lundi 25 octobre 2021

— **performance**

50 Hertz / Salômé Guillemin-Poeuf

50 Hertz est une performance de musique drone jouée avec un ensemble de céramiques et de néons amplifié par des effets. Les céramiques sont des instruments humides qui produisent des fréquences infrabasses parsemées d'abrasions électriques. Elles définissent un espace et une ambiance sonore et visuelle tellurique obscure. L'installation est entièrement analogique et réagit à la conductivité du corps humain.

Salômé Guillemin-Poeuf est une artiste et une designer française qui vit et travaille à Genève. Ses recherches se font en collaboration avec des artistes, designers, scientifiques, archéologues et des institutions telles que l'ONU, la HEAD – Genève, le Musée cantonal d'archéologie et d'histoire de Lausanne... Son travail a été présenté dans divers lieux et lors d'événements internationaux. <<http://www.salomeguillemin.com>>

— mardi 26 octobre 2021

— **conférence**

Resonating Acoustics : les liens entre acoustique des salles et matériaux / Eckhard Kahle – Kahle Acoustics

Qu'est-ce qui détermine la résonance d'une salle de concert ou de théâtre, le volume d'air ou la résonance des matériaux de finition (bois, béton, céramique) ou une combinaison des deux ?

Eckhard Kahle combine un profil de physicien et de chercheur, il est acousticien et musicien professionnel. Il est également le fondateur et administrateur de la société spécialisée en conseils acoustiques pour le monde des arts de la scène, Kahle Acoustics. Il a collaboré avec des architectes de renom ainsi qu'avec des orchestres réputés. <<https://kahle.be>>

— **performance**

Après résonance / Léna Babinet

Après résonance est une performance qui explore la relation entre l'ancien et le futur, le très archaïque et l'imaginaire numérique. Elle a commencé par une rencontre avec les pots acoustiques, là où la céramique détient la capacité de contenir des histoires, l'écho des voix du passé. Dans cette performance, les objets sont utilisés comme des corps résonnants, des outils pour transformer et amplifier la voix.

Léna Babinet est une jeune artiste française céramiste. Après des études de cinéma d'animation, elle intègre le master 2 en arts plastiques, visuels et de l'espace (orientation céramique) de La Cambre (BL). Elle complète ce cursus par une formation en bijouterie, en Suède. Son travail sensible et poétique questionne l'empreinte, la trace, la mémoire, l'héritage, la transmission.

— **conférence**

Des pots de terre dans les murs de pierre : des résonateurs pour l'oreille et pour l'âme / Bénédicte Bertholon et Jean-Christophe Valière

Insérés dans les murs de pierre d'édifices religieux d'Europe et du pourtour méditerranéen, les pots acoustiques suscitent un questionnement interdisciplinaire et complexe. Quel était l'objectif poursuivi par les bâtisseurs pendant de nombreux siècles avec ces résonateurs ? Et sur quels témoignages archéologiques se base-t-on aujourd'hui pour les étudier ?

Bénédicte Bertholon est archéologue et archéomètre. Chercheuse associée au Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CESCM) de l'Université de Poitiers, ses travaux portent sur l'étude des matériaux du décor architectural et le bâti des édifices religieux du Moyen Âge. Depuis plus de quinze ans, elle conduit, avec Jean-Christophe Valière, des recherches sur les dispositifs de pots acoustiques.

Jean-Christophe Valière enseigne à l'École Nationale Supérieure d'Ingénieurs de Poitiers et effectue sa recherche à l'Institut Pprime, unité propre du CNRS. Ses recherches portent sur les techniques de mesure de vitesse acoustique par laser et sur l'aéroacoustique.

— mercredi 27 octobre 2021

— **visite des collections**

Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

— **conférence***Sons, vases et rituels grecs* / Natacha Massar

Les peintres attiques ont traduit en image les sons qui les entourent de différentes façons. Les pratiques rituelles antiques ont sollicité tout particulièrement leur attention, et engendré des réponses variées et imaginatives. Mais le monde de la céramique attique ne convoque pas seulement le paysage sonore par l'image, il y participe aussi par la création d'objets sonneurs, destinés à des usagers et des contextes d'utilisations spécifiques, souvent rituels.

Natacha Massar est conservatrice des antiquités grecques du Département Antiquité – Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Elle est spécialiste de la céramique hellénistique, principalement crétoise et a tout particulièrement étudié le rituel des toasts au banquet.

— **performance**

Quartz / Christian Vialard

Quartz fait partie d'une série de concerts/performances avec une guitare électrique. Le jeu avec des objets en céramique et en porcelaine permet de révéler, par le phénomène d'amplification, l'identité sonore propre de l'espace où se déroule la performance.

Christian Vialard est un musicien compositeur, producteur et plasticien français, basé sur la Côte d'Azur. Ses compositions originales associent instruments analogiques et samplers propres à la musique électronique et guitares électriques plus proches du post-punk et de la noise music. <<https://christianvialard.com>>

— jeudi 28 octobre 2021

— **atelier**

Engrammer – perception, motricité manuelle et voix / Myriam Pruvot

Il s'agit d'aborder les liens sensibles et imaginaires qui relient les mains et la voix, le sens du toucher et l'usage de la parole.

Myriam Pruvot est artiste, musicienne et performeuse, diplômée des Beaux-Arts, formée à l'improvisation, aux techniques vocales et à la création sonore. Elle a collaboré, en tant qu'autrice et interprète, à de nombreux projets radiophoniques, musicaux, chorégraphiques en Europe et au-delà. <<http://www.myriampruvot.com>>

— **conférence**

The Sound of Materials / Tim Ingold

Dans cette conférence, Tim Ingold défend l'idée que la question du son est intrinsèque à celle du mode d'existence des objets (qu'ils soient en terre, en bois...). Mais pour réussir à l'installer dans la pensée, il convient de reconceptualiser « son » et « matériau » en termes de résonances affectives plutôt qu'en termes de propriétés physico-mécaniques. Tim Ingold tient pour acquis le fait que le son entre dans la constitution des matériaux. Il contribue à ce qu'ils sont. Les matériaux sont sonores et cela est inhérent à leur nature.

Tim Ingold est anthropologue, professeur d'anthropologie sociale à l'Université d'Aberdeen (Écosse). Proche de Philippe Descola, il est l'auteur de nombreux ouvrages dont *Making and Growing: Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*.

— vendredi 29 octobre 2021

— **conférence**

The Elephant in the Porcelain Cabinet / Ranti Tjan

Depuis des siècles, la terre et la céramique sont utilisées pour des raisons acoustiques ou artistico-sonores. L'EKWC (European Ceramic Workcentre) est spécialisé dans l'exploration de tous les territoires liés à la céramique. Il accueille des artistes du monde entier afin d'en repousser les frontières. Depuis quelques années, il existe une demande croissante de la part d'artistes, de designers, de musiciens et de compositeurs de travailler le son en relation avec la céramique.

Ranti Tjan est directeur de l'European Ceramic Workcentre depuis 2010. Il est également actif dans le monde de la danse contemporaine, de la musique classique, de l'art sonore et des arts visuels. En tant que directeur de l'EKWC, il a été membre du jury des Biennales de céramique de Corée, de Taiwan, de Chine, d'Australie, d'Italie, de Grande-Bretagne... <<https://ekwc.nl>>

Paris, France — 2021

— lundi 6 décembre 2021

— **réunion de travail**

Beaux-Arts de Paris

— mardi 7 décembre 2021

— **visite**

Musée du Quai Branly

Visite du musée et des collections d'etho-musicologie et du service restauration, par Stéphanie Elarbi, chargée de restauration.

— **visite**

Musée d'Art Moderne de Paris (MAM)

Visite de l'exposition *Les Flammes. L'âge de la céramique* par Anne Dressen, commissaire d'exposition à l'ARC, département contemporain du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

— mercredi 8 décembre 2021

— **visite**

Musée de la musique / Philharmonie de Paris

Visite des collections et du laboratoire de restauration par Alexandre Girard-Muscagorry, conservateur du patrimoine et Marguerite Jossic, chercheuse en acoustique et mécanique de l'instrument de musique.

Oisterwijk (EKWC), Pays-Bas — 2022

— lundi 21 – vendredi 25 février 2022

— **session de travail**

Au cours de cette première session, les étudiant.e.s poursuivent et précisent l'élaboration des formes initiée dans leurs écoles. Différents tests de surfaces sont réalisés, ainsi que de premiers tests sonores. Les commandes d'émaux et d'emballages des pièces sont effectuées.

— lundi 25 – vendredi 29 avril 2022

— **session de travail**

Au cours de cette seconde session, les étudiant.e.s émaillent et cuisent les pièces, expérimentent et définissent le son : une première activation sonore est réalisée avec une mise en espace. Les pièces sont ensuite emballées pour le transport vers Genève.

Genève (HEAD), Suisse — 2022

— mardi 13 – jeudi 15 septembre 2022

— **restitution publique**

Resonating Ceramics – From 20 Hz to 1280°C

Innovante sur le plan technique et féconde sur le plan esthétique, cette première restitution se tient dans le cadre de *LiveInYourHead*, programme d'expositions du Département des Arts visuels de la HEAD – Genève.

— mercredi 14 septembre 2022

— **conférence**

La céramique, le son, le rituel / Marc Higgin

Considérés séparément, chacun de ces trois mots ouvre de larges horizons de culture matérielle et de recherche. Pris ensemble, ils évoquent parfaitement un terrain d'étude très prometteur. Prometteur et quelque peu troublant, spécialement avec l'addition du rituel.

Marc Higgin est anthropologue et chercheur au CRESSON. Son doctorat avec Tim Ingold a impliqué un travail avec des artistes dont les pratiques de « making » permettent de transformer des matériaux en œuvre. Ses recherches portent sur nos relations avec nos milieux de vie, la place du non-humain dans notre sensibilité ordinaire.

Nice (Villa Arson), France — 2023

— samedi 17 juin 2023 – dimanche 27 août 2023

— **exposition**

L'exposition *Resonating Ceramics* se déploie tout au long de l'été dans les jardins, sur les terrasses et à l'intérieur de la Villa Arson.

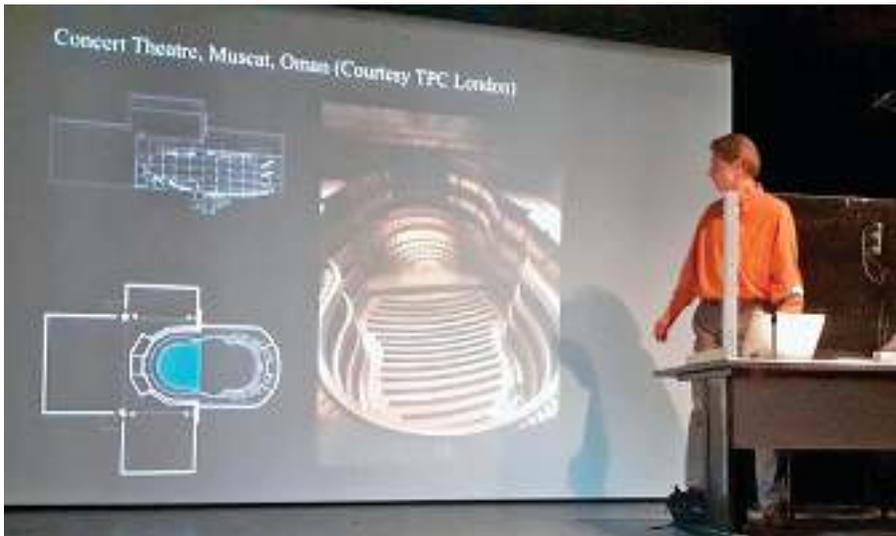


Fig. 1: Bruxelles : performance Salômé Guillemin-Poeuf
 Fig. 2 : Bruxelles : conférence Eckhard Kahle
 Fig. 3 : Bruxelles : performance Christian Vialard



Fig. 4 : Paris : réunion de travail aux Beaux-arts de Paris (Raymond Delepierre, Caroline Andrin, Frédéric Bauchet, Laurent P. Berger)
 Fig. 5 : Paris : réunion de travail aux Beaux-arts de Paris
 Fig. 6 : Paris : visite Les Flamme
 Fig. 7 : Paris : visite Quai Branly
 Fig. 8 : Paris : visite Quai Branly





Fig. 9: EKWC: session de travail 1
 Fig. 10: EKWC: session de travail 1
 Fig. 11: EKWC: session de travail 2
 (Caroline Andrin, Magdalena Gerber, Frédéric Bauchet)
 Fig. 12: EKWC: session de travail 2



Fig. 13: Genève: restitution
 From 20Hz to 1280°C
 Fig. 14: Genève: restitution
 From 20Hz to 1280°C
 Fig. 15: Genève: restitution
 From 20Hz to 1280°C
 Fig. 16: Villa Arson:
 exposition Resonating Ceramics



Brussels (La Cambre), Belgium—2021

— monday 25, october 2021

— **performance**

50 Hertz / Salômé Guillemin-Poeuf

50 Hertz is a drone music performance played with ceramic instruments and amplified neon tubes with analog effects. The ceramics are moistened and produce infra-low frequencies sprinkled with electrical abrasions. These define an obscure tellurian sound and a visual atmosphere. The installation is entirely analog and reacts to the conductivity of the human body.

Salômé Guillemin-Poeuf is a French artist and designer who lives and works in Geneva. Her research is realized in collaboration with many artists, designers, scientists, archaeologists and institutions including the UN, HEAD—Geneva, and the Cantonal Museum of Archaeology and History of Lausanne. Her work has been presented in a variety of venues and international events. <<http://www.salomeguillemin.com>>

— tuesday 26, october 2021

— **conference**

Resonating acoustics: the relationship between room acoustics and materials / Eckhard Kahle—Kahle Acoustics

What determines the resonance of a concert hall or theatre: the volume of air or the resonance of finishing materials—wood, concrete, ceramics—or some combination of both?

Eckhard Kahle is a physicist, researcher, acoustician and professional musician who has collaborated with renowned architects and world class orchestras. He is the founder and director of Kahle Acoustics, a company that specializes in acoustic consulting for the performing arts world. <<https://kahle.be>>

— **performance**

After-Resonance / Lena Babinet

After-Resonance is a performance that explores the relationship between the past and the future, between the archaic and the digital imagination. It began with an encounter with acoustic pots, where ceramics have the capacity to contain stories and the echo of voices from the past. In this performance, objects are used as resonant bodies, tools to transform and amplify the voice.

Léna Babinet is a young French ceramic artist. After studying film animation, she combined the Second Level Master in Visual Arts with an orientation in ceramics at La Cambre (BL). Léna completed her major with an apprenticeship in jewelry, in Sweden. Her sensitive and poetic work explores the notions of imprint, trace, memory, heritage, and transmission.

— **conference**

Earthen pots in stone walls: resonators for the ear and for the soul / Bénédicte Bertholon and Jean-Christophe Valière

Inserted in the stone walls of religious buildings throughout Europe and around the Mediterranean, the acoustic pot prompts a complex and interdisciplinary investigation. What was the goal of this practice which endured for centuries? On what kinds of archaeological evidence can we base our study?

Bénédicte Bertholon is an archaeologist and specialist in archaeometry. Associate researcher at the Center for Advanced Studies of Medieval Civilization (CESCM) University of Poitiers, her work focuses on the study of materials for architectural decoration and the construction of religious buildings in the Middle Ages. For more than fifteen years, she has been conducting research with Jean-Christophe Valière on acoustic pots.

Jean-Christophe Valière teaches at the École Nationale Supérieure d'Ingénieur, ENSI, at the University of Poitiers and carries out his research at the *P' Institute*, a CNRS research unit. His research focuses on laser-acoustic-velocity measurement techniques and aeroacoustics.

— wednesday 27, october 2021

— **visit**

Royal Museum of Art and History, Brussels

— **conference**

Greek sounds, vessels and rituals / Natacha Massar

The Greek Attic painters, using a variety of techniques, represented the sounds that surrounded them. Ancient ritual practices in particular attracted their interest and their response was varied and imaginative. But Attic ceramics do not only summon the soundscape through an image, they also participate in sound creation itself with functional acoustic objects intended for specific practices and participants, often ritual.

Natacha Massar is curator of Greek Antiquities at the Department of Antiquity—Royal Museums of Art and History, Brussels. She is a specialist in Hellenistic ceramics, mainly Cretan, with a focused study in the ritual of toasts at banquets.

— **performance**

Quartz / Christian Vialard

Quartz is part of a series of concerts/performances featuring electric guitar. Exchange between the amplified guitar and ceramic or porcelain objects makes it possible to explore the acoustics suitable to the venue.

Christian Vialard is a French musician, composer, producer and visual artist residing on the French Riviera. His original compositions combine analog instruments, samplers, electronic music and electric guitars with an affinity to the genres of post-punk and early 20th century noise music. <<https://christianvialard.com>>

— thursday 28, october 2021

— **workshop**

Engrammer—perception, motor skills and voice / Myriam Pruvot

The sensory and imaginary links between hand and voice, the sense of touch and the use of speech are explored.

Myriam Pruvot is an artist, musician and performer, Master of Fine Arts, trained in improvisation, vocal techniques and sound creation. She has collaborated, as an author and performer, on many radio, music and choreographic projects both in and outside Europe.

<<http://www.myriampruvot.com/en/projets-sonores>>

— **conference**

The Sound of Materials / Tim Ingold

In this talk he shall argue that sound is as intrinsic to the mode of existence of materials—that of wood, or of clay—as it is to our own. But for the argument to stand, we must reconceptualize both ‘sound’ and ‘material’ in terms of affective resonances rather than physical-mechanical properties. He holds that sound enters into the very constitution of these materials; it makes them what they are. It is not, then, that sound is inherently material, rather, materials are inherently sonorous.

Tim Ingold is an anthropologist and Professor of Social Anthropology at the University of Aberdeen, Scotland. Close to Philippe Descola, he is the author of many books including *Making and Growing: Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*.

— **friday 29, october 2021**

— **conference**

The Elephant in the Porcelain Cabinet / Ranti Tjan

For centuries clay and ceramics have been used for acoustic or artistic-auditive applications. The European Ceramic WorkCentre is specialized in exploring every aspect of ceramics. The workshop, as an artist-in-residency, welcomes artists from all over the world to work and experiment with clay and to expand the boundaries of the field. Recently, there is a growing demand by artists, designers, composers and musicians to work with sound in relation to ceramics.

Ranti Tjan has been Director of the European Ceramic WorkCentre since 2010. He is also active in the world of contemporary dance, classical music, sound and visual arts. As director of the EKWC, he was a member of the jury of the Biennial Ceramics of Korea, Taiwan, China, Australia, Italy and Great Britain. <<https://ekwc.nl>>

Paris, France—2021

— **monday 06, december 2021**

— **operational meeting**

Beaux-Arts de Paris

— **tuesday 07, december 2021**

— **visit**

Jacques Chirac Museum of Branly Quai, Paris

Guided visit to the museum and the ethno-musicology collection, and restoration department, by Stéphanie Elarbi, director in charge of restoration.

— **visit**

Museum of Modern Art, Paris

Visit to the exhibition *The Flames, The Age of Ceramics* by Anne Dressen, curator at the ARC, the contemporary department of the Museum of Modern Art, Paris.

— **wednesday 08, december 2021**

— **visit**

Museum of Music / Philharmonie de Paris

Guided visit to the collection and the restoration laboratory by Alexandre Girard-Muscagorry, heritage curator and Marguerite Jossic, specialist in the acoustics and mechanics of musical instruments.

Oisterwijk (EKWC), Netherlands—2022

— **monday 21—friday 25, february 2022**

— **workshop**

During this first session, the students pursue and refine the forms that they have developed in their schools. They perform various surface coating tests, as well as initial sound tests. The glazes and packaging needed for the next phase are ordered.

— **monday 25—friday 29, april 2022**

— **workshop**

During this second session, the students glaze and fire their work and experiment with, and define the sound: an initial trial of the sound activation equipment is realized within the venue. The student’s works are then packed for transport to Geneva.

Geneva (HEAD), Switzerland—2022

— **tuesday 13—thursday 15, september 2022**

— **exhibition**

Resonating Ceramics—From 20 Hz to 1280°C

Technically innovative and aesthetically fertile, this first show takes place as part of *LiveInYourHead*, the exhibition program of the Visual Arts Department of HEAD—Geneva.

— **wednesday 14, september 2022**

— **conference**

Ceramics, Sound and Ritual / Marc Higgin

Taken separately, each of the three words, ceramics, sound and ritual suggests broad horizons of material culture and research. Taken together, they effortlessly evoke a very promising field of study. Promising, but also somewhat troubling, especially with the addition of the ritual.

Marc Higgin is an anthropologist and research scientist at CRESSON research team in Grenoble. His doctorate with Tim Ingold encompassed working with artists whose “process” allows them to transform materials into artwork. His research focuses on the relationships we have with our living environments, the place of the *non-human* in our ordinary sensibility.

Nice (Villa Arson), France—2023

— **saturday 17, june 2023—sunday 27, august 2023**

— **exhibition**

The *Resonating Ceramics* exhibition is being held throughout the summer in the gardens, terraces and the rooms of the Villa Arson.

EKW, session 1,
Béatrice Guilleman et
Sébastien Schnyder



Quel défi de réaliser une pièce en grès chamotté de 120 × 90 × 30 cm ! À l'aide d'un coffrage en bois, la sculpture est d'abord réalisée à plat puis elle sera redressée. Lors de la phase cruciale du séchage, les parois seront démontées. Mais ce que ne dit pas vraiment la photo, c'est que le travail est double puisqu'il y a deux pièces en réalité, et qui plus est, deux pièces avec deux faces opposées.

★

What a challenge making a 120 x90 x 30 cm piece in grogged stoneware! With the support of a wooden framework, the sculpture is first laid on its side, modeled and then righted. During the crucial drying phase, this frame will be dismantled. But here the photo does not show that there are two such pieces, and what's more, two pieces with two opposite sides.



EKWC session 1,
Héloïse Farago

Avant d'être recouverte d'un engobe d'argile blanche, la pièce a été modelée avec une argile noire. À l'aide d'un outil pointu, le dessin de l'écorce peut être gravé. Combien de temps faudra-t-il pour donner à l'arbre l'apparence voulue ? C'est qu'il est « colossal » et requiert la plus grande patience. Quant au linge qu'on aperçoit sous les racines, il est là pour permettre le déplacement de la pièce en céramique.

★

Before being covered with a white clay engobe¹, the piece was modeled in black clay. Here we see the bark pattern being engraved with a sharp tool. How long will it take to get the tree to look right? It is an enormous task and requires the greatest patience. The cloth seen here, under the sculpted roots, allows the movement of the entire piece.

< 1 > An engobe is a liquid clay that is primarily used for brushing or spraying over greenware. (TN)

EKWC session 1,
Pascal actionne la racle
de nettoyage du sol en
même temps que Ban fait
tomber les plaquettes de
porcelaine



Sur le sol en béton ciré, il faut, avec Pascal Broccoli, le professeur de son, tester les sonorités des plaquettes cuites à différentes températures. Jusqu'où l'idée de jouer à même le sol sera-t-elle conservée au moment de la performance ?

★

On the waxed concrete floor with Pascal Broccoli, the sound professor; the sounds produced by several clay samples (fired at different temperatures) must be tested. Perhaps the idea of playing on the floor might be retained in the performance!



EKWC session 1

Au cours du processus de réalisation, le séchage nécessite une vigilance de tous les instants. Trop molle, l'œuvre s'effondre ; séchée de manière inégale, elle présente des fentes. Aussi, des vêtements de toutes sortes, du tissu au plastique, habillent-ils les pièces. Quant aux équipes, elles semblent s'être éclipsées. Un moment de répit, rien qu'un moment !

★

During the process of realizing a piece, the drying stage is particularly challenging. Too soft and the work will collapse, if unevenly dried it cracks. Covers of rag and cloth, some fabric and some plastic litter the workshop. As for the teams, they seem to have slipped away. A moment of repose perhaps, but only a short break!

EKWC session 2,
Céleste Laurent et
Marta Rachlewicz



Le travail étant bien avancé, il convient d'unifier la surface par estampage, ou encore de rectifier les interstices entre les pièces du garnissage. Après le dégourdi, le « gâteau » sera prêt pour l'émaillage: il est appliqué soit en coulant un mélange de silice, de feldspath, de kaolin et d'oxyde de cobalt, soit, comme c'est le cas ici, avec un pinceau. Quant aux assiettes, à quelle vitesse ont-elles été produites et selon quel procédé pour être si nombreuses et si différentes les unes des autres ?

★

With the work advancing, it is necessary to make the clay surface consistent by stamping or seal the gaps between adjoined pieces. After the bisque firing, this ceramic "cake" will be ready for the glaze: a mixture of silica, feldspar, kaolin and cobalt oxide is applied by pouring or, as is the case here, with a brush. And for the dishes, how quickly and with what method did they arrive at such variety and quantity!



EKWC session 2
(Time Capsules, Jarres
antiques, Les Papillons
de Thanatos)



L'enfournement des pièces est le moment de tous les dangers. À l'état sec, l'argile est extrêmement friable. D'où un quasi-recueillement durant l'opération. Sur la sole mobile, la belle architecture sera toutefois montée avec, entre les pièces, des plaques réfractaires et autres éléments de stabilité.

★

Firing the clay is the most dangerous stage. As it dries, the clay becomes extremely brittle. Hence a near reverence pervades this operation. On the sole of the kiln, there is a beautiful architecture made of refractory bricks and other elements mounted between the pieces for stability.

EKWC session 2,
Séraphine Boucreux
et Nikita Leroy



Le travail de modelage   quatre mains requiert un sens subtil de la communication et beaucoup de concentration. Après deux jours de cuisson,   l'ouverture du four, la tension est palpable. Mais la pièce a travers  avec succès toutes les  tapes, de l'argile poussi reuse   la céramique vitrifi e.

★

Requiring two people the sculpting needs four hands, a subtle sense of communication and a lot of concentration. After two days of firing, when the oven is opened, the tension is palpable. However, the piece has successfully passed through all stages, from wet clay soil to vitrified ceramic.



EKWC session 2,
Ban Lei et
Froukje Van Baren

R aliser des  maux   la hauteur de son imagination! Gr ce   l'apport d'une technicienne spécialisée, on fera ici un test de peinture aux oxydes de cobalt-fer sur une couverte transparente appliquée sur la porcelaine.

★

Any glaze that you can imagine! Thanks to the contribution of a specialist technician, a cobalt-iron oxide paint test will be carried out on a transparent coating applied to the porcelain.

DEBBIE ALAGEN

BAN LEI
+ LÉONORE CHASTAGNER

SÉRAPHINE BOUCREUX
+ NIKITA LEROY

PERRINE BOUDY

SOPHIE CONUS
+ ROXANE RAJIC

SEBASTIÁN DÁVILA
+ MOACIR FERREIRA

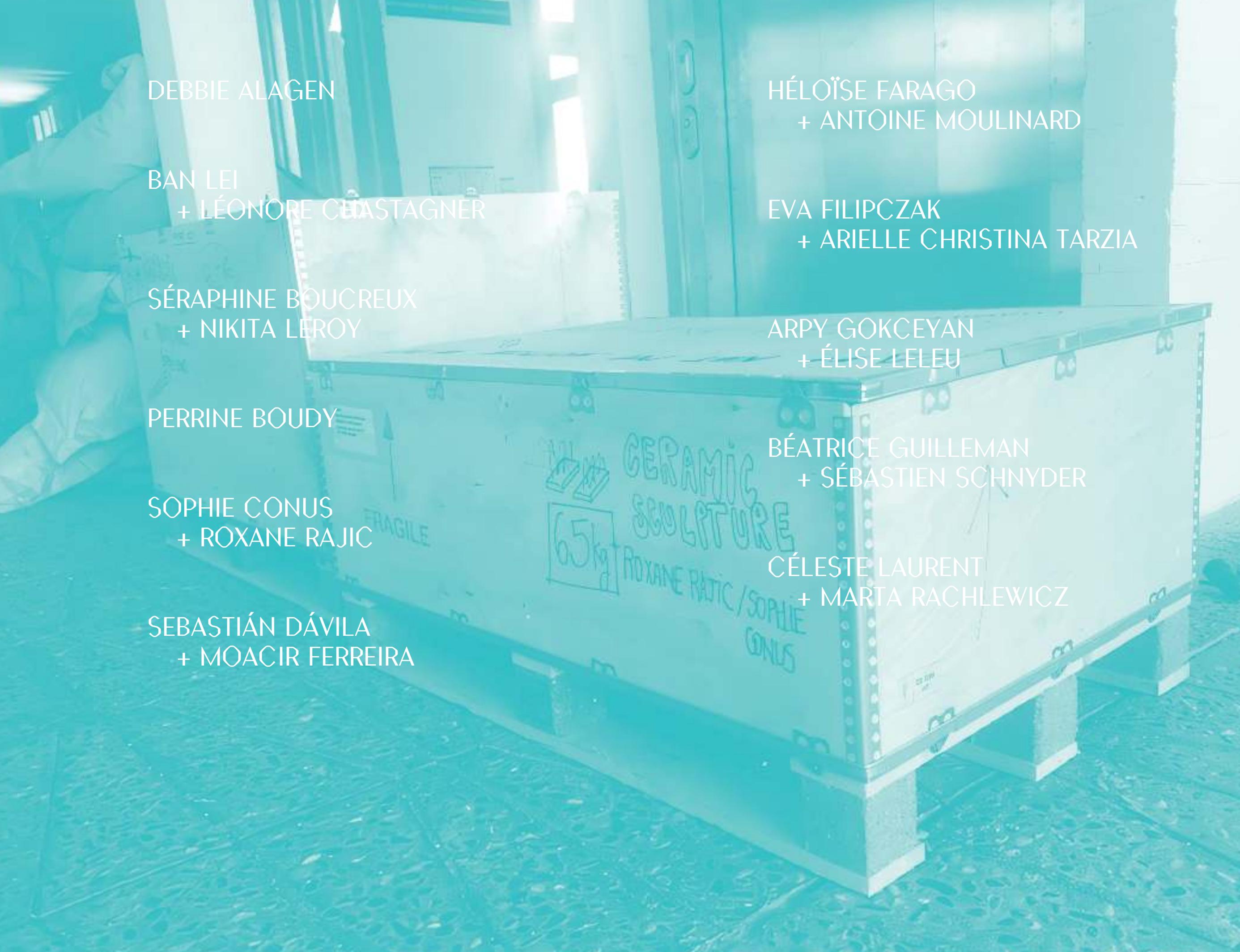
HÉLOÏSE FARAGO
+ ANTOINE MOULINARD

EVA FILIPCZAK
+ ARIELLE CHRISTINA TARZIA

ARPY GOKCEYAN
+ ÉLISE LELEU

BÉATRICE GUILLEMAN
+ SÉBASTIEN SCHNYDER

CÉLESTE LAURENT
+ MARTA RACHLEWICZ



DEBBIE ALAGEN



JACQUELINE

2022

vase

grès

stoneware

120 x 70 cm

JADE

2022

vase

grès émaillé, encre pour céramique

glazed stoneware, ceramic ink

40 x 30 cm

Jacqueline est la céramique brune et *Jade* la verte.

J'ai commencé ce travail en ayant une volonté artisanale, mais aussi en voulant me réapproprier la longue histoire des faussaires d'objets archéologiques. Néanmoins, je me suis peu à peu éloignée de la réalité en créant un territoire et une histoire fictionnels relatifs à ces deux objets.

Jacqueline & *Jade* sont deux vases datant de 2022 environ, avant l'Ère commune. Les deux objets ont été retrouvés à l'Est de Guejero sur le continent sud-américain.

Jacqueline & *Jade* ont été renommés ainsi d'après les prénoms les plus attribués à cette période.

Les proportions de ces œuvres ainsi que leurs détails laissent à penser que les deux cruches appartenaient à des personnes de haut rang qui faisaient partie de la sphère politique de cette ancienne civilisation. Leurs inscriptions correspondent à des poèmes ou des chansons, indiquant qu'elles étaient associées à des cérémonies, à des célébrations.

★

Jacqueline is the brown ceramic and *Jade* the green.

I began this work with a desire to craft, but also with a desire to reclaim the long history of counterfeit archaeological objects. Nevertheless, I gradually moved away from reality by creating a fictional territory and history related to these two objects.

Jacqueline & *Jade* are two vases dating from around 2022, BCE. Both objects were found east of Guejero on the South American continent.

Jacqueline & *Jade* were named after the first names most attributed to that period.

The proportion of these works and their details suggest that the two jugs belonged to high-ranking people who were part of the political class of this ancient civilization. Their inscriptions correspond to poetry or song indicating that they were associated with ceremonies and celebrations.

DA



BAN LEI LÉONORE CHASTAGNER

+

FREN

TINKLING

(2 INTERPRETATIONS OF 1 VERB AND 1 MATERIAL)

2022–2023

performance filmée

video performance

20 min

instruments en porcelaine

porcelain instruments

dimensions variables

various dimensions

Tinkling est une performance composée de deux sets, réunis autour d'un son propre à la porcelaine: le tintement. Nous voulions nous concentrer sur un principe unique, et l'étudier en détail. Chacun de nous l'a abordé selon sa personnalité, selon son médium (la musique pour l'un, la narration pour l'autre) et produit de ce son une interprétation spécifique. S'aventurant dans des directions différentes depuis un point de départ commun, nos deux pratiques se rejoignent dans une pièce hybride où chaque set répond à l'autre dans une forme de dialogue, intuitif et attentif.

Ban a fabriqué un instrument de musique minimaliste, en porcelaine, qu'il manipule à même le sol, à la façon d'un jeu de cartes ou de dominos. Il en explore les possibilités rythmiques et mélodiques dans une approche expérimentale. Léonore s'est consacrée à la production d'une unique clochette. Elle est le point de départ d'un texte qui plonge dans des souvenirs et parcourt la scène new-yorkaise de la musique underground. L'ensemble découle de nos nombreux échanges, de ce qui nous passionne mutuellement, et crée une place pour la part répétitive, obsessionnelle, qui existe dans la musique.

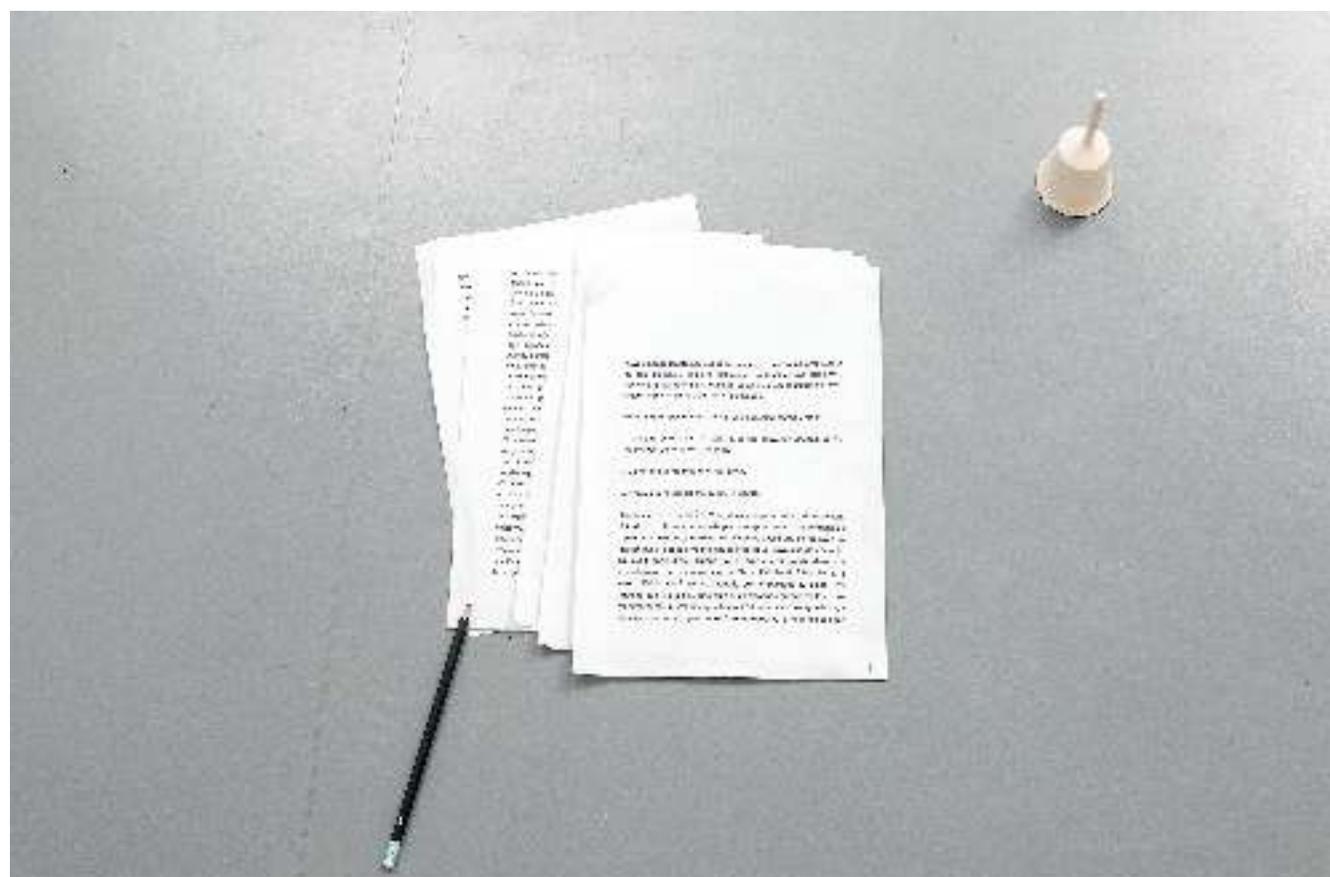
★

Tinkling is a performance composed of two sets, united around a sound unique to porcelain: tinkling. We wanted to focus on a single principle, and study it in detail. Each of us has approached it according to their individual personalities, according to their medium—music for one, narration for the other—and has given this sound a specific interpretation. Venturing off in different directions from a common starting point, our two practices come back together in a hybrid room where each set responds to the other in a form of dialogue, intuitive and observant.

Ban Lei has made a minimalist musical instrument of porcelain, which he manipulates on the ground, like a game of cards or dominoes. He explores the rhythmic and melodic possibilities in an experimental approach. Léonore dedicated herself to the production of a single bell. It is the starting point of a text that plunges into memories and travels through the New York underground music scene. The whole is the result of our many exchanges, of that which we are passionate about each other, and creates a place for the repetitive, obsessive part that exists in music.

BL + LC







SÉRAPHINE
BOUCREUX
+
NIKITA
LEROY



FREN

CUPULE INTÉGRALE
SOIT $\int_{-\infty}^{\infty} F(CUPULE)DCUPULE$
VESTIGE FICTIF D'UN RÉCIT D'ANTICIPATION FUMEUX

2022–2023

installation sonore

sound installation

24 min

faïence, émaillage à l'oxyde de cuivre, câbles,
speakers, pièces de monnaie et composants
électroniques récupérés

faïence, copper oxide glaze, cables, speakers, coins
and recycled electronic components

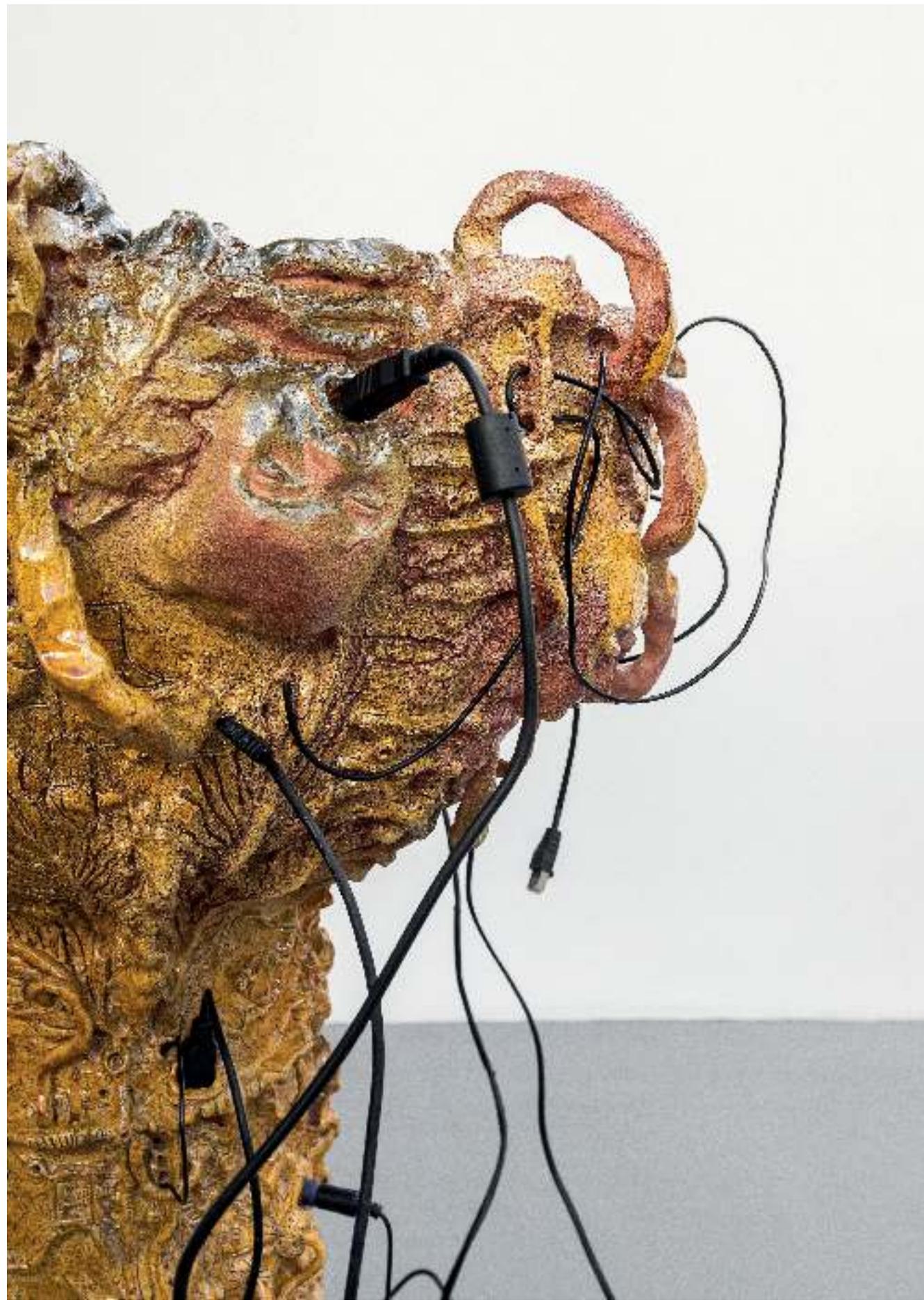
60 × 90 cm

Cupule est un fac-similé, une trouvaille excavée d'une temporalité non vectorielle, un artefact sans ancrage dans le réel creusé par les vents granulaires, jauni par les nuages radioactifs et les pluies acides. Le regard balaie la pièce en quête de sens, en quête de vérité et n'a pour s'accrocher que le fond de la cuve en miroir déformant. Penche-toi et regarde ; jette une pièce, fais un vœu ou fais semblant, remets une pièce dans la vieille machine rouillée. L'effroi de l'abysse naît de son absence de fond, alors *Cupule* se veut belvédère sidérant, point de vue presbyte sur l'entropie civilisationnelle. *Cupule* est l'écho bégayant d'une blague sans chute. Puzzle d'une photocopie décolorée – d'une photocopie décolorée – passée à la broyeuse et recollée à l'envers. Entre baroque et science-fiction, entre menace et désir, *Cupule* est née de la quête désespérée de faire coïncider en un objet deux droites parallèles en fuite : le réel et son fantôme.

★

Cupule is a facsimile, the fossil of a phantasmagoric realm, an artifact of unreality excavated by granular winds, yellowed by radioactive clouds and acid rain. Our gaze sweeps the room in search of meaning, in search of truth, but find only the distorting reflection at the cup's bottom. Lean over it and look down. Toss in a coin, make a wish or pretend, go ahead and put another coin in the rusty old wish machine. Fear of the abyss ascends from its lack of bottom as *Cupule* wants to be the sentry tower, the far-reaching view of civilization's entropy. *Cupule* is the stuttering echo of a joke with no punchline, the enigma of a faded copy of a copy, passed through the paper shredder and glued inside out. Between baroque and science fiction, between menace and desire, *Cupule* was born from the desperate attempt to fit infinite parallel lines into one object: the real and its fantasy.

SB + NL





JARRES ANTIQUES

2022

installation

dessin au mur et au sol, engobe et couverte
transparente sur grès rouge et noir
floor/wall painting, engobe and transparent red glaze,
black sandstone
dimensions variables
various dimensions

Deux jarres, l'une élancée et grande, l'autre petite et ronde. Sur la première, parmi d'autres motifs, Donald ; sur la seconde, Mickey, encore en pleurs à force d'avoir lutté... C'est ainsi que je pourrais commencer mon récit, ou plutôt le double récit que j'ai créé au fil du temps. Je viendrais ajouter mes propres mots aux images dessinées sur les jarres, comme le faisaient les Grecs dans l'Antiquité. Ainsi, on passera du verbal à l'iconique et de l'iconique au verbal, comme une balade au milieu de ce jardin délaissé.

★

Two jars, one slender and large, the other small and round. On the first, among other motifs, Donald; on the second, Mickey, still crying because of his troubles. This is how I might start my story, or rather the double story I've created over time. I might add my own words to the pictures drawn on the jars, as the Greeks did in antiquity. Thus, we will move from the verbal to the iconic and from the iconic to the verbal, like a walk in the middle of this abandoned garden.

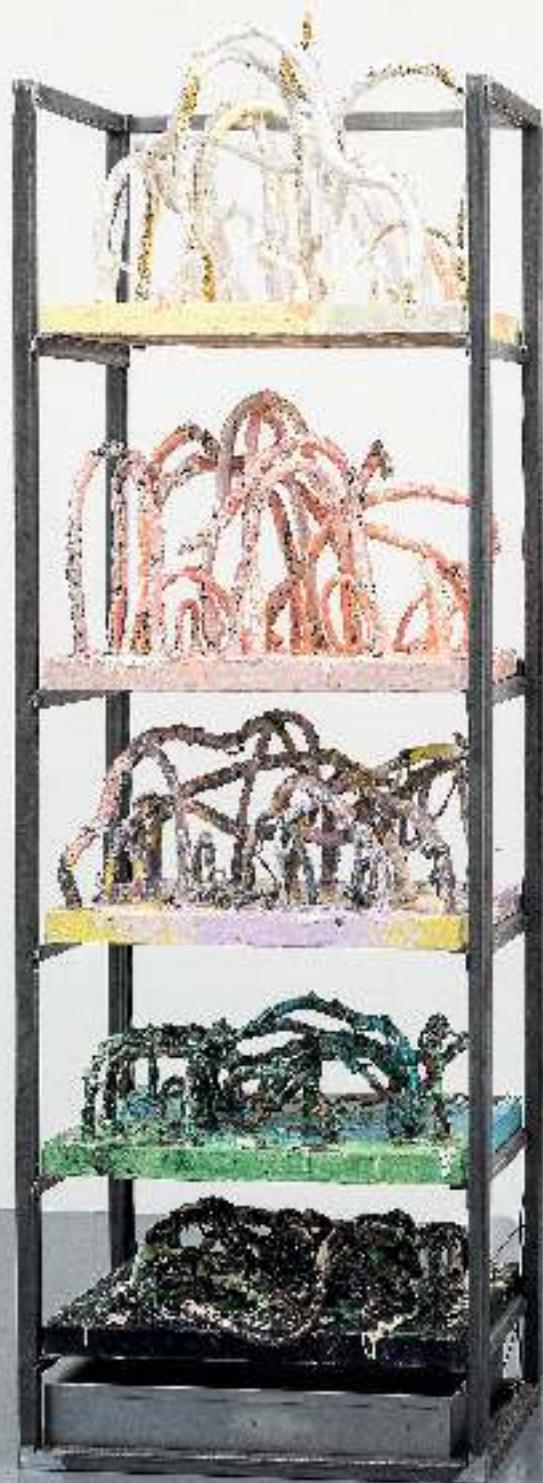
PB





SOPHIE
CONUS
ROXANE
RAJIC

+



FREN

LES PAPILLONS DE THANATOS

2022

installation sonore

sound installation

20 min

céramique, métal, émaux, lustre, dispositif sonore
spatialisé

ceramic, metal, luster glaze, spatialized sound

30 x 50 x 210 cm

Thanatos, Dieu de la mort ailé, est représenté avec une urne et des papillons ; associé à l'espoir d'une autre vie, il est également un nom de logiciel de rançon informatique.

Cette armoire difforme, surnaturelle, en dysfonctionnement, est le théâtre d'une histoire féérique inquiétante à propos d'insectes, parasites d'un système informatique.

En anglais, *bug* signifie insecte. Selon une légende, un papillon de nuit se serait introduit dans un des relais électromagnétiques du ordinateur Mark II de l'Université de Harvard.

Fait ? Rumeur ? Fable ?

À partir de cette anecdote, nous avons imaginé des interactions entre des câbles, machines, papillons, vers, scarabées, bactéries et son électroacoustique.

Une partition sonore *glitchée* se diffuse depuis des enceintes *patchées* sous les sculptures en céramique. Les captations sonores à l'origine de notre composition de *glitches* correspondent à une déambulation dans l'espace de l'EKWC et ses environs avec des capteurs d'ondes électromagnétiques.

★

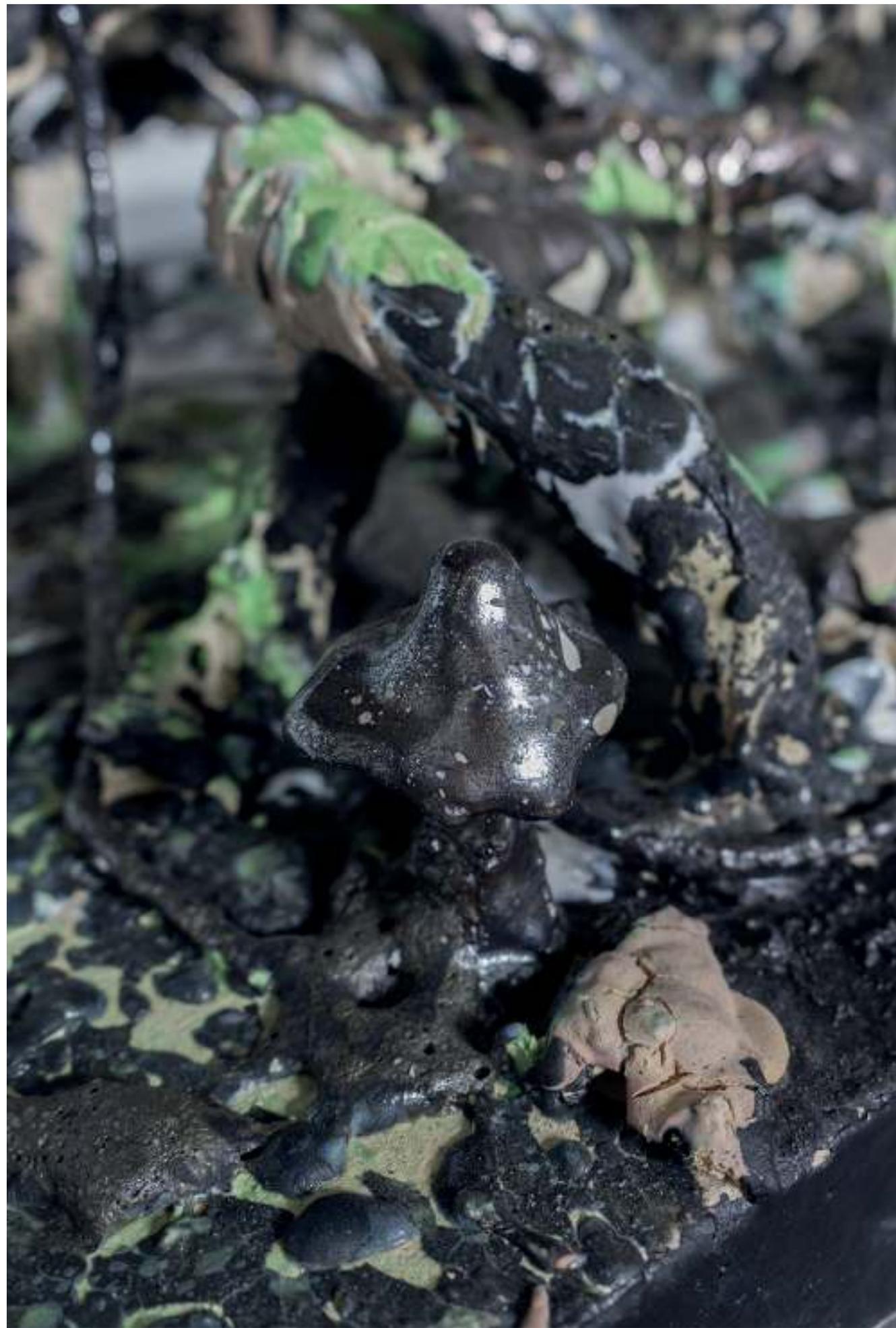
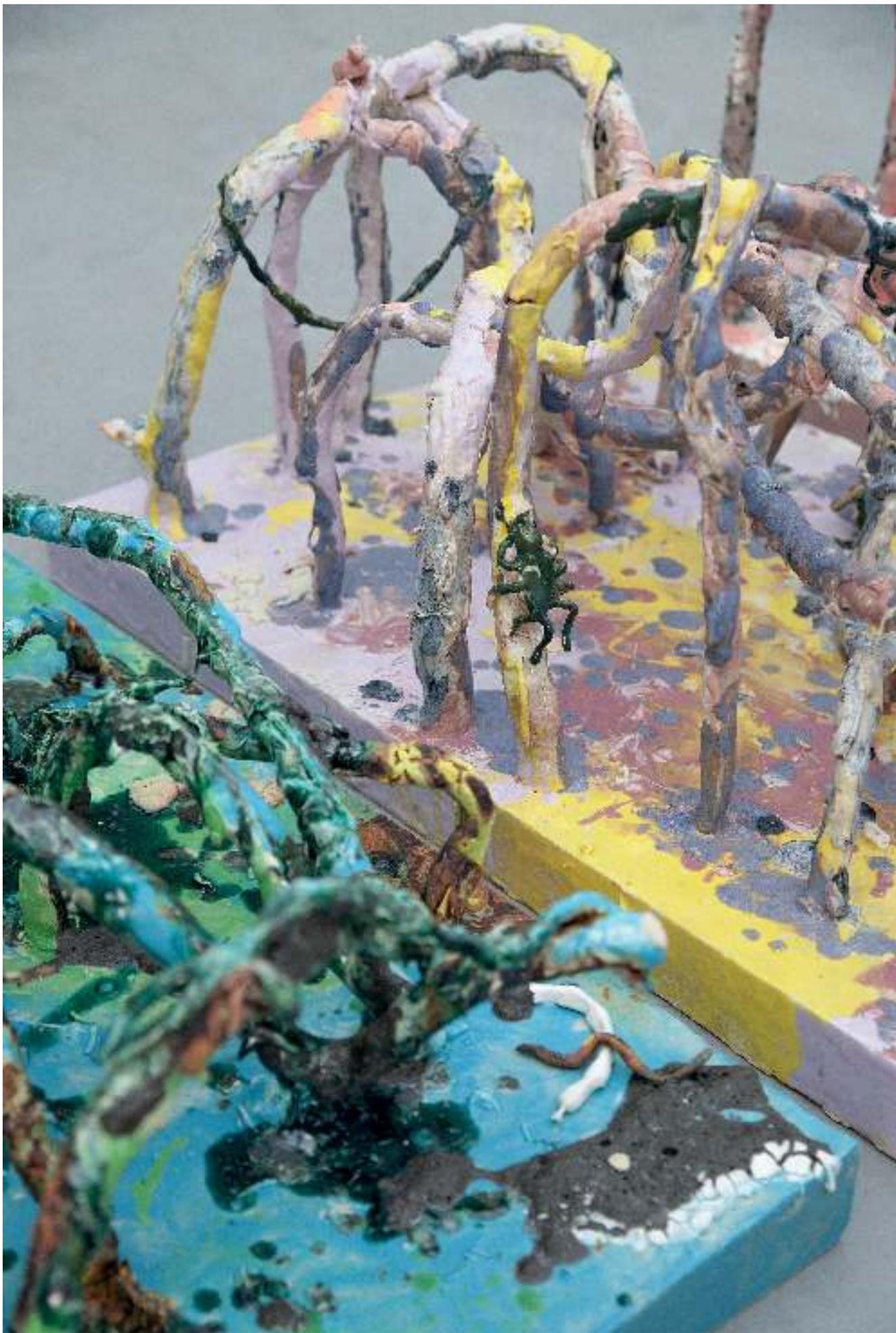
Thanatos, the winged God of death, is depicted with an urn and butterfly, once associated with the hope of another life is today the name of a computer ransom software. This deformed, supernatural, dysfunctional armature clutches a disturbing fairytale of insects and computer system parasites. The use of the term "bug" for a computer glitch, according to modern legend, comes from Harvard University where a moth got into one of the relays of the Mark II computer.

Fact? Rumor? Fable?

From this anecdote, we imagined the interactions between cable, machine, butterfly, worm, beetle, bacteria and electroacoustic sound. A musical score of glitches radiates from the speakers under the ceramic sculpture. The sound source for our composition was captured by electromagnetic sensor as we wandered within the space of the EKWC ceramics workshop.

SC + RR





SEBASTIÁN
DÁVILA
+
MOACIR
FERREIRA



**DESPUES DEL BAILE, DEPOIS DO BAILE, APRÈS LE BAL.
LA FORTUNE DE L'INTERDICTION**

2022–2023

installation sonore

sound installation

60 min

céramique, son et table

ceramic, sound and table

dimensions variables

various dimensions

Le spectre d'une fête passée venu hanter le visiteur! Une fête, un carnaval, un *happening*, une *afterparty*... Si l'installation emprunte à tout cela, c'est qu'elle veut dépasser les catégories communément admises d'arts populaires et d'arts savants. Plus encore, on y trouvera un autel étrangement animé où des saints se mêlent à des bouteilles de Coca-Cola, des divinités à des meubles de récupération, une jupe esseulée à toutes sortes d'offrandes volontairement factices.

San Sebastian, El Tio, Yemanjá; il semblerait que tous aient été conviés à la fête que nous avons orchestrée en pensant à un grand tintamarre. Au moment du vernissage de l'exposition, nous activons l'ensemble comme pour conjurer l'idée que le bal – qu'il serait inconvenant de réduire à un simple objet d'étude – puisse être terminé! Oui, entre visible et invisible, il est des tremblements à ne pas prendre à la légère. Et des messages à recevoir en ne les ignorant point.

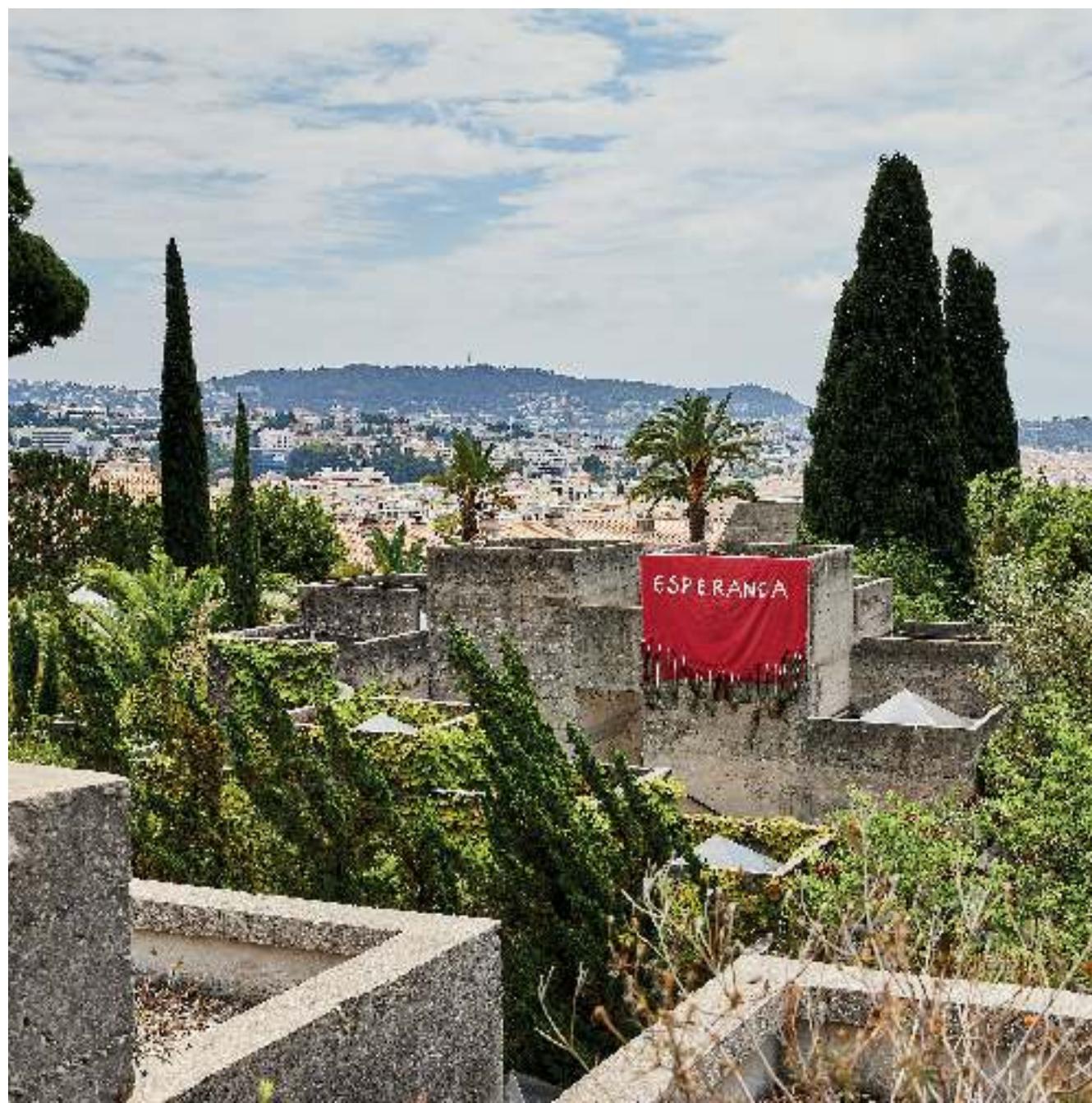
★

The apparition of festivities long ago forgotten haunt the visitor! A party, a carnival, a happening, an afterparty. If this installation borrows from any of these, it also wants to go beyond the commonly accepted categories of craft and fine art. What's more, here you'll find a strangely animated altar where deities mingle with old salvaged furniture, saints with bottles of Coca-Cola, and a lonely garment ornate with willfully artificial offerings.

San Sebastian, El Tio and Yemanjá; it seems that everyone was invited to the party that we orchestrated thinking of a tintamarre parade. At the opening of the exhibition, we begin as if to ward off the idea that the ball—which one might reduce to a mere object of study—is already over! Yes, between the visible and invisible there are rumbles not to be taken lightly and messages to be received with attentiveness.

SD + MF





HÉLOÏSE
FARAGO
+
ANTOINE
MOULINARD



L'ARBRE DÉSENCANTÉ

2022

sculpture et dispositif sonore

sculpture and sound

2 min 17

grès et son

stoneware and sound

dimensions variables

various dimensions

L'arbre désenchanté est un accident. Il l'est au sens propre, puis l'est devenu au sens figuré. Nous avons souhaité construire un arbre grandeur nature qui, garni de feuilles de porcelaine et d'objets à caractère d'ex-voto, aurait incité les spectateur.rices à en faire le tour, les projetant dans un rituel à leur corps défendant. Dans un premier temps, nous avons réussi la prouesse de monter un tronc, avec ses branches, en seulement cinq jours. Mais l'art de la terre est capricieux : lors de la mono-cuisson, le four à gaz a subi un incident rare : la cuisson, au lieu de révéler les émaux en les oxydant, a fait « exploser » les branches et se tordre le tronc. Après les premiers instants d'intense déception, nous nous sommes rendu compte des qualités qui demeuraient dans notre pièce : l'arbre semblait désormais avoir survécu à un feu de forêt. Nous avons donc fait le choix de le montrer tel qu'il fut sorti du four, et d'en faire une installation certes plus sombre et mélancolique que celle initialement prévue, mais qui n'est pas, nous l'espérons, pour autant dénuée de sens et d'humour... car si l'on s'approche délicatement du tronc qui trône au milieu des éclats de branches, on peut entendre un chant « Tout est chaos... À côté... Tous mes idéaux : des mots... Abimés... Je cherche une âme, qui... Pourra m'aider... Je suis... D'une génération désenchantée... Désenchantée. »

★

The Disenchanted Tree is an accident. First in the literal sense, then, it became so in the figurative sense. We wanted to build a life-size tree that, adorned with porcelain leaves and ex-voto objects, would have enticed the spectator to walk around it, even unwittingly, participating in ritual. In just five days we managed the task of building the trunk with its branches. But the ceramic arts are capricious; during the single-firing process, the gas oven suffered a rare occurrence. Instead of bonding the glaze by oxidizing it, the firing caused the branches to “explode” and twist the trunk. After the initial moments of intense disappointment, we realized the qualities that remained in our piece: our tree now seemed to have survived a forest fire. So we decided to make an installation of it and to display it just as it was when it came out of the oven—certainly darker and more melancholic than the one originally planned—but which, we hope, may not be devoid of meaning and humor. If you draw close to make a delicate examination of the trunk with its splintered branches, you will just about make out the song: “All is chaos... All sides... All of my spoken ideas... Deteriorated... I search for a soul, who will be able to help me... I am of a disenchanted generation... Disenchanted.”

HF + AM





EVA
FILIPCZAK
+
ARIELLE
CHRISTINA
TARZIA



FREN

TIME CAPSULES

2022

ensemble de quatre sculptures sonores
four acoustic sculptures

36 min

grès et bandes son

stoneware and sound

n°1: diam.: 15 cm

n°2: diam.: 15 cm

n°3: 85 x 50 x 25 cm

n°4: 40 x 30 x 26 cm

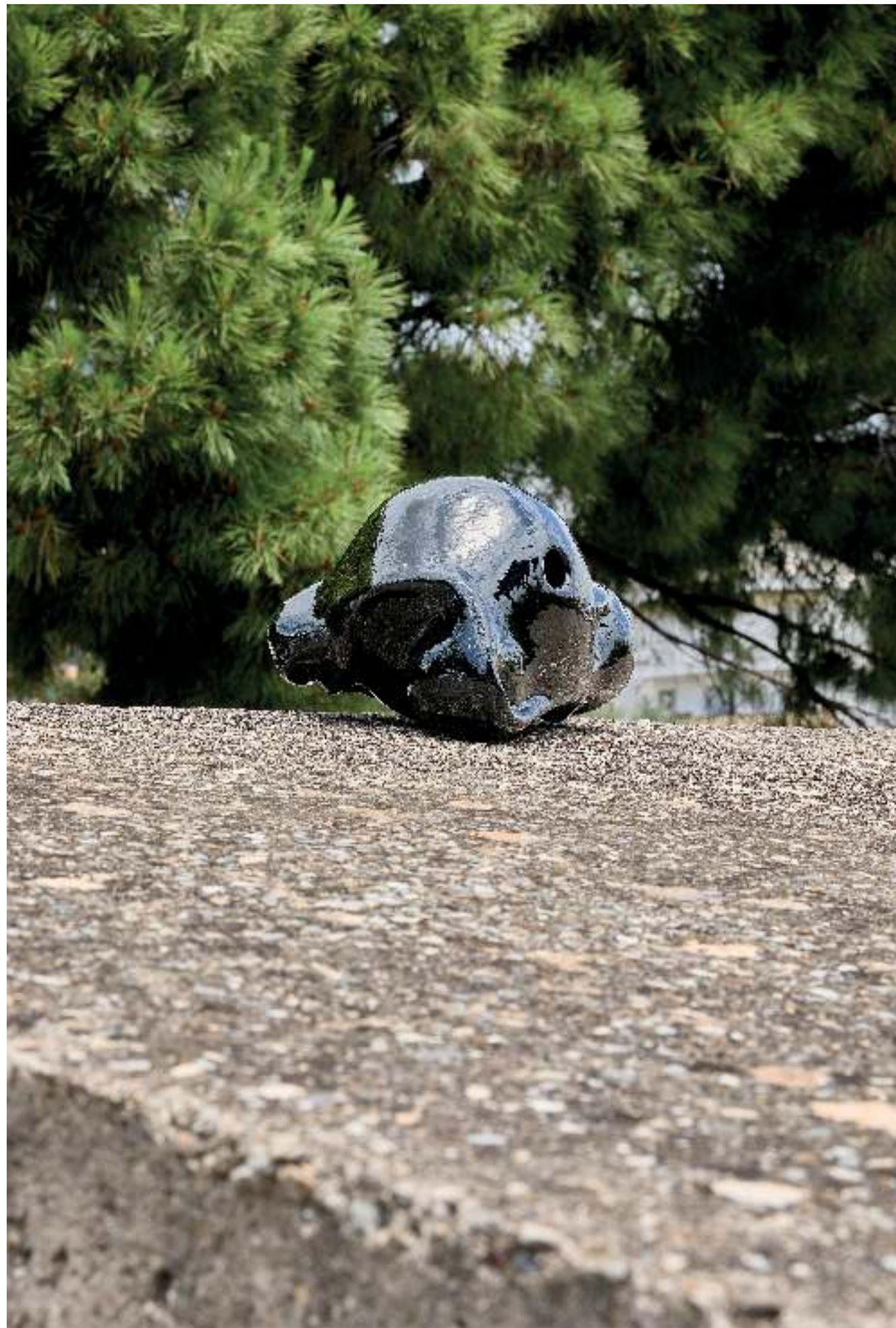
Dans son ouvrage *Les Messages cachés de l'eau*, Masuru Emoto, émet l'hypothèse que cet élément est capable de changer de combinaison moléculaire en fonction de l'énergie (pensées et émotions) qu'il reçoit. Nous avons choisi d'y croire et de créer quatre pièces qui établissent un dialogue entre l'être humain et la nature. D'une part, « l'acteur-riche » transmet son énergie par le mouvement et l'eau lui répond par des messages sonores. Nos pièces jouent le rôle d'objets de transmission et favorisent cet échange suspendu dans le temps. D'autre part, les sculptures nécessitent d'être entrelacées pour être jouées dans un moment de partage intime. Le son qu'elles émettent sort par une ouverture faisant face à « l'acteur-riche » de cette étrange cérémonie. Lui seul l'entend.

★

In his *The Hidden Messages of Water*, Masuru Emoto conjectures that water is able to change its molecular arrangement depending on the energy (thoughts and emotions) that it receives. We chose to believe in this, and create four pieces that establish a dialogue between humanity and nature. On the one hand, the "actor" transmits their energy through movement and the water responds with acoustic messages. The pieces of our installation act as objects of transmission and promote this exchange, suspended in time. On the other hand, the sculptures need to be intertwined in order to be played, in a moment of intimate sharing. The sound emerges from an opening facing the "actor" of this strange ceremony, the only to hear it.

EF + ACT





ARPY
GOKCEYAN +
ÉLISE
LELEU



FREN

X(3)15μS

ÉCOUTE LE TEMPS QUI COULE

2022

sculpture

grès noir, émail turquoise, suspension en terre cuite non émaillée

black stoneware, turquoise glaze, suspension in non-enameled terracotta

120 x 70 cm

20 x 15 cm

Il s'agit d'écouter, d'être attentif, de percevoir l'infime résonance d'une goutte d'eau. L'installation *x(3)15μs* évoque le temps qui coule, qui s'écoule. Il y a dans cette roche étrange un écho provenant des abysses. Un son profond reliant l'éternel et le primitif. À l'ouverture de la roche, les plis d'une oreille se dessinent dans la matière, nous incitant à approcher, suspendus dans l'attente d'un son. C'est un instant en retenue où le silence se fait sentir entre deux tintements. Puis, notre regard peut suivre l'écoulement, aléatoire, du haut vers le bas, jusque dans le creux de la sculpture. Dans son essai philosophique *L'Eau et les Rêves* (1942) Gaston Bachelard s'interrogeait avec poésie : « Où est le réel : au ciel ou au fond des eaux ? L'infini, en nos songes est aussi profond au firmament que sous les ondes [...] Ici, à cette charnière, l'eau prend le ciel. Le rêve donne à l'eau le sens de la plus lointaine patrie, d'une patrie céleste. » La notion de songe est importante. Notre proposition s'apparente à une méditation, à un retour sensoriel intime renouant avec le flux du temps et de la rêverie.

★

It's all about listening, being attentive, perceiving the tiny resonance of a drop of water. The installation *x(3)15μs* evokes the time that flows, the time that elapses. There is an echo from the abyss in this strange rock, a profound sound connecting the eternal and the primitive. At the opening of the rock, the folds of an ear appear, stimulating us to approach, posed in anticipation of a sound. It is a moment of restraint, where silence is felt between the clink of a bell. Then, our gaze might follow the random flow from top to bottom, into the hollow of the sculpture. In his philosophical essay *L'Eau et les Rêves* (1942), Gaston Bachelard asked himself: "Where is the real? In the sky or at the bottom of the sea? The infinity of our dreams is more profound than the firmament or far beneath the waves [...] Here, at this union the water takes on the sky. Dreams give the sea the meaning of the most distant birthplace, of a heavenly homeland." The concept of dreaming is important. Our proposal is akin to a meditation, an intimate feedback, joining us to the flow of time and dreaming.

AG + EL





BÉATRICE
GUILLEMAN +
SÉBASTIEN
SCHNYDER

FREN

SCULPTURE A CAPPELLA

2022

ensemble de deux sculptures

two sculptures

grès

stoneware

100 x 86 x 65 cm

C'est en partant des miroirs acoustiques, que nous avons décidé de fabriquer deux sculptures qui feraient entendre le son sans l'émettre. Avant la Seconde Guerre mondiale et l'invention du radar, des miroirs acoustiques ont été construits autour des côtes de la Grande-Bretagne, comme dispositifs d'alerte précoce. Ils permettaient d'entendre les avions arriver de loin bien mieux qu'avec de « simples » oreilles humaines.

Le vocabulaire de la sculpture et celui du sonore sont communs, ils parlent de matières, de bruits, de textures. Il s'agit ici d'utiliser le langage de la sculpture qui, même muet, n'est pas dénué de sens. Nous avons construit deux blocs ayant une face de réflexion et d'absorption ; l'une lisse, avec une parabole, et l'autre rugueuse avec des reliefs inspirés d'une chambre anéchoïque. Il est aussi question de spatialiser ces pièces de façon différente en fonction de leur lieu de monstration : dos à dos, face à face, seules. Dans ce projet, il ne s'agit pas de reproduire l'apparence du réel, mais plutôt d'exprimer une dynamique et la relation active qui est entretenue avec une réalité vivante et sonore.

★

Starting from the idea of the "acoustic mirror", we decided to make two sculptures that would make sound heard without producing it. Before the Second World War and the invention of radar, acoustic mirrors were implemented around the coasts of Great Britain as an early warning device. They made it possible to hear planes further away than was possible with "simple" human ears.

The vocabulary of sculpture and that of sound have much in common, they speak of materials, noise and textures. The aim here is to use the language of sculpture, which, even when silent, is not devoid of meaning. We built two blocks with a reflective and absorbing face; one smooth, a parabola, and the other rough, with reliefs inspired by an anechoic chamber. It is also a question of spatializing these pieces differently depending on where they might be exhibited: back to back, face to face, or alone. In this project, it is not a matter of reproducing the appearance of reality, but rather of expressing a dynamic, and the active relationship that is maintained with a living and acoustic reality.

BG + SS







CÉLESTE
LAURENT
+
MARTA
RACHLEWICZ



I HAVE A LOT ON MY PLATE

2022

installation

6 min 45

grès et porcelaine, nappe, table, son
stoneware and porcelain, tablecloth, table, sound

160 x 100 cm

Derrière ce gâteau opulent, un poids idéologique. Il concerne les attentes de nos familles. Il peut opprimer et fissurer une sensibilité. L'ennemi, la perfection voulue par nos proches, étant un idéal qui ne nous correspond pas, on se retrouve oppressé. Ce tas gargantuesque de spécialités culinaires polonaises et alsaciennes prend appui et s'ankylose magistralement. *Kugelhopf, pretzel, pierogi, kopytka, fleischnacka, kluski...* sont au menu.

Écrasées par le rituel du repas de famille, les assiettes imparfaites et délicates aux inscriptions raffinées bleu cobalt sont sous tension. Parfois même jusqu'à la cassure.

Aussi des sons surprenants de vaisselle brisée éclatent-ils. Sont-ils des traces de gestes impétueux ou libérateurs ?

Le spectateur invité à l'événement festif osera-t-il s'approcher au plus près de l'installation instable ? Aux traditions sociales fragilisées, voudra-t-il exposer sa sensibilité ?

★

Behind this opulent cake, an ideological weight. It's a matter of family expectations: it's enough to oppress and crack a sensibility. The perfection expected by our loved ones becomes our enemy, an ideal that does not resemble us, we find ourselves oppressed. This gargantuan pile of Polish and Alsatian culinary specialties overloads and stiffens. *Kugelhopf, pretzel, pierogi, kopytka, fleischnacka, and kluski* are on the menu.

Crushed by the ritual of the family meal, the delicate and imperfect plates with their refined cobalt blue inscriptions are strained, sometimes even to the breaking point.

Surprising sounds of smashing dishes take flight. Are these outbursts liberating or impetuous?

Will you, our guest at this feast dare approach the unstable installation? Will you risk exposure to the decadence and decline of these social customs?

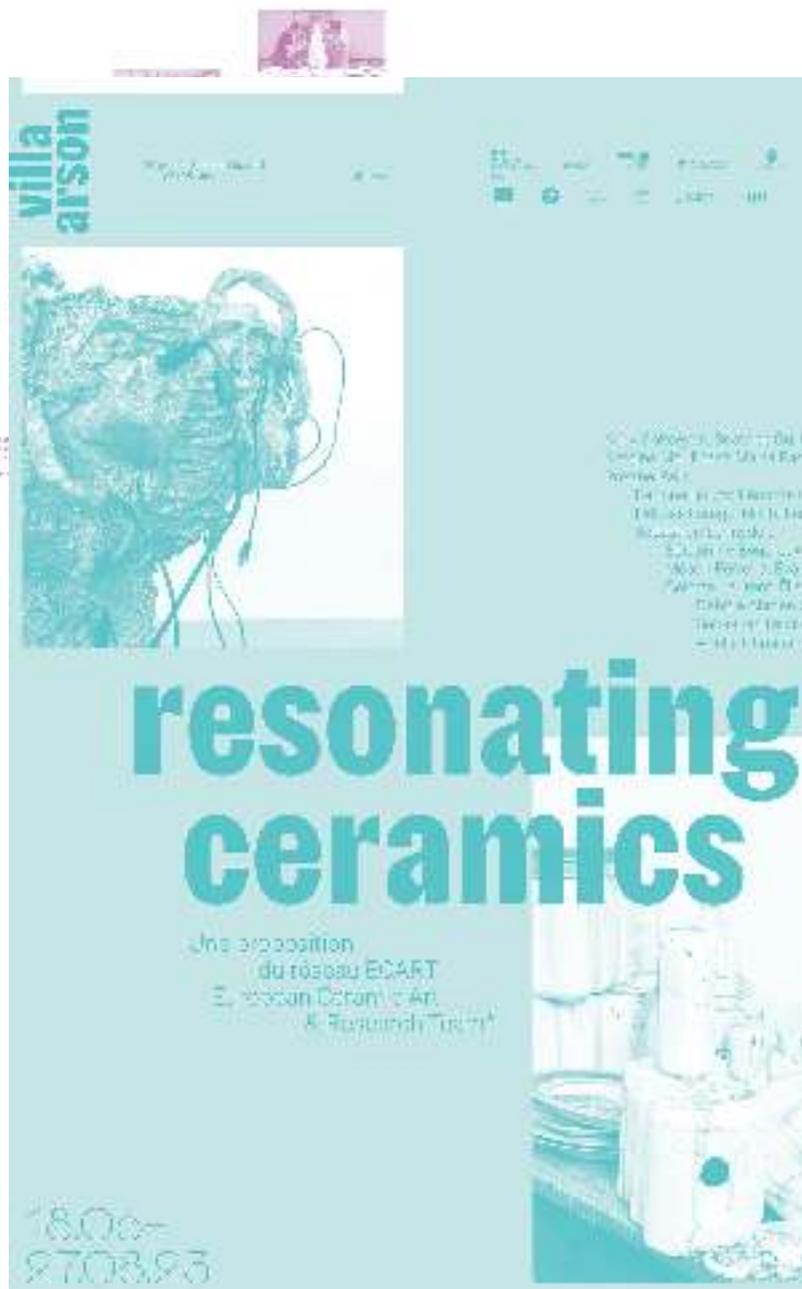
CL + MR







RESONATING CERAMICS



FR

RESONATING CERAMICS, EXPOSITION DIPHONIQUE

Stéphanie
Le Follic-Hadida
Docteure en histoire
de l'art, spécialisée en
céramique XIX^e-XXI^e
siècle, Commissaire
d'expositions et Auteure

À une première exposition des travaux à la HEAD Genève en septembre 2022, succède cette seconde mise en espace dans le « *lacs orthogonal*¹ » des splendides jardins et architecture de la Villa Arson.

Céramique + son + rituel

Le sujet, tel que finalisé, allait au-delà de la seule problématique de la céramique et du son et convoquait une troisième composante, si possible à intégrer au projet, celle du « rituel ». Céramique + son + rituel appellent deux références, très partagées, je crois, par les « fondus » de céramique : la cérémonie du thé inhérente à la culture asiatique d'une part et les *Orgues de feu* de Michel Moglia d'autre part, qui quoique non céramiques, en convoquent brillamment l'esprit. Dans les deux cas, vous retrouvez la précision du protocole, une rythmique particulière du temps, des matières en transformation, un son enivrant, sorti des profondeurs chthoniennes de la terre, produit ici par le bol tibétain et là par les orgues. Quiconque a vécu ces expériences les conserve précieusement en lui. Ceci pour dire que le sujet ainsi posé par le corps professoral trouve sa pertinence dans le contexte d'une céramique aussi avant-gardiste qu'intemporelle, ouverte aux influences géographiques et culturelles les plus diversifiées.

< 1 > Éléonore Marantz, « La villa Arson (1967–1970, arch. : Michel Marot) », *In Situ* [en ligne], 43, 2021. <<http://journals.openedition.org/insitu/29842>>

Le son

La problématique céramique et son n'est pas nouvelle, mais il est intéressant de voir que c'est par la céramique que le son revient aujourd'hui à la Villa Arson qui fut, au début des années 90, le sanctuaire de la plasticité du son. Le laboratoire était alors porté par Lars Fredriksson avec, dans son sillage, Isabelle Sordage. En 1995, l'exposition *Murs du son – Murmures* fit dire à Paul Ardenne « que le son [était désormais] un des matériaux majeurs de la création. » D'abord induite par la porcelaine et son tintement légendaire, la céramique sonore s'est très vite propagée à d'autres approches plastiques et conceptuelles indifféremment générées par la barbotine ou l'argile cuite, potentiellement amplifiée et traduite par l'ajout technique de capteurs et d'imprimantes 3D. Elle se prête aussi bien au format de l'objet d'art, de l'installation que de la performance et la proposition de Léonore Chastagner et Ban Lei à base de plaquettes de porcelaine et de lecture l'illustre parfaitement ★ (Fig. 1). Impossible, ici, de passer sous silence l'illustre *Paso Doble* de Miquel Barceló et de Josef Nadj en 2006 ou le travail mené par Christine Coste. La thématique céramique et son apparaît dans le champ artistique de l'argile en 2008 avec une exposition portée par l'EKWC et intitulée *Ceramics and Sound*. L'essentiel résidait dans les capacités résonantes et amplificatrices de la céramique (cf. Pierluigi Pompei, *Concert I*, 2006, porcelaine et air comprimé), qualité dont se sont emparées Eva Filipczak et Arielle Christina Tarzia pour leurs *Time Capsules* ★ (Fig. 2). Lui succède une vague de propositions, marquantes pour certaines : en 2010, NOCC-design présentait trois *Objects of Sound* (un chandelier, un abat-jour et un vase) dont la prononciation en dix langues produisait dix audiogrammes modélisés en vue d'une impression 3D plastique, puis porcelaine. La conclusion stupéfiante qui en résultait était que le mot consolidait la fonctionnalité de l'objet, et ce, quelle que soit la langue. En 2012, TALM – Le Mans ouvrait sa section design sonore. Dix ans plus tard, céramique et son reviennent au programme sous la forme d'un projet intitulé *Terres sonores*. L'idée fait son chemin et les technologies progressent, nourrissent prodigieusement les approches en rendant cette dualité d'enjeux, cette conversation tendue et persistante entre l'argile et le son toujours plus passionnante.

Fig. 1 : Ban Lei + Léonore Chastagner

Fig. 2 : Eva Filipczak + Arielle Christina Tarzia



Les rites et rituels

Il m'apparaît important de souligner combien la terminologie de rite et de rituel investit aujourd'hui le discours artistique. En engageant la mémoire et le futur, en définissant avec précision un protocole d'approche et l'interactivité chez le regardeur, Zachary Eastwood-Bloom et Frédéric Pagace ont récemment su s'inscrire dans le champ du rite à travers des installations alliant simultanément la céramique et le son. Très fidèles à la céramique sans lui être exclusivement dédiés, ils avancent sur des terrains assez comparables. Pour *In Memory of Objects* (2016), Zachary Eastwood-Bloom a numérisé en 3D une étagère de céramiques anciennes collectionnées par Ernö Goldfinger

(architecte moderniste) et, en collaboration avec le programmeur informatique Will Robinson, il a créé une œuvre sonore numérique générée directement à partir de la surface tridimensionnelle de l'objet numérisé. En 2018, Frédéric Pagace proposait *Every*, une installation constituée de végétaux calcinés dans la porcelaine dont certains sont dorés et reliés à un dispositif électronique en veille. Il est possible de rester à distance, en silence, mais dès que l'on touche l'or, la pièce ouvre une nouvelle lecture et il devient possible d'entendre une série de mots sans ordre chronologique. Cette idée du rituel captive aussi les plus jeunes. Faut-il y voir les stigmates d'une place désertée par les valeurs traditionnelles, la manifestation d'un désir de réintroduire une forme de spiritualité et des intangibles dans un monde malmené par les pandémies, les conflits armés et une biodiversité dégradée ? Si cette réalité est très palpable, on perçoit comme une édulcoration du propos. À la notion d'ordre inhérente au cadre cognitif du rite et de l'action qu'elle suscite (rituel), il est opposé une narration décousue, hybride et où la mise en scène tend à prendre le pas sur le fond. Désormais, le rite convoque moins l'initiation que la répétition, y compris la plus triviale. Perrine Boudy ★ (Fig. 3) qualifie sa pratique journalière du dessin de « rituel », tandis que ses vastes jarres agrémentées de codes conjointement issus du répertoire de la Renaissance et de la culture LGBT, appellent des usages contrastés, liturgiques comme séculiers. Aucun choix n'est plus opéré ni imposé au regardeur, libre, dès lors, d'imaginer ce qu'il veut. Avec *Jacqueline* et *Jade*, Debbie Alagen joue ouvertement de cette objectivité offerte ★ (Fig. 4). En réalité, il faut y voir moins une édulcoration du propos qu'un changement radical et générationnel de référents. Cette nouvelle approche est très bien formalisée par Nikita Leroy : « Comment réactiver la notion de rituel ? Le religieux, le sacré, nous n'avons pas grandi avec ça. Ce sont des signes qui ne nous appartiennent plus, vides de sens pour nous, morts. On est dans le *sample*. Nous réactivons un rituel, totalement factice, une sorte de simulacre qui tire indifféremment ses inspirations du baroque, du kitsch, de l'art nouveau, de la SF, du psychédélisme... pour une esthétique recomposée et totalement hybride. On met Barbarella et Hildegarde de Bingen sur le même plan et elles nous inspirent le même intérêt. » En écho à *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998) Céleste Laurent et Marta Rachlewicz mettent en situation les rituels familiaux, les retrouvailles obligées, sources de tensions irrépressibles et d'anxiété incontrôlée ★ (Fig. 5). Une volumineuse pièce montée, violemment émaillée de coulures bleu de Sèvres, vient écraser un corpus d'assiettes aussi fragiles qu'imparfaites, comme autant de personnalités humiliées par les assauts vengeurs des proches. Seul le binôme Moacir Ferreira et Sebastián Dávila, tous deux originaires d'Amérique latine (Brésil et Porto Rico) s'inscrit encore dans une définition classique et religieuse du rite ★ (Fig. 6). Leur propos, moins soutenu par une virtuosité céramique que par un sens aigu de la spatialité et de la performance, se développe au-delà des terrasses de la Villa Arson ouvrant sur la mer Méditerranée, dans un labyrinthe de béton. *Despues del baile, depois do baile, après le bal. La Fortune de l'interdiction* rend hommage au candomblé, à cette religion afro-

Fig. 3 : Perrine Boudy

Fig. 4 : Debbie Alagen

Fig. 5 : Céleste Laurent + Marta Rachlewicz

Fig. 6 : Sebastián Dávila + Moacir Ferreira

brésilienne née des interdits catholiques. La cérémonie officielle, fait place à un rituel fondateur et transgressif. En référence au *Manifeste anthropophage* (Oswald de Andrade, 1928), sur fond de pop-culture et de musique techno-macumba, d'alcool et de cigarettes, les esprits s'enquière de leurs ancêtres et se prêtent au jeu divinatoire.

Le narratif et la théâtralité

Narratif est *L'Arbre désenchanté* d'Héloïse Farago et d'Antoine Moulinard ★ (Fig. 7) comme l'est *Vestige fictif d'un récit d'anticipation fumeux* aux forts accents pataphysiques et proposé par Nikita Leroy et Séraphine Boucreux ★ (Fig. 8). La pièce se présente sous la forme d'une vasque sur pied émaillé jaune dont la surface est recouverte d'un grouillement de figures estampées (chimères, bébés, grenouilles, oiseaux...) et agrémentée de câbles réels et fictionnels. Résolument hybride et diversement inspirée par Bernard Palissy, Clément Massier, le baroque, le kitsch, la série Z et la SF, ce vestige technologique aspire à réactiver un cérémonial populaire en incitant le passant à y jeter une pièce. Chaque pièce lancée déclenche un *jingle* qui reprend ce même bruit de pièces amassées. Non sans rapport avec l'illustre performance d'Orlan (*Le Baiser de l'artiste*, 1977), la fontaine dénonce ce que les auteures nomment la « religion capitaliste. » Le travail présenté par Sophie Conus et Roxane Rajic ★ (Fig. 9) se nourrit d'un substrat transhistorique assez similaire au précédent. Plastiquement, *Les Papillons de Thanatos* prennent la forme d'un *data center*. Abondamment alimenté par des lectures et des films (Donna Haraway, SF, *Crash* de David Cronenberg, 1996) le propos — à la lumière d'un épisode colporté selon lequel un papillon infiltré dans une centrale électrique au début du XX^e siècle, l'aurait fait disjoncter — raconte un mythe technologique qui se fissure devant nous. Cette impression apocalyptique et post-anthropocène qui marque la revanche de l'organique sur la technologie et l'IA est servie par un usage habile d'émaux dysfonctionnels (rétractations, fissurations, soulèvements).

Fig. 7: Héloïse Farago + Antoine Moulinard

Fig. 8: Séraphine Boucreux + Nikita Leroy

Fig. 9: Sophie Conus + Roxane Rajic



Un retour du sculptural

Après une longue période de dématérialisation, à laquelle deux figures britanniques parmi les plus brillantes et les plus céramophiles, Thomas Houseago et Rebecca Warren, contribuèrent à mettre fin, la sculpture, physique et ancrée dans l'espace, revient en force et les propositions convaincantes développées par certains étudiants en témoignent. Le duo composé par Béatrice Guilleman et Sébastien Schnyder a installé sur l'une des terrasses sud, et posé sur des structures légères en acier, deux volumineuses paraboles de terre (*Sculpture a cappella* ★ (Fig. 10), deux éléments de 100 100 cm) qui font d'un côté référence aux miroirs acoustiques érigés par les Britanniques sur les côtes de la Manche, à Denge, entre 1920 et 1930, et de l'autre aux chambres anéchoïques propres aux laboratoires du son et destinées à étouffer toute résonance. Les pièces exposent fièrement les cicatrices d'une réalisation trop rapide à l'EKWC

Fig. 10: Béatrice Guilleman + Sébastien Schnyder



(relevées au bout de trois jours et cuites le cinquième !), elles n'en traduisent que mieux les motivations militaires qui les firent naître et le climat conflictuel qui secoue l'Europe aujourd'hui. Sous une hasardeuse formule mathématique, Élise Leleu et Arpy Gokceyan proposent en deuxième sous-sol de la Villa Arson une sculpture composée de trois éléments : une oya réalisée au tour et suspendue au plafond ★ (Fig. 11). Poreuse et remplie d'eau, cette pièce extraite du répertoire potier mais ici redessinée, libère un goutte-à-goutte aléatoire. La goutte tombée est accueillie par un entonnoir stylisé qui se déverse lui-même dans une haute base en grès montée au colombin et à l'épiderme rocaillieux. La pénombre de l'espace choisi, sa fraîcheur, transposent le spectateur dans les entrailles d'une grotte. La goutte sur le point de tomber et dont le son une fois tombée envahit l'espace, canalise les émotions et les pensées. Elle impose le silence et le recueillement, se suffit pour signifier le sacré du lieu et de l'instant.



Fig. 11: Arpy Gokceyan + Élise Leleu

Ces vingt étudiants sont en recherche. Nul n'attend d'eux qu'ils produisent des céramiques abouties où la maîtrise rivaliserait d'intelligence avec les frasques du hasard et l'intuition, mais bien plus qu'ils sachent appréhender la matière sans retenue, s'en saisir au même titre qu'un autre matériau, la faire leur dans le concert des technologies innovantes. La céramique n'est pas la plus facile des pratiques artistiques. Elle a ses règles et même se moquer des règles impose qu'on les connaisse. Cela sous-entend des challenges ébouriffants, un apprentissage et des contraintes. Toutes et tous m'ont dit combien cette expérience leur fut fructueuse. Ces deux années passées tête et mains dans l'argile sonnent à leur mémoire comme un immense privilège, quel que fût leur niveau initial, quels que soient leur vocation et leur désir d'après. Le pari est pleinement réussi. Le réseau ECART prouve une nouvelle fois l'impérieuse nécessité de son existence. Il a aujourd'hui toutes les clefs en main pour poursuivre sa route sereinement.

★



Fig. 1: Ban Lei +
Léonore Chastagner,
Tinkling

Fig. 2: Eva Filipczak +
Arielle Christina Tarzia,
Time Capsules



Fig. 3: Perrine Boudy,
Jarres antiques

Fig. 4: Debbie Alagen,
Jacqueline

Fig. 5: Céleste Laurent +
Marta Rachlewicz,
I have a lot on my plate





Fig. 6: Sebastián Dávila +
Moaçir Ferreira, *Despues del baile,*
depois do baile, après le bal.

Fig. 7: Héloïse Farago +
Antoine Moulinard,
L'Arbre désenchanté



Fig. 8: Séraphine Boucreux +
Nikita Leroy, *Cupule intégrale*

Fig. 9: Sophie Conus +
Roxane Rajic, *Les Papillons*
de Thanatos



Fig. 10 : Béatrice Guilleman + Sébastien Schnyder, *Sculpture a cappella*

Fig. 11 : Arpy Gokceyan + Élise Leleu, x(3)15μs



EN

RESONATING CERAMICS, A DIPHONIC EXHIBITION

Stéphanie Le Follic-Hadida
PhD Art History,
specializing in 19th-21st
century ceramics,
Author, Curator

The first exhibition of *Resonating Ceramics* at HEAD Geneva in September 2022 was followed by a second presentation at the “orthogonal maze” in the splendid gardens and architecture of the Villa Arson¹.

Ceramics + sound + ritual

The subject matter, in its finalized expression, goes beyond the original investigation into ceramics and sound, calling for the integration of a third component, that of “ritual.” Ceramics + sound + ritual conjure, I believe, two disparate references by enthusiasts: on the one hand, the Asiatic tea ceremony and on the other, Michel Moglia’s *Fire Organ*, which, although not a work of ceramics, brilliantly evokes it. In both cases, you will find the precision of protocol, a particular rhythm, diverse materials in transformation and intoxicating sounds arising from the chthonic depths, produced respectively by the Tibetan bowl and the organ. Anyone who has lived this experience will guard it preciously. This is to say that the subject offered by the students and faculty is clearly relevant in the context of a ceramic art as avant-garde as it is timeless, open to the most diverse geographical and cultural influences.

<1> Éléonore Marantz, “La villa Arson (1967-1970, arch.: Michel Marot),” *In Situ* [online], 43, 2021. <<http://journals.openedition.org/insitu/29842>>

Sound

The thematic of ceramics and acoustics is not new, but it is interesting to note that today, through ceramics, sound and acoustics return to the Villa Arson which had been at the beginning of the 1990's a sanctuary for sound and acoustic art. At that time the laboratory was led by Lars Fredrikson and, in his wake, Isabelle Sordage. In 1995, the exhibition *Walls of Sound—Murmures* inspired Paul Ardenne to state that 'sound was henceforth one of the major creative materials.' Initially inspired of porcelain and its celebrated tinkling, acoustic ceramics quickly reached other artistic and conceptual methods, indiscriminately embracing barbotine and baked clay, sometimes amplified and interpreted by the technological addition of sensors and 3D printers. Acoustic ceramics lends itself easily to the domain of the art object and of the installation as well as performance; and Léonore Chastagner and Ban Lei's proposal which was based on porcelain plates and reading, perfectly illustrates this ★ (Fig. 1). It is impossible to ignore here the celebrated *Paso Doble* in 2006 by Miquel Barcelo and Josef Nadj or the work led by Christine Coste. The thematic of acoustics appeared in the world of ceramics in 2008 with an exhibition sponsored by the EKWC entitled *Ceramics and Sound*. At that time the resonant and amplifying capabilities of ceramics was essential—cf. Pierluigi Pompei, *Concert I*, 2006, porcelain and compressed air—a quality that Eva Filipczak and Arielle Christina Tarzia took to heart for their work *Time Capsules* ★ (Fig. 2). In 2010, NOCC-design presented three *Objects of Sound*, featuring a candlestick, a lampshade and a vase modelled for plastic and porcelain printing from a 3D rotation of the 2D graphic silhouette of a soundwave produced by a person's voice pronouncing the name of the object in ten languages. The astounding conclusion was that the word itself consolidated the functionality of the object, regardless of the language. In 2012, TALM—Le Mans opened its sound design department. Ten years later, ceramics and sound are back on the agenda in the form of a project called *Terres sonores*. The idea is advancing as developing technologies prodigiously nurture approaches, making this couple, this intense and persistent conversation between clay and sound, ever more exciting.

Fig. 1 : Ban Lei + Léonore Chastagner

Fig. 2 : Eva Filipczak + Arielle Christina Tarzia



Rites and ritual

It seems important to me to underline the extent to which the terminology of rite and ritual has penetrated current artistic discourse. By engaging both memory and the future, by precisely defining a protocol of approach and interactivity in the viewer, Zachary Eastwood-Bloom and Frédéric Pagace have recently been able to incorporate themselves into the field of ritual through installations that combine ceramics and sound simultaneously. Very faithful to ceramics without being exclusively dedicated to it, they advance on legitimately related grounds. For in *Memory of Objects* (2016), Zachary Eastwood-Bloom digitized, via a 3D scanner, a collection of antique ceramics belonging to the modern architect Ernö Goldfinger and, in collaboration

with computer programmer Will Robinson, created a digital sound work generated directly from the digital data of the three-dimensional surface. In 2018, Frédéric Pagace proposed *Every*, an installation consisting of plants petrified in porcelain, some of which are gilded and connected to an electronic device. It is possible to remain at a distance, in silence, but as soon as you touch the gold, the piece plays a recording and we hear a series of words in no particular order. This idea of ritual can captivate even the youngest. Should this be seen as the stigma of a world deserted by traditional values? Is it the manifestation of a desire to reintroduce some form of spirituality or the ethereal back into an existence ravaged by pandemics, armed conflicts and degraded biodiversity? Even if the students are clearly drawn to rite and ritual, they have arrived at a diluting meaning. The notion of order inherent in the cognitive framework of the rite and the action it provokes (ritual) is here contrasted with a disjointed, hybrid narrative in which the presentation takes precedence over the substance. Hereafter, the rite does not so much call for initiation, as it calls for repetition, even the most trivial. Perrine Boudy ★ (Fig. 3) describes her daily practice of drawing as a 'ritual', while her piece, two vast jars adorned with motifs drawn from the Renaissance and LGBT culture, call for both liturgical and secular purpose. No choice is made for, nor imposed on, the viewer, who remains free to imagine what they want. With *Jacqueline* and *Jade*, Debbie Alagen openly plays with the offered objectivity ★ (Fig. 4). In reality, it should be seen less as a watering down of the subject than as a radical and generational change in reference point. This new approach is very well formalized by Nikita Leroy: "How can we reactivate the concept of ritual? The religious, the sacred, we didn't grow up with that. These are signs that no longer belong to us, they are meaningless and dead to us.

We're in the world of the digital sampler. We resuscitate an entirely counterfeit ritual, a kind of simulacrum that indifferently draws inspiration from baroque, kitsch, art nouveau, Sci-Fi and psychedelia, creating a recomposite and totally hybrid aesthetic. We put *Barbarella* and *Hildegard of Bingen* on an equal plane, as they inspire in us the same interest." Echoing Thomas Vinterberg's *Festen*, 1998, Céleste Laurent and Marta Rachlewicz denigrate family rituals and obligating reunions as sources of irrepressible tension and uncontrolled anxiety ★ (Fig. 5). A voluminous staged piece, violently enameled with *Sèvres blue drip*, crushes a corpus of fragile and imperfect dishes like so many personalities humiliated by these assaulting family interactions. Only the duo Moacir Ferreira and Sebastián Dávila, both from Latin America (Brazil and El Salvador), fit their work into a classical and religious definition of rite and ritual ★ (Fig. 6). Supported less by ceramic virtuosity than by a keen sense of spatiality and performance, their message advances beyond the terrace of the Villa Arson looking over the Mediterranean, from its concrete labyrinth. This work entitled *Después del baile, depois do baile, après le bal. La Fortune de l'interdiction* pays homage to Candomblé, an Afro-Brazilian religion born of Catholic proscriptions. The official ceremony gives way to a founding and



Fig. 3 : Perrine Boudy

Fig. 4 : Debbie Alagen

Fig. 5 : Céleste Laurent + Marta Rachlewicz

Fig. 6 : Sebastián Dávila + Moacir Ferreira

transgressive ritual. With reference to Oswald de Andrade's 1928, *Anthropophagous Manifesto*, against a background of pop culture and techno-macumba music, alcohol and cigarettes, these restless spirits inquire into their ancestors and lend themselves to the game of divination.

Narrative and theatricality

Fig. 7 : Héloïse Farago + Antoine Moulinard

The Disenchanted Tree by Héloïse Farago and Antoine Moulinard is narrative ★ (Fig. 7), as is Nikita Leroy and Séraphine Boucreux's *Fictional remnant of a tale of nebulous anticipation* with its strong *pataphysical* accent ★ (Fig. 8). *Fictional remnant* takes the form of a standing yellow enameled basin, the surface of which is covered with a swarm of stamped figures including chimeras, babies, frogs, and birds, and embellished with both functional and fictional cables. Decisively hybrid and variously inspired by Bernard Palissy, Clément Massier, baroque, kitsch, science fiction and B-movies, this technological artifact aspires to reenergize a popular rite as it encourages passers-by to throw a coin into it. Each coin tossed triggers a jingle that echoes the recording of a pile of coins. Not unrelated to Orlan's illustrious performance *Le Baiser de l'artiste*, 1977, the fountain denounces what the authors call the "capitalist religion." The work presented by Sophie Conus and Roxane Rajic, *The Butterflies of Thanatos* ★ (Fig. 9), is nourished by a transhistorical substrate quite similar to the previous work. Plastically, it takes the form of a data center. Richly fueled by readings and films (Donna Haraway, Sci-Fi, David Cronenberg's *Crash*, 1996), the story conveys a technological myth, crumbling before us, based on the early 20th century rumor that a butterfly infiltrated a power plant causing a blackout. This apocalyptic and post-Anthropocene impression signals the revenge of the organic against technology and AI, and is well served by a skillful use of defective enamels beset by retractions, fissures and contusions.

Fig. 8 : Séraphine Boucreux + Nikita Leroy

Fig. 9 : Sophie Conus + Roxane Rajic

A return to the sculptural

With these convincing proposals developed among the students, sculpture, physical and grounded in space, is back in force after a long period of dematerialization, a trend reversed in part by the likes of two of Britain's most brilliant and ceramophile figures, Thomas Houseago and Rebecca Warren. *Sculpture a Cappella*, two elements measuring 100 100 cm, composed by Béatrice Guilleman and Sébastien Schnyder★ (Fig. 10), installed on the southern terrace and raised on light steel mounts, are two voluminous earth parabolas which reference, on the one hand, the acoustic mirrors erected in Denge on England's southern coast by the British between 1920 and 1930, and on the other hand, the anechoic chambers found in sound labs designed to stifle any and all acoustic resonance. The pieces proudly show the scars of too hasty a realization at the EKWC workshops—made in three days and fired on the fifth!—the result better reflects the military motivations that gave rise to the original acoustic mirrors and even the climate of conflict presently shaking Europe. Down in the second basement of Villa Arson, Elise Leleu and

Fig. 10 : Béatrice Guilleman + Sébastien Schnyder

Arpi Gokceyan propose a sculpture designated by a random mathematical formula, $x_{(3)15\mu s}$, *Listen to the Passing of Time* ★ (Fig. 11), is composed of three elements. The traditional Olla, wheel thrown and suspended from the ceiling is porous and filled with water; this piece taken and redesigned from the potter's repertoire releases water randomly, drop-by-drop. Secondly, the drop is greeted by a stylized funnel sitting atop, and dripping into the third element, a tall rough-surfaced grés ceramic base that was built using the coiling technique. The cool semi-darkness of the space transports the spectator into the bowels of a cave. The water drop is posed to fall and whose sound once fallen invades the space, channeling thoughts and emotion, imposing silence and recollection as it declares the sacredness of place and moment.



Fig. 11 : Arpy Gokceyan + Élise Leleu

These were 20 students in preparation; no one expected them to produce finished ceramics in which some great technical mastery would rival the frills of chance and intuition. Yet they have made it clear to us that they know how to seize the material without restraint, to grasp it in the same way as any other material, to make it their own in accord with all available innovative technologies. Ceramics is not the easiest of artistic practices. It has its rules and even one's artistic attempt to defy the rules in ceramics requires a great mastery of them. This involves daunting challenges, knowledge and constraints. The students all agreed in just how fruitful this experience was for them. Whatever the student's initial level, whatever their vocation or intensity of their desire for it, these two years spent head and shoulders buried in clay will resound in memory as an immense privilege. The gamble has paid off; the ECART network proves once again the urgent need for its existence and holds in hand all keys needed to confidently continue on its journey.

★



ENSAV, La Cambre – Brussels

Fondée en 1927 par l'architecte et décorateur Henry van de Velde, l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre (ENSAV) est l'une des principales écoles d'art et de design de Belgique. Elle compte près de 860 étudiant.e.s réparti.e.s dans vingt départements ou ateliers artistiques. Plusieurs pratiques transversales sont proposées ainsi qu'une formation théorique et technique soutenue. Les études sont organisées en cinq ans et réparties sur deux cycles : Bachelor et Master. L'école offre la formation post-diplôme de l'Agrégation et prépare au Doctorat en Art et Sciences de l'art co-organisé avec l'Université Libre de Belgique (ULB). La Cambre est installée dans le site historique de l'abbaye éponyme. Depuis les années 1980, elle s'est déployée sur un deuxième site, Avenue Louise.

Parmi les vingt cursus artistiques, La Cambre propose une option spécifique dédiée à la céramique, donnant lieu à une formation technique, historique et artistique. Parmi les cours transdisciplinaires communs à l'ensemble des options, il existe un cours artistique sur le son. Pour le projet *Resonating Ceramics*, la volonté a été d'associer ces deux médiums dans une dynamique d'échanges innovants.

La HEAD – Genève

Née en 2006 de la fusion de deux écoles bicentennaires, l'École Supérieure des Beaux-Arts et la Haute École d'Arts Appliqués, la HEAD – Genève s'appuie sur une riche tradition culturelle et artistique pour faire rayonner la jeune création au niveau national et international. Reconnue pour la qualité de ses formations de Bachelor et de Master, elle délivre des formations en Arts visuels, Cinéma, Design d'espace, Communication visuelle et Design mode, bijou et accessoires, etc.

La HEAD – Genève fait partie de la HES-SO Genève (Haute École Spécialisée de Suisse Occidentale), qui réunit six hautes écoles de niveau universitaire, proposant des formations axées sur la pratique professionnelle et reconnues sur le plan international.

Au sein de la HEAD, l'enseignement céramique est délivré par l'équipe du CERCCO qui est un centre d'expérimentation et de réalisation en céramique contemporaine. Celui-ci met à disposition des moyens techniques et méthodologiques propices à la résolution de projets. En plus des cours hebdomadaires, il fournit des conseils dans l'accompagnement et offre une résidence, WORKSPACE at CERCCO, chaque semestre à un.e artiste ou à un.e designer, désireux.se de poursuivre un projet personnel dans le domaine de la céramique et des polymères.

Pavillon Bosio, ESAP – Monaco

Héritier des associations entre les arts visuels et les arts de la scène initiées par les Ballets russes au début du XX^e siècle, le Pavillon Bosio occupe une place à part parmi les écoles d'art avec un enseignement spécialisé en art et scénographie. La singularité de l'école s'est également construite dans la perpétuation d'un savoir en céramique. Rattaché à une longue tradition monégasque, portée par la présence d'artistes-céramistes de renom ainsi que par la Manufacture de porcelaine de la Principauté, cet atelier est aujourd'hui un lieu actif d'inventions et d'expérimentations. Il s'est inscrit dans le réseau international ECART dès 2009 et s'est déployé, depuis, dans tous les programmes mis en œuvre.

Érigé sur le Rocher de Monaco, le Pavillon Bosio bénéficie d'un contexte international exceptionnel, à vingt minutes de Nice et de l'Italie. Cette situation favorise les échanges et les déplacements pédagogiques à tous les niveaux du cursus. Un environnement culturel riche, constitué d'institutions, de théâtres, de musées et de centres d'art, permet à la plupart des projets – expositions, performances, spectacles – d'exister à échelle 1, accueillis par des lieux partenaires.

Villa Arson – Nice

Sous tutelle du ministère de la Culture et devenue composante à personnalité morale d'Université Côte d'Azur (UCA) en 2020, la Villa Arson est imaginée dans les années 1960 par André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles, dans le cadre d'un vaste programme de décentralisation culturelle.

Inaugurée en 1972, la Villa Arson est dès l'origine conçue comme un établissement très innovant répondant à plusieurs fonctions complémentaires en faveur de la création : enseigner, chercher, expérimenter, produire, diffuser, valoriser et accompagner.

La singularité de la Villa Arson passe également par l'association de ses différents registres d'activité (l'école, la bibliothèque, les expositions, la recherche et les résidences), dont les actions s'enrichissent mutuellement.

Un programme d'expositions, ouvert à l'international et privilégiant la création émergente, vise à mettre en valeur les croisements entre création, recherche, expérimentation et transmission.

La Villa Arson prépare au DNSEP (Master II) option art contemporain.

Cette singularité se développe dans une transversalité des disciplines enseignées au sein de l'école. Les enjeux pédagogiques privilégient l'exploration et l'expérimentation des médiums. La recherche est l'axe central reliant les enseignements, notamment par la pratique de la céramique, une discipline au service de l'art contemporain.

ENSAV, La Cambre—Brussels

Founded in 1927 by architect and decorator Henry van de Velde, the École Nationale Supérieure des Arts Visuels at La Cambre (ENSAV) is one of the leading schools of art and design in Belgium. It has nearly 860 students spread over twenty departments or art studios. Several transversal practices are offered in addition to strong theoretical and technical training. The college offers both a Bachelor's and Master's degree across a five-year program. In cooperation with the ULB, Free University of Belgium, the school offers post-graduate training to Master's students for submission to the competition of secondary education, preparing the candidates for their Doctorate in Art and Art Sciences. La Cambre is located in the historical site of the eponymous monastery, l'Abbaye de La Cambre, and, since the 1980s, the campus was expanded to Avenue Louise in Brussels. Among the twenty artistic courses, La Cambre offers a specific option dedicated to ceramics, featuring technical, historical and artistic training. Among the transdisciplinary courses common to all options, there is an art course on sound. For the *Resonating Ceramics* project, the intention was to associate ceramics and acoustics through innovative exchange.

HEAD—Genève

Founded in 2006 by the merger of two bicentennial schools, the College of Fine Arts and the College of Applied Arts, HEAD in Geneva relies on a rich cultural and artistic tradition to promote young creativity both nationally and internationally. Recognized for the quality of its Bachelor's and Master's courses, it delivers curricula in visual arts, cinema, interior and architectural design, visual communication, fashion design, and jewelry and goldsmith, among others.

HEAD, Geneva, is part of the HES-SO Geneva University of Applied Sciences of Western Switzerland, which combines six university-level colleges offering internationally recognized, practice-oriented courses.

Within HEAD, ceramics education is delivered by the Center for Experimentation and Realization in Contemporary Ceramics, CERCCO. The center provides the technical and methodological support necessary for the realization of projects. In addition to the weekly courses, CERCCO provides sponsored guidance and offers a residency, the WORKSPACE at CERCCO, every semester to an artist or designer who wishes to pursue a personal project in the field of ceramics and polymers.

Pavillon Bosio, ESAP—Monaco

Heir to the enduring cooperation between the visual and performing arts initiated by the Ballet Russes at the beginning of the 20th century, the Pavillon Bosio, École supérieure d'arts plastiques de la Ville de Monaco, occupies a special place among art schools with its specialized education in art and scenography. The uniqueness of the school is also found in its ceramics department dedicated to the safeguarding and propagation of expertise in ceramics. Attached to a long Monegasque tradition, supported by the presence of renowned artists-ceramists as well as by the Principality's Porcelain Manufacture, the ceramics workshop is today an active place of invention and experimentation. ESAP joined the international ECART network in 2009 and has since been included in all incarnations of the program.

Located on the Rock of Monaco, the Pavillon Bosio enjoys an exceptional international setting, twenty minutes from Nice and Italy. This location encourages educational travels and exchanges at all levels of the curriculum. A rich cultural environment made up of theatres, museums, institutions and art centers, allows the majority of projects at Pavillon Bosio, whether exhibition or performance, to be realized at full-scale, hosted by prestigious partner venues.

Villa Arson—Nice

Under the supervision of the French Ministry of Culture and incorporated into the Université Côte d'Azur, UCA, in 2020, the Villa Arson was originally the brainchild of André Malraux, Minister of Cultural Affairs, as part of an extensive cultural decentralization program in the 1960s. Inaugurated in 1972, the Villa Arson was designed from the outset as a highly innovative establishment fulfilling several complementary resolutions dedicated to creativity: teaching, research, experimentation, production, dissemination, provision and promotion. The uniqueness of the Villa Arson also lies in its congregation of mutually enriching trajectories of school, library, exhibitions, research and residencies. The institute's worldwide program of exhibitions which accentuates emerging creativity, aims to highlight the intersection between creation, research, experimentation and transmission.

The Villa Arson prepares students for the Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique, DNSEP, a Master degree in contemporary art. This distinctive orientation is nonetheless developed transversally across the various disciplines offered at the school. Our pedagogical organization favors an exploration and experimentation of all the mediums proposed by the school. Research is the central axis linking all teachings of the Villa Arson, particularly through the practice of ceramics, a discipline at the service of contemporary art.

DIRECTION DE PUBLICATION

EDITOR IN CHIEF

Ondine Bréaud-Holland

ÉDITION

BOARD OF EDITORS

Réseau ECART

ÉDITEUR RESPONSABLE

RESPONSIBLE PUBLISHER

Benoît Hennaut

CONCEPTION GRAPHIQUE

EDITORIAL DESIGN

Maxime Matray

SUPERVISION DE LA TRADUCTION

TRANSLATION SUPERVISION

Ondine Bréaud-Holland

Sandrine Perrin

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION, RELECTURE

COPY EDITOR

Sandrine Perrin

IMPRESSION

Graphius, Bruxelles

sur Novatech Satin

PARTICIPANT.E.S

PARTICIPANTS

PROFESSEUR.E.S DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

TEACHERS

ENSAV — La Cambre

Caroline Andrin, responsable de l'option

céramique

Raymond Delepierre, écriture du son dans les

arts plastiques et les arts numériques

Villa Arson

Frédéric Bauchet, sculpture et installation,

spécialité céramique

Pascal Broccolichi, pratiques sonores

HEAD — Genève (HES–SO)

Magdalena Gerber, responsable du CERCCO,

Centre d'expérimentation et de recherche en

céramique contemporaine

Swann Thommenn, pratiques sonores

ESAP — Pavillon Bosio

Laurent P. Berger, scénographie de spectacle

et d'exposition

Ondine Bréaud-Holland, philosophie esthétique

Mathieu Schmitt, volume, installation et

dispositif

ÉTUDIANT.E.S

STUDENTS

Debbie Alagen, Sophie Conus, Sebastián Dávila,

Ban Lei et Arielle Christina Tarzia (HEAD —

Genève), Béatrice Guilleman, Arpy Gokceyan,

Antoine Moulinard, Marta Rachlewicz et Roxane

Rajic (ENSAV — La Cambre), Séraphine Boucreux,

Moacir Ferreira, Eva Filipczak, Céleste Laurent

et Élise Leleu (ESAP — Pavillon Bosio), Perrine

Boudy, Léonore Chastagnier, Héroïse Farago,

Nikita Leroy et Sébastien Schnyder (Villa Arson)

INTERVENANT.E.S ET MÉDIATEUR.ICE.S

SPEAKERS AND MEDIATORS

SÉMINAIRES ET CONFÉRENCES

ENSAV — La Cambre, Bruxelles

Caroline Andrin, coordinatrice

Salômé Guillemin-Poeuf, artiste et designer

Eckhard Kahle, physicien et chercheur, fondateur

de Kahle Acoustics

Léna Babinet, artiste

Bénédicte Bertholon, archéologue et

archéomètre

Natacha Massar, conservatrice des antiquités

grecques du Département Antiquité — Musées

royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Christian Vialard, musicien, compositeur,

producteur et plasticien, professeur de cultures

numériques et photographie à la Villa Arson

Myriam Pruvot, artiste

Tim Ingold, anthropologue, professeur

d'anthropologie sociale à l'Université d'Aberdeen

Ranti Tjan, directeur de l'EKWC — European

Ceramic Workcentre

VOYAGE D'ÉTUDE

Paris

Frédéric Bauchet, coordinateur

Jean-Baptiste de Beauvais, directeur des études,

Beaux-arts de Paris

Delphine Herisson, adjointe, cheffe du service de

la vie scolaire, Beaux-arts de Paris

Stéphanie Elarbi, chargée de restauration au

musée du quai Branly — Jacques Chirac

Anne Dressen, commissaire d'exposition à l'ARC,

département contemporain du Musée d'Art

Moderne de la Ville de Paris

Alexandre Girard-Muscagorry, conservateur du

patrimoine, chargé des musiques et cultures non

occidentales, Musée de la musique (Cité de la

musique — Philharmonie de Paris)

Marguerite Jossic, chercheuse en acoustique et

mécanique de l'instrument de musique

WORKSHOPS

EKWC, Oisterwijk

Geertje Jacobs, directrice

(et auparavant, Ranti Tjan)

Froukje van Baren, consultante atelier

Annette van den Hout, coordination

administrative

Nico Thöne, cheffe de projet

RESTITUTION

HEAD — Genève

Magdalena Gerber, coordinatrice générale

Charlotte Laubard, responsable du

Département Arts visuels et directrice artistique

de LiveInYourHead

Swann Thommen et Johan Pardo

responsables des installations sonores

Académie Internationale de la Céramique (AIC)

CONFÉRENCE

HEAD — Genève

Marc Higgin, anthropologue,

chercheur au CRESSON

EXPOSITION

Villa Arson, Nice

Frédéric Bauchet, coordinateur général

Mathieu Schmitt, co-coordinateur général

Éric Mangion, directeur artistique

du centre d'art

Pascal Broccolichi, responsable

des installations sonores

CONTRIBUTEURS, RÉDACTEURS

CONTRIBUTORS, EDITORS

Bénédicte Bertholon, archéologue et

archéomètre

Ondine Bréaud-Holland, Docteure en esthétique,

professeur de philosophie esthétique, ESAP —

Pavillon Bosio

Raymond Delepierre, professeur de pratiques

sonores à l'ENSAV La Cambre

Marc Higgin, Docteur en anthropologie,

chercheur et enseignant, UGA et AAU — CRESSON

Stéphanie Le Follic-Hadida, Docteure en histoire

de l'art, spécialisée en céramique XIX^e—XXI^e

siècles, commissaire d'expositions et auteure

Natacha Massar, conservatrice des Antiquités

grecques, Musées royaux d'Art et d'Histoire,

Bruxelles

Jean-Christophe Valière, enseignant à l'ENSI de

Poitiers et chercheur à l'Institut Pprime (CNRS)

REMERCIEMENTS

THANKS

PARTENAIRES

PROJECT PARTNERS

Programme Erasmus+ partenariat stratégique

Agence AEF — Europe

ÉQUIPES ADMINISTRATIVE ET TECHNIQUE

ADMINISTRATIVE AND TECHNICAL TEAMS

ENSAV — La Cambre

Benoît Hennaut, directeur

Hélène Perreau, administratrice

Lucas Limongelli, coordinateur administratif

Erasmus et relations internationales

François Pintus, commandes

Marie Pantanacce et Laura Linder,

chargées de communication

Joëlle Swanet, professeure de

technologie céramique

Abel Jallais, assistant

Coline Rosoux, assistante

Régine Carpentier, bibliothécaire

Villa Arson

Sylvain Lizon, directeur

Vittorio Parisi, responsable des études

et de la recherche

Sylvie Christophe, relations internationales

Alexandre Capan, régisseur

HEAD — Genève

Lada Umstätter, directrice

(et auparavant, Jean-Pierre Greff)

Charlotte Laubard, responsable du Département

Arts visuels et de LiveInYourHead

Katrin Kettenacker, adjointe scientifique

au Département Arts visuels

Marli Mul, responsable du Workmaster

Anthony Masure, responsable d'IRAD,

Institut de recherche en Art et Design

Isabelle Schnederle, responsable technique

et suivi de projets du CERCCO

Johan Pardo, assistant technique, son

ESAP — Pavillon Bosio

Thierry Leviez, directeur

(et auparavant, Isabelle Lombardot)

Béatrice Augier, adjointe au directeur

Sandrine Perrin, responsable des études

et de la recherche

Maxime Matray, professeur de communication

visuelle et design graphique

Jean-Sylvain Marchessou, technicien supérieur

Ambre Rougier, stagiaire

EKWC

Luc van Damen, Tjalling Mulder et Katrin König,

consultante.s techniques

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
PHOTOGRAPHIC CREDITS

Amanda Baggs : page 76 (fig. 5)
Béatrice Bertholon : pages 52 (fig. 3), 53 (fig. 9)
Ondine Bréaud-Holland : couverture (1, 4) et pages 25 (fig. 3), 26 (fig. 5), 27 (fig. 8), 101, 106 (fig. 2), 107 (fig. 4, 5, 8), 108 (fig. 11), 109 (fig. 13, 14, 15)
Pascal Broccolichi : page 20 (fig. 10)
Bell Carr : page 76 (fig. 4)
Raymond Delpierre : page 95
Magdalena Gerber : couverture (2, 3) et pages 2, 3, 19 (fig. 4), 20 (fig. 9), 21 (fig. 11, 12), 106 (fig. 1, 3), 107 (fig. 6), 114, 115, 116, 117, 119
Getty Museum, Malibu : page 37 (fig. 6)
Alex Höning : page 76 (fig. 6)
Jean-Christophe Lett : pages 109 (fig. 16), 127, 132, 133, 139, 142, 143, 146, 147, 152, 153, 154, 155, 160, 161, 167, 170, 178, 179, 184, 185, 192, 193, 194, 195, 196
Metropolitan Museum of Art, New York : page 36 (fig. 1)
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles : pages 36 (fig. 2), 37 (fig. 5)
Museum of Fine Arts, Boston : page 36 (fig. 3)
Head — Genève, Raphaëlle Müller : pages 124, 128, 130, 131, 136, 137, 138, 140, 144, 150, 156, 158, 162, 164, 168, 172, 176, 177, 180, 182
Alberto Piazza : page 75 (fig. 2, 3)
L. Philippon : page 52 (fig. 1, 2, 4)
RMN—Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle : page 37 (fig. 4)
Martha Rosler : page 77 (fig. 11)
W. B. Spencer & F. G. Gillen : page 76 (fig. 7)
Victor Turner : page 77 (fig. 9, 10)
Majda Vidakovic : pages 126, 134, 148, 149, 165, 166, 173, 174, 183
Jean-Christophe Valière : page 53 (fig. 4, 8)

Composé avec des logiciels libres
(ConTeXt, Inkscape)
en Karla de Jonathan Pinhorn
et Bespoke de Metaflop

Achévé d'imprimer en août 2023 à Bruxelles
ISBN : 978-2-930990-11-8
Dépôt légal : D/2023/10.863/4
© 2023 La Cambre — École Nationale Supérieure des Arts Visuels
21 Abbaye de la Cambre, 1000 Bruxelles
www.lacambre.be

- EUROPEAN CERAMIC ART & RESEARCH TEAM
-
-
-

— HEAD
Genève

Hes-so // Genève
Hauts de Savoie
Université de Genève

m
La Cambre

PAVILLON
BOSIO ART & SCÉNOGRAPHIE

villa
arson
nice



Co-funded by
the European Union

