

Faculté de philosophie, arts et lettres

Trésor des Arts du Feu : Un siècle de céramique artistique en Belgique (1885 – 1985)

Regards croisés sur trois Révolutions des arts céramiques

Auteur : Monsieur David PLUNUS

Promotrice : Madame Caroline HEERING

Année académique 2025 - 2026

Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée : iconologie et études des cultures visuelles

Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom :

Mr PLONIS David

Date :

Le 19 mai 2026

Signature de l'étudiant-e :



Ce présent mémoire est dédié au souvenir de mes aïeux disparus

Maître Pascal BARBIER

Décédé à Metz,

Le 6 novembre 2017

Mon père.

Monsieur Jean-Pol PLUNUS

Décédé à Metz,

Le 22 mars 2020

Mon père.

Remerciements

À ma mère,

Madame Bernadette LAUREYS

Pour son indéfectible et indispensable soutien.

À ma chère,

Madame Laiyna PEEREBOOM

Pour sa présence attentive et ses encouragements quotidiens.

À ma promotrice,

Madame Caroline HEERING

Pour son accompagnement rigoureux et sa bienveillance éclairée.

À ma professeure de céramique à l'École des Arts d'Uccle,

Madame Sofi VAN SALTBOMMEL

Pour la richesse de son enseignement et son regard exigeant sur la pratique.

À la Faculté de philosophie, arts et lettres de Louvain-la-Neuve

L'intégralité des Professeurs et Assistants

Pour la transmission des savoirs et sciences propres à l'histoire de l'art.

* *

*

INTRODUCTION.....	8
ÉTAT DE LA QUESTION	12
PARTIE I - PREMIÈRE RÉVOLUTION (1885 - 1918) : DE L'IDEAL ARTS & CRAFTS A L'APPROPRIATION DE LA CERAMIQUE.....	18
CHAPITRE 1 - CONTEXTE HISTORIQUE DES MANUFACTURES DE CÉRAMIQUE EN BELGIQUE	18
CHAPITRE 2 - WILLIAM MORRIS ET L'IDEAL ARTS & CRAFTS : PENSER LA CERAMIQUE COMME UN ART	20
CHAPITRE 3 - LES ARTISTES PRECURSEURS : DIVERSITE DES PRATIQUES	23
<i>Section A - Artistes pluridisciplinaires : décroiser les médiums</i>	<i>23</i>
Sous-section 1 - Alfred Willy Finch : de la peinture à la céramique (1854 - 1930).....	23
Sous-section 2 - Omer Coppens : Une parenthèse à la recherche du beau en céramique (1864 - 1926)	29
Sous-section 3 - Arthur Craco : de la sculpture à la céramique (1869 - 1955).....	30
Sous-section 4 - Isidore de Rudder : de l'orfèvrerie à la céramique (1855-1943).....	36
<i>Section B - Manufactures et renouveau des traditions : l'exemple de la poterie flamande</i>	<i>39</i>
Sous-section 1 - Introduction à la Poterie Flamande	39
Sous-section 2 - Leo Maes : de la manufacture industrielle à l'artisanat d'art (1864 - 1941).....	39
<i>Section C - Philippe Wolfers : de la conception à la céramique (1858 - 1929).....</i>	<i>44</i>
<i>Section D - La modernisation des savoir-faire régionaux : le foyer de la première école de Bouffoulx et Châtelet</i>	<i>45</i>
Sous-section 1 - Willem Delsaux : un rêve céramique (1862 - 1945)	46
Sous-section 2 - Léon Van den Houten : la théorie céramique (1874 - 1944)	49
CHAPITRE 4 - INSTITUTIONNALISER LA PRATIQUE : L'ÉCOLE PROFESSIONNELLE DES ARTS DE L'ARRONDISSEMENT DE MONS (1908)	50
PARTIE II - DEUXIÈME RÉVOLUTION (1918 - 1947) : VERS UNE MODERNISATION DE LA CERAMIQUE BELGE : INDUSTRIALISATION ET TRANSMISSION.....	52
CHAPITRE 1 - L'ENTRE DEUX GUERRES : L'INFLUENCE DES TRADITIONS VERNACULAIRES ANGLAISES ET DU COURANT MINGEI JAPONAIS	52
CHAPITRE 2 - UNE NOUVELLE GÉNÉRATION D'ARTISTES CÉRAMISTES	54
<i>Section A - Arthur Craco : continuités et reconnaissance internationale (1869 - 1955)</i>	<i>54</i>
<i>Section B - Émile Lombart : la céramique au sein des manufactures (1859-1938).....</i>	<i>57</i>
<i>Section C - Henry Javaux : héritage de Craco et engagement institutionnel (1892-1976)</i>	<i>59</i>
<i>Section D - La seconde école de Bouffoulx et Châtelet : entre transmission et industrialisation</i>	<i>61</i>
Sous-section 1 - Roger Guérin : héritier et passeur (1896 - 1954)	62
Sous-section 2 - Edgard Aubry : héritier et tourneur (1880 - 1943)	64
Sous-section 3 - Eugène et Pierre Paulus : renouveau des décors	66
CHAPITRE 3 - THÉORIE & ENSEIGNEMENT	68
<i>Section A - Marius Renard : penseur et théoricien de la céramique belge (1869 - 1948)</i>	<i>68</i>
Sous-section 1 : Trajectoire intellectuelle et élaboration d'une pensée de la céramique	68

Sous-section 2 - Engagement au sein de sociétés et contribution à la structuration de la céramique belge à l'exposition de Paris en 1925	71
<i>Section B - Henry Van de Velde et La Cambre : refonder l'enseignement des arts décoratifs</i>	<i>74</i>
Sous-section 1 - Le médium céramique au sein de la Cambre.....	75
Sous-section 2 - Le triomphe d'Henry Van de Velde : L'Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne de 1937	78
PARTIE III - TROISIÈME RÉVOLUTION (1947 - 1985) : RECONNAISSANCE INSTITUTIONNELLE ET INDIVIDUALISATION DES PRODUCTIONS	80
CHAPITRE 1 - LA PROMOTION DE LA CERAMIQUE BELGE : STRUCTURATION INSTITUTIONNELLE ET RECONNAISSANCE PUBLIQUE	80
CHAPITRE 2 - LES ARTISTES ET ATELIERS : VERS UNE INDIVIDUALISATION DES PRATIQUES	82
<i>Section A - Artistes de langue française.....</i>	<i>83</i>
Sous-section 1 - Max van der Linden : mémoire, récit et humanisation du geste céramique (1922 - 1999) ...	83
§ 1 : Les Maisons de mes amis	85
§ 2 : La Maison de mes amis sculpteurs et céramistes.....	86
§ 3 : La Maison de Simon du Chastel.....	89
§ 4 : La Maison de Pierre Caille	89
§ 5 : Mon Atelier.....	90
§ 6 : La Maison de Roger Somville	90
Sous-section 2 - Pierre Caille : enseignement et rayonnement pédagogique à La Cambre (1912 - 2011)	91
Sous-section 3 - Antonio Lampecco : une poétique de l'émail et du cosmique (1932 - 2019).....	93
§ 1 : Fondation et initiation : L'Abbaye de Maredsous et son atelier de Maredret (1956 - 1971)	95
§ 2 : L'épanouissement artistique : la période de maturité (1972 - 1985)	97
§ 3 : Exploration et diversité : de la perfection à l'innovation (1986 - 2019)	99
Sous-section 4 - Pierre Culot : formes sculpturales et recherche de l'équilibre (1938 - 2011)	100
Sous-section 5 - Antoine de Vinck : quête de perfection et spiritualité de la forme (1924 - 1992).....	106
Sous-section 6 - Les ateliers engagés : l'exemple de Dour (1951 - 2005)	110
§ 1 : Historique	110
§ 2 : Figures majeures de l'atelier	111
Sous-section 6 - La troisième école de Bouffioux et Châtelet : fin d'un cycle et transformation d'un héritage par Jules Guérin (1919 - 1999).....	113
<i>Section B - Artistes de langue néerlandaise</i>	<i>116</i>
Sous-section 1 - Rogier Vandeweghe : modernisation des formes et production industrielle (1923 - 2020)	116
Sous-section 2 - Joost Maréchal : transmission et formation d'une génération néerlandophone (1911 - 1971)	119
CONCLUSION	122
BIBLIOGRAPHIE.....	129
I. MONOGRAPHIES:	129
II. OUVRAGES COLLECTIFS	130

III.	CATALOGUES D'EXPOSITIONS	131
IV.	Dictionnaires	132
V.	Memoires	133
VI.	Articles de revues	133
VII.	Articles d'ouvrages collectifs	135
VIII.	Entretien	136
IX.	Sources électroniques	136
X.	Divers	137
ILLUSTRATIONS		138
TABLE ET SOURCES DES ILLUSTRATIONS		174
PARTIE I		174
PARTIE II		177
PARTIE III		180

Introduction

Cette présente étude vise à dresser un panorama général de la **céramique belge** pour la période comprise entre **1885 et 1985**. En effet, la littérature actuelle ne dispose pas de synthèse aussi étendue et se concentre principalement sur des périodes spécifiques ou sur des artistes individuels. En Belgique, il n'existe pas de véritable école ni de courant céramique clairement identifié et structuré. L'histoire de la céramique belge s'est plutôt construite à travers une **somme d'individualité** et de trajectoires singulières, dont les contributions respectives ont progressivement façonné le paysage céramique. L'objectif des prochaines pages est ainsi de constituer un **socle de référence**, reprenant les figures saillantes de ce médium. Nous constatons en effet un **cloisonnement rigide des différentes approches historiographiques existantes**.

De plus, l'observation du **développement** actuel des **formations** au sein des **écoles de céramique** en Belgique témoigne d'un regain d'intérêt particulièrement significatif pour la discipline. Toutefois, cet essor contemporain contraste avec la **faible diffusion des connaissances** relatives aux céramistes actifs aux XIX^e et XX^e siècles qui restent largement inconnus du grand public. Ces derniers demeurent principalement connus au sein de cercles académiques et marchands. En dehors de ces réseaux, la transmission de cette histoire reste limitée, ce qui contribue à une **perception fragmentée du champ céramique belge**. Ce constat met en évidence une rupture entre la pratique contemporaine de la céramique et la connaissance de son histoire, liée en partie à la **dispersion des sources** et à l'**absence de synthèse globale**.

Dès lors, dans quelle mesure le cloisonnement des approches historiographiques a-t-il conduit à une **invisibilisation scientifique et marchande de la céramique artistique belge** entre 1885 et 1985, et comment une **relecture transversale** permet-elle d'en restituer la cohérence artistique et sociale ?

Cette période chronologique correspond à la **réintroduction** d'une **vision artistique** dans le domaine des arts céramiques par le truchement et l'influence de **l'Arts & Crafts** anglais à la **fin du XIX^e siècle** jusqu'à la tombée en **désuétude** de ce médium artistique

dans notre Royaume par la **communautarisation** des compétences culturelles au milieu des années **1980**.

La méthodologie adoptée repose sur une **analyse synthétique et chronologique** des figures ayant contribué à la céramique artistique en Belgique. Le corpus étudié s'appuie sur la **sélection** d'un ensemble restreint d'œuvres, retenues en raison de leur représentativité au sein de la production des artistes considérés et de leur inscription dans les principaux registres formels et iconographiques. Cette approche vise également à intégrer une **dimension d'histoire sociale de l'art**, en mettant en relation les productions céramiques avec leurs contextes de production et de diffusion. Cependant, la dispersion et le caractère fragmentaire des sources constituent une **limite structurelle** de cette recherche. Il ne s'agit donc pas de viser l'exhaustivité, mais de proposer un **corpus significatif** permettant de dégager les **figures saillantes** de la production céramique belge entre 1885 et 1985 et des **liens** qui les relient.

Notre étude sera structurée en trois parties distinctes, que nous désignons comme les trois Révolutions céramiques. La première s'étend entre **1885 à 1918**, la deuxième de **1918 à 1948**, et la troisième s'établit de **1948 à 1985**.

Dans la première partie, nous analyserons l'émergence de ce que nous proposons de considérer comme la première Révolution de la céramique belge, caractérisée par l'investissement progressif du médium par des artistes issus d'autres disciplines ainsi que par l'influence déterminante du mouvement **Arts & Crafts** anglais dans la redéfinition du statut de la céramique. Cette première phase correspond ainsi à un moment d'**appropriation** du médium.

Afin d'en dégager les principales dynamiques, nous analyserons la figure de **Alfred William Finch**, dont le passage de la peinture à la céramique illustre parfaitement cette circulation entre les disciplines. Nous nous pencherons ensuite sur **Arthur Craco**, qui mettra son talent de sculpteur au service de la céramique, avant de poursuivre avec **Isidore De Rudder**, dont le parcours, depuis l'orfèvrerie vers les arts du feu, témoigne également de cette porosité disciplinaire. Ces premières explorations nous conduiront à évoquer, en Flandre, la figure de **Leo Maes** qui se distinguera particulièrement par son apport à l'Art nouveau dans le domaine de la Poterie Flamande.

Cette première partie nous permettra également de mettre en lumière le rôle fondateur joué par certains foyers régionaux dans le renouvellement du médium, en particulier la région de **Bouffioulx** et de **Châtelet**, où le précurseur **Willem Delsaux** s'imposera comme l'un des rénovateurs de cet art pluriséculaire. Nous concluons enfin cette première phase par l'étude de la première école de céramique de Belgique, fondée en 1908 à Mons sous la direction de **Marius Renard**, annonçant déjà le rôle fondamental que jouera l'enseignement dans la structuration du médium.

La deuxième partie sera consacrée à ce que nous identifions comme une seconde Révolution, marquée par la diffusion plus large de la production céramique grâce à l'**industrialisation**, mais également par la transmission progressive des savoirs notamment grâce à **la Cambre**. La céramique quitte alors progressivement le champ de l'expérimentation isolée pour intégrer à la fois les manufactures, les circuits d'exposition et les structures pédagogiques. Cette phase trouve notamment son point d'orgue lors de l'**Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes** de Paris en **1925**, événement fondateur dans l'histoire de la modernité décorative.

Cette génération sera notamment incarnée par **Arthur Craco**, dont la trajectoire assure une continuité entre les deux premières phases. Nous poursuivrons parallèlement notre fil rouge consacré à **Bouffioulx** et **Châtelet** avec le développement de l'œuvre de **Roger Guérin**, devenu par ailleurs le gendre de **Willem Delsaux**.

Cette seconde phase nous conduira naturellement vers les réflexions théoriques développées par **Marius Renard** dans l'entre-deux-guerres, préparant le terrain à l'émergence de la troisième Révolution céramique.

Ces deux premières phases se concluront par la présentation de la figure de **Pierre Caille**, que nous considérons comme une figure charnière au sein de notre démonstration. En effet, celui-ci agit comme un véritable point de condensation des savoirs accumulés au cours des deux premières périodes, avant d'en assurer la **redistribution** auprès de la génération active dans la troisième Révolution par l'enseignement qu'il organise à **la Cambre**. Il joue dès lors un rôle de pivot comparable au goulot d'un sablier inversé. Ce, en concentrant les acquis des générations

précédentes avant de les diffuser selon de nouvelles modalités pédagogiques, et esthétiques.

La troisième partie visera ainsi à analyser les nouvelles orientations prises par la céramique belge de l'après-guerre, marquées par une **reconnaissance institutionnelle croissante**, et une **individualisation** progressive des productions. Toutefois, cette phase s'accompagne également d'une **division** du pôle jusque-là relativement unitaire, donnant naissance à deux sphères de production distinctes : l'une francophone, l'autre néerlandophone.

Nous avons choisi d'ouvrir cette partie par l'étude de l'œuvre majeure de **Max van der Linden**, intitulé *La Maison de mes amis*, conservée au **Musée L** à Louvain-la-Neuve. Celle-ci se présente comme une véritable cartographie des relations unissant les céramistes francophones de l'après-guerre.

Nous aborderons de cette manière la figure de **Pierre Caille**, véritable courroie de transmission de cette génération grâce à son enseignement à **La Cambre**, avant d'évoquer **Antonio Lampecco**, puis **Pierre Culot**, qui orientera davantage sa pratique vers des formes sculpturales et accédera à une reconnaissance internationale, ainsi qu'**Antoine de Vinck**, qui poursuivra toute sa vie la quête d'une perfection formelle. Nous conclurons également le fil rouge consacré à **Bouffioulx** et **Châtelet** avec la présentation de **Jules Guérin**, fils de Roger Guérin.

Enfin, nous nous tournerons vers la Flandre en vue d'appréhender les figures de **Rogier Vandeweghe**, qui développera une production artistique au sein d'un environnement industriel tout en renouvelant les formes, et de **Joost Maréchal**, dont la position d'enseignant jouera un rôle déterminant dans la formation de la nouvelle génération de céramistes néerlandophones.

Ainsi, l'histoire de la céramique belge entre 1885 et 1985 pourra être lue comme un mouvement en trois temps : **appropriation**, **transmission** et **individualisation**.

*

*

*

État de la question

L'historiographie de la céramique belge entre **1885** et **1985** s'est construite de manière **progressive** et **fragmentée**, à travers des ouvrages de synthèse ciblés, des catalogues d'exposition et des monographies d'artistes.

Ainsi, l'état de la recherche sur la céramique belge de la Belle Époque repose tout d'abord sur l'ouvrage de référence ***Céramiques de l'Art nouveau en Belgique***¹ (2009), qui propose une vision d'ensemble des artistes céramistes belges de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Cet ouvrage a été réalisé grâce au concours de plusieurs auteurs, dont Werner Adriaenssens, docteur en histoire de l'art et chef du département des arts décoratifs aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Anne Pluymaekers, conservatrice au musée de la céramique d'Andenne, Jan De Paepe, licencié en histoire de l'art, ainsi que Marc Logghe, spécialiste du patrimoine céramique flamand et responsable au musée de la poterie de Torhout. L'ouvrage propose une étude des différentes manufactures du pays, avant de proposer une approche sur les carrelages, puis de se pencher sur les artistes céramistes avant de terminer sur les artistes-décorateurs et les éditions de modèles d'artistes.

Cette approche synthétique est néanmoins complétée par des études monographiques consacrées à des artistes spécifiques. Le catalogue d'exposition ***A. W. Finch. 1854-1930***², publié par les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en 1992, met en évidence le rôle d'Alfred William Finch dans le renouvellement de la céramique à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. Cet ouvrage, auquel contribue notamment Danielle Derrey-Capon, historienne de l'art spécialisée dans l'art moderne, s'appuie largement sur les collections institutionnelles et propose une chronologie structurée de la

¹ W. ADRIANSENS (e.a.), *Céramiques de l'Art nouveau en Belgique*, Catalogue d'exposition, Andenne, Musée la céramique d'Andenne, 5 septembre au 31 décembre 2009, Torhouts, Museum Torhouts Aardewerk, 15 janvier - 31 mars 2010, Andenne, Musée de la Céramique, 2009.

² D. DERREY-CAPON (e.a.), *A. W. Finch. 1854 - 1930*, Catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 17 janvier - 29 mars 1992, Bruxelles, Crédit Communal, 1992.

production céramique de l'artiste. Il offre également un répertoire descriptif de formes céramiques particulièrement étoffé.

De même, la monographie **Arthur Craco - Céramiste Art nouveau**³ (2004), rédigée par Jan De Paepe et Marc Logghe, approfondit l'étude d'un autre acteur majeur de la période. Elle s'inscrit dans un contexte de reconnaissance patrimoniale de l'Art nouveau au tournant des années 2000, contribuant à la redéfinition des figures artistiques du mouvement.

S'agissant de la production de la région de Bouffioulx et Châtelet, l'ouvrage **Sel et feu**⁴ (1995) propose une approche à la fois synthétique et visuelle du renouveau de ce bassin céramique au cours du XX^e siècle. Rédigé par l'historienne de l'art et céramiste Marianne Fauconnier et par le collectionneur Jean-Claude Migeot, spécialiste des grès cérames, il s'inscrit dans un contexte de redécouverte de ce matériau au début des années 1990. Il répond à la fois à un besoin de structuration scientifique et à une volonté de sauvegarde d'une mémoire alors encore largement orale et dispersée.

Dans cette continuité, cet ouvrage est suivi par **Au gré du grès. De l'Art nouveau à l'Art déco : la céramique d'Edgard Aubry et Roger Guérin**⁵ (2007), rédigé par l'antiquaire Stéphane Pignolet. Cette étude s'inscrit dans une phase plus spécialisée de l'historiographie, où la consolidation des attributions et la valorisation des œuvres s'intègre dans une perspective de marché et d'expertise.

Enfin, l'étude de Bouffioulx est complétée par le catalogue d'exposition **Quand le génie de l'art féconde la terre de Bouffioulx**⁶ (2020), en partie rédigé par le collectionneur Yves de Leeuw. Paru dans un contexte marqué par la pandémie de Covid-19, cet ouvrage, bien que riche sur le plan documentaire, n'a pas encore pleinement acquis le statut de référence, en raison notamment de sa diffusion restreinte.

³ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *Arthur Craco - Céramiste Art Nouveau*, Museum Torhouts Aardewerk, Torhout, 2004.

⁴ M. FAUCCONNIER et J.-C MIGEOT., *Sel et feu*, Châtelet, Le Vieux Châtelet, 1995.

⁵ S. PIGNOLET (e.a.), *Au gré du grès: de l'Art nouveau à l'art déco : la céramique d'Edgard Aubry et Roger Guérin*, Bruxelles, Clockarium, 2007.

⁶ Y. DE LEEUW (e.a.), *Quand le génie de l'Art féconde la terre de Bouffioulx*, Catalogue d'exposition, Maison de la Poterie, Bouffioulx, 18 janvier - 1^{er} mars 2020, Châtelet, Ville de Châtelet, 2020.

Concernant la période de l'entre-deux-guerres, la céramique belge est abordée dans le catalogue d'exposition **Céramique de l'Art Déco en Belgique**⁷ (2011), fruit d'une collaboration entre le Musée de la Céramique d'Andenne, représenté par Anne Pluymaekers, et le Musée de la Poterie de Torhout, dirigé par Marc Logghe dans la continuité du catalogue **Céramiques de l'Art nouveau en Belgique**⁸ (2009). Cet ouvrage propose une première synthèse nuancée de la création céramique belge de la période, en intégrant à la fois les productions d'artistes et celle des manufactures.

Concernant la production céramique belge dans l'immédiat après-Seconde Guerre mondiale, celle-ci est principalement abordée à travers des monographies d'artistes. Un seul ouvrage propose une perspective plus large : **Céramique contemporaine**⁹ (2004), publié par les Musées royaux d'Art et d'Histoire. La rédaction est assurée par Claire Dumortier, docteure en histoire de l'art et archéologie et conservatrice honoraire des collections de céramique européenne, et Anne-Marie Mariën-Dugardin, historienne de l'art spécialisée dans les arts décoratifs et la céramique. Cependant, il constitue davantage un état des lieux descriptif de la production belge entre 1945 et 2004 qu'une synthèse interprétative, contribuant toutefois à délimiter le champ de la recherche.

Pour la partie francophone, l'œuvre de Max van der Linden est d'abord balisée par la monographie **Max van der Linden : céramiques**¹⁰ (1969), rédigée par l'artiste lui-même et par André Lanotte, archéologue et propagateur de l'art moderne, puis par l'ouvrage du photographe Yves Auquier, **Max van der Linden**¹¹ (1991), avant de faire

⁷ M. BAECK (e. a.), *Céramique de l'Art Déco en Belgique*, Catalogue d'exposition, Torhout, Musée de la Céramique de Tourhouts, 28 mai - 4 septembre 2011, Andenne, Musée de la Céramique d'Andenne, 17 septembre 2011 - 8 janvier 2012, Musée de la Céramique de Tourhouts, Musée de la Céramique d'Andenne, 2011.

⁸ W. ADRIANSSENS (e.a.), *Céramiques de l'Art nouveau en Belgique*, Catalogue d'exposition, Andenne, Musée de la céramique d'Andenne, 5 septembre au 31 décembre 2009, Torhout, Museum Torhout Aardewerk, 15 janvier - 31 mars 2010, Andenne, Musée de la Céramique, 2009.

⁹ A.-M. MARIËN-DUGARDIN ET C. DUMORTIER, *Céramique contemporaine*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2004.

¹⁰ A. LANOTTE (e.a.), *Max van der Linden : céramiques*, Bruxelles, Vandezande, 1969.

¹¹ Y. AUQUIER (e.a.), *Max van der Linden*, Alleur, éd. du Perron, 1991.

l'objet de nouvelles publications, notamment celle éditée par le Centre culturel du Brabant wallon en 2015, portant le titre **Max van der Linden - Terres fertiles**¹².

L'œuvre de Pierre Caille est quant à elle présentée dans le catalogue d'exposition **Rétrospective Pierre Caille, 50 ans d'œuvre artistique**¹³ (1983), qui couvre les différents médiums explorés par l'artiste tout au long de sa carrière, dont celui de la céramique. Sa publication correspond à une période de légitimation institutionnelle de l'artiste. La partie consacrée à la céramique et la sculpture est le fruit des recherches de Willy Van den Bussche, ancien conservateur des musées provinciaux d'art moderne de Flandre occidentale.

La production artistique d'Antoine de Vinck est éclairée par le catalogue d'exposition du Musée royal de Mariemont, **Antoine de Vinck. Œuvre céramique**¹⁴ (1986), réalisé par l'artiste en collaboration avec Mireille Jottrand, alors conservatrice au Musée royal de Mariemont. Cet ouvrage établit un répertoire systématique des différentes formes artistiques empruntées par l'artiste. Cette publication est suivie par l'ouvrage **Antoine de Vinck : l'esprit des formes**¹⁵ (2015), dirigé par Ludovic Recchia, historien de l'art spécialisé dans la céramique moderne et contemporaine et actuel directeur-conservateur de Keramis - Centre de la Céramique de la Fédération Wallonie-Bruxelles à La Louvière. Enfin, le catalogue d'exposition **Antoine de Vinck, 1924 - 1992, Céramiques : La terre, miroir de l'âme**¹⁶ de Colette Storms, actrice de la vie culturelle et patrimoniale locale, discute de la place de l'artiste dans la céramique belge du XXe siècle au sein d'articles rédigés en collaboration avec Aude et Agnès de Vinck, filles de l'artiste.

¹² B. MARTENS (e.a.), *Max van der Linden - Terres fertiles*, Court-Saint-Étienne, Centre Culturel du Brabant Wallon, 2015.

¹³ W. VAN DEN BUSSCHE (e.a.), *Rétrospective Pierre Caille, 50 ans d'œuvre artistique*, Catalogue d'exposition, Maison de la Culture de Tournai, Tournai, 2 octobre - 15 novembre 1984, Bruxelles, Crédit Communal, 1983.

¹⁴ M. JOTTRAND, *Antoine de Vinck. Œuvre céramique*, Catalogue d'exposition, Musée royal de Mariemont, Morlanwelz, 22 juin - 31 août 1986, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1986.

¹⁵ A. DE VINCK et L. RECCHIA, *Antoine de Vinck : l'esprit des formes*, Vendin-le-Vieil, La Revue de la Céramique et du Verre, 2015

¹⁶ C. STORMS (e.a.), *Antoine de Vinck, 1924 - 1992, Céramiques : La terre, miroir de l'âme*, Catalogue d'exposition, Château Jourdain, Kraainem, 14 avril - 26 mai 2024, Kraainem, Découvrez Kraainem a.s.b.l., 2024.

Pierre Culot est pour sa part analysé dans une généreuse monographie **Pierre Culot : 1938-2011**¹⁷, paru en 2023, sous la plume de l'historienne de l'art française Anne Bony, qui explore son apport tant dans la sculpture que dans la céramique.

Ensuite, la figure d'Antonio Lampecco est documentée par deux publications majeures. La première, **A. Lampecco - Une passion, une vie**¹⁸(1991), rédigée par la docteure en histoire de l'art Thérèse M. Thomas, est publiée à l'occasion du 65^e anniversaire du potier. L'ouvrage accompagne une exposition rétrospective de son œuvre présentée dans sa galerie de Maredret. La seconde, le catalogue d'exposition **Antonio Lampecco - La Couleur du temps**¹⁹ (2013), dirigé par Ludovic Recchia, s'accompagne de photographies de Georges et Véronique Vercheval et s'inscrit dans la période de consécration institutionnelle de l'artiste.

Enfin, l'atelier de Dour est abordé à travers une série d'ouvrages généralement succincts. Citons **Céramique de Dour : M.-H. Bataille, Simone Tits, Monique Cornil, Roger Somville**²⁰ (1960), faisant office de plaquette commerciale de l'atelier alors que celui-ci était en pleine période de production. Celle-ci fut rédigée par Paul Caso, alors professeur de philosophie des styles à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, ainsi qu'Émile Canevaile, mécène de l'atelier.

Il est suivi de **L'atelier de Céramique de Dour. Rétrospective 2018**²¹ (2018) rédigé par Jacques Dobbels, collectionneur, basé sur le mémoire de fin d'étude de Frank Picrit, intitulé **Céramique de Dour**²², et présenté à l'Institut d'Enseignement de Promotion Sociale (IEPS) de Jemappes en 2015 dans le cadre de sa formation en histoire de l'art. Cet ouvrage présente successivement les différentes figures de l'atelier et propose un corpus visuel pour chacune d'entre elles.

¹⁷ A. BONY (e.a), *Pierre Culot : 1938-2011*, Bruxelles, Mercator, 2023.

¹⁸ T. M. THOMAS, *A. Lampecco - Une passion, une vie*, Antonio Lampecco, Maredret, 1997.

¹⁹ L. RECCHIA, *Antonio Lampecco - La Couleur du temps*, Catalogue d'exposition, Maison de la culture de la province de Namur, Namur, 6 juillet au 1^{er} septembre 2013, Maison de la culture de Namur, Namur, 2013.

²⁰ P. CASO et E. CAVENAILE, *Céramique de Dour : M.-H. Bataille, Simone Tits, Monique Cornil, Roger Somville*, Paris, Dutilleul, 1960.

²¹ J. DOBBELS, *L'atelier de Céramique de Dour. Rétrospective 2018*, Cercle culturel du vieux Nimy, Nimy, 2018.

²² F. PICRIT, *Céramique de Dour*, Mémoire de licence présenté à Institut d'Enseignement de Promotion Sociale (IEPS), Jemmapes, 2015.

Pour la partie néerlandophone, le céramiste Rogier Vandeweghe a, quant à lui, fait l'objet d'une recherche approfondie réalisée par Marc Heirmans, antiquaire spécialiste dans les domaines du verre et de la céramique du XX^e siècle, développée dans l'ouvrage **Art Ceramics. Pioneers in Flanders 1938-1978**²³ (2006). Quant à Joost Maréchal, son œuvre fait l'objet d'une analyse dans la monographie qui lui est consacrée, **Joost Maréchal, keramist en glazenier**²⁴ (2011). Cet ouvrage est dirigé par l'historien de l'art Frank Huygens pour la partie consacrée à la céramique, et par l'historienne de l'art, spécialiste de la conservation du verre, Aletta Rambout pour celle relative au vitrail.

Enfin, la publication **Mentors, céramistes & enseignants en Belgique**²⁵ (2023) propose une reconstitution de l'histoire de l'enseignement de la céramique en Belgique. Elle a été rédigée notamment par Ludovic Recchia. Cet ouvrage contribue à réévaluer les figures telles que Henry Van de Velde et Marius Renard, dont l'importance dans le développement de la céramique belge demeure encore insuffisamment mise en lumière, y compris dans la monographie **Marius Renard : regard et éclairage**²⁶ (2004). Toutefois, les sources les plus significatives concernant l'engagement de ce dernier en faveur de la céramique se trouvent principalement dans ses articles publiés dans la revue **Savoir et Beauté**²⁷, qu'il fonde en 1921.

Ainsi, malgré l'ensemble de ces travaux, la recherche sur la céramique artistique belge nous apparaît encore **fragmentée**. Elle est surtout centrée sur des artistes ou des études isolées et propose **peu de vues d'ensemble**. Les liens entre les artistes, les ateliers, les manufactures et les institutions pédagogiques, même s'ils sont évoqués, ne sont pas suffisamment analysés. Enfin, la place des institutions et de l'enseignement dans le développement de la céramique reste encore insuffisamment abordée, ce qui laisse plusieurs angles à approfondir au fil de prochaines recherches.

* *

*

²³ M. HEIREMANS, *Art Ceramics. Pioneers in Flanders 1938-1978*, Stuttgart, Arnoldsche, 2006, p. 8.

²⁴ F. HUYGENS et A. RAMBAUT, *Joost Maréchal, keramist en glazenier*, Gent, Snoeck, 2011, p. 117.

²⁵ L. RECCHIA (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, Bruxelles, Prisme Éditions, 2023.

²⁶ M. SAIVE, *Marius Renard : regard et éclairage : monographie*, Boussu, Ledent, 2004.

²⁷ M. RENARD, « Les grès d'Art en Belgique », *Savoir et Beauté*, 8, décembre 1923.

Partie I - Première Révolution (1885 - 1918) : de l'idéal Arts & Crafts à l'appropriation de la céramique

Chapitre 1 - Contexte historique des manufactures de céramique en Belgique

Le territoire belge constitue un terreau fertile pour l'industrie céramique et voit l'émergence dès 1751, à Tournai, de la première manufacture de porcelaine tendre et de faïence sous la direction de François Joseph Peterinck. Reprise par la famille Boch en 1850, elle restera en activité jusqu'en 1891²⁸.

À Bruxelles, la fin du XVIII^e siècle verra l'apparition des deux premières porcelaineries de pâte dure. Celle de Montplaisir entre 1786 et 1790 et celle d'Etterbeek entre 1787 et 1803. En marge de ces grandes manufactures, de nombreux peintres sur porcelaine et décorateurs travaillaient souvent dans leurs propres ateliers²⁹.

Sous la période hollandaise, Frédéric Faber ouvrit à Ixelles en 1818 une manufacture de porcelaine dure qui fut une des plus appréciées de son temps pour sa qualité. Le XIX^e siècle verra également la prolifération croissante de manufactures de faïence fine dans la vallée de la Meuse, du Hainaut et en province du Luxembourg. Il en fut de même pour les porcelaineries³⁰.

Les différentes faïenceries lancèrent avec succès des productions à décors imprimés, des imitations de Delft, d'Iznik ou de Rouen tel que déployé par la manufacture Boch Frères Keramis fondée à La Louvière en 1841³¹.

²⁸ A. -M. MARIEN DUGARDIN, *150 ans d'industries d'Art en Belgique. 1830 - 1980*, op.cit., pp. 21 à 23.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

Néanmoins, cette intense production cachait en réalité un déficit cruel d'originalité et les artistes appelés au sein de ces manufactures étaient certes des peintres accomplis, mais non des novateurs.

Ces derniers étaient pétris des idéaux de l'historicisme de la fin de siècle avec en ligne de mire la production éclectique du règne de Napoléon III. Malgré tout, les premiers rénovateurs allaient surgir vers 1885³².

Cette période correspond à l'émergence des idées nouvelles d'**Henry Van de Velde** et Victor Horta qui rencontrèrent des adeptes dans le groupe des XX, puis de la Libre Esthétique. Ainsi, les sculpteurs **Arthur Craco** et **Isidore de Rudder**, en plus des peintres **Omer Coppens** et **Willy Finch** furent convaincu par ces idéaux et se consacrèrent aux arts céramiques. Redécouvrant d'ancestrales et anonymes techniques et imprégné du mouvement **Arts & Crafts** anglais de **William Morris**, ils furent les pionniers de la Première Révolution de la céramique belge que nous allons désormais analyser³³.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

Chapitre 2 - William Morris et l'idéal Arts & Crafts : penser la céramique comme un art

Le mouvement Arts & Crafts voit le jour en Grande-Bretagne à l'époque victorienne à la fin du XIX^e siècle. Il puise ses ressources dans les vers du poète **John Keats** (1795 - 1821) qui proclamait :

« A thing of beauty is a joy forever »

Nous pouvons traduire ce premier vers de l'Endymion paru en 1818 comme : « Une chose de beauté, une belle œuvre est une **source éternelle de joie**³⁴ ». Cette conception nouvelle de l'art était une Révolution copernicienne à l'aube du XIX^e siècle. Cette réforme englobait bien plus qu'une refonte des formes, des couleurs et des lignes. Elle commandait à l'élite de déployer l'art et les jouissances esthétiques vers le peuple. Enfin, elle accordait à l'art : « la notion de travail, voulant, selon la belle parole de William Morris, qu'il donnât de la joie aussi bien à celui qui le pratique qu'à celui qui s'en sert³⁵ ».

Ses principaux théoriciens sont architectes de formation et se présentent sous les figures de **William Morris** (1834 - 1896), **Charles Robert Ashbee** (1863 - 1942) et **John Ruskin** (1819 - 1900). Ces derniers travaillèrent de concert pour l'Union de tous les arts et défendirent l'idée que toute création a une valeur identique. Ils cherchèrent ainsi à réformer la conception de leur travail tout en rehaussant la qualité du processus. En effet, l'industrialisation croissante du pays avait conduit à dévaluer le travail de l'artisan en le réduisant à un simple rouage d'une machine. Ce faisant, ils visèrent à rétablir une forme d'harmonie entre le créateur et l'artisan et à **réintroduire l'artisanat** dans la production d'objets usuels, mais également **abordables**³⁶.

Les réformateurs du mouvement puisaient leurs inspirations au-delà des frontières nationales. En effet, la production artistique du monde entier affluait sur l'île grâce à **l'Empire britannique**. Ainsi, des pièces provenant du Japon, d'Inde ou de Perse produisaient une admiration au sein des créateurs de ce mouvement. Ceux-ci les

³⁴ O. MAUS, « L'évolution des arts industriels », *L'Art Moderne*, 31^{ème} année, 7, 12 février 1911, p. 50.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ E. CUMMING et W. KAPLAN, *Le Mouvement Arts & Crafts*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 6. (L'Univers de l'Art)

considéraient comme des objets reflétant l'harmonie de la vie villageoise orientale préservée de l'industrialisme anglais³⁷.

Pour **Ashbee**, la réalisation de belles créations n'était possible qu'au sein de nouvelles communautés d'ateliers prenant modèle sur des exemples historiques et situés en zones rurales. En effet, pour lui : « vivre au contact de la terre était considéré comme un gage de bien-être économique et spirituel³⁸ ».

De cette manière, au cours des années 1890, les écrits de **Morris** et **Ruskin** continuèrent d'influencer les artisans créateurs. Selon Morris, l'artisan devait concevoir et **fabriquer** un **objet de bout en bout**, du matériau brut au produit fini. Ruskin, quant à lui, voyait la **beauté** au sein de l'**imperfection**. Il plaidait également à l'instar de Morris pour l'individualisme en matière de création artistique et souhaitait que les œuvres expriment : « La joie de l'Homme dans l'œuvre de Dieu³⁹ ». Ces deux conceptions s'intégrèrent parfaitement au sein du médium céramique. En effet, celle-ci, par la possibilité offerte à un unique artisan de tourner, modeler, cuire, émailler et décorer une pièce et illustre parfaitement cette double vision. Cette **unité de création** est le gage d'une intégrité artistique préservée⁴⁰.

De plus, les potiers avaient la possibilité de travailler en toute indépendance et en marge de l'industrie. En effet, ceux-ci ne dépendaient d'aucune manufacture et n'avaient pas à se soucier des chaînes d'approvisionnement dans la conception de leur art. Cette discipline artisanale pouvait également défier le système industriel en préservant un **écosystème orienté vers une seule personne**. En ce sens, les petits ateliers pouvaient rassembler des individus qui étaient à la fois concepteurs, fabricants et décorateurs d'une pièce. Là où les industries imposaient la division du travail cela même rejetée par Morris. Ainsi, les villes et villages virent émerger de petites fabriques embauchant des potiers expérimentés, chargés de concevoir des pièces, de former d'autres artisans et ainsi de partager leurs savoirs⁴¹.

³⁷ E. CUMMING et W. KAPLAN, *op. cit.*, p. 67. (L'Univers de l'Art)

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 12. (L'Univers de l'Art)

⁴⁰ *Ibid.*, p. 73. (L'Univers de l'Art)

⁴¹ E. CUMMING et W. KAPLAN, *op. cit.*, pp. 73 et 74. (L'Univers de l'Art)

Parmi les plus célèbres, citons la Della Robbia Pottery (1893 - 1906) et la Ruskin Pottery (1898 - 1933), qui étaient davantage orientées sur la recherche d'émaux que sur de nouvelles formes. Cette dernière, fondée par **William Howson Taylor** à West Smethwick, mit au point des vernis hautes températures d'inspiration orientale⁴². (Fig. A.1.)

Parmi les nouveaux concepteurs de céramique, la figure de **William de Morgan** (1839 - 1917) se doit d'être mentionnée. Entre 1882 et 1888, il créât son atelier de céramique à Merton Abbey, proche de Wimbledon et ce après avoir abandonné son œuvre de vitrailliste. Il effectua des recherches sur les reflets métalliques et mit au point des vernis couverts d'une pellicule de cuivre qu'il posait sur des œuvres d'inspiration hispano-mauresque. (Fig. A.2.). Son œuvre se compose également de terre cuite persane sur des modèles d'objets Iznik des XV^e au XVII^e siècle. Rentré à Londres, il développa des théories sur la couleur et l'emploi de la céramique avec l'architecte **Halsey Ricardo** (1854 - 1928), en travaillant à la poterie de Sands End de Fulham entre 1888 et 1892⁴³.

Ainsi, les principes défendus par les théoriciens du mouvement Arts & Crafts ne restèrent pas cantonnés au seul territoire britannique. Ces ateliers et artistes participèrent à l'émergence d'une nouvelle esthétique et d'une véritable doctrine céramique, fondées sur la **revalorisation du geste artisanal** et **l'unité créatrice**. Rapidement, ces **idées** furent appréhendées, adaptées et transcrites à travers l'**Europe**, où elles influencèrent profondément les créateurs sensibilisés à la redéfinition du rôle de l'artisan. La **Belgique**, en particulier, devint un terrain fertile pour cette pensée artistique renouvelée. Les céramistes du Royaume virent dans ces conceptions une voie pour réinventer leurs pratiques et moderniser les traditions locales.

Ainsi, bien qu'il soit incontestable que le mérite revient à l'Angleterre par la figure de William Morris d'avoir promu et initié le réveil des arts décoratifs et d'avoir contribué à nouveau à réunir les arts majeurs et les arts mineurs, la **Belgique** apparaîtra également comme un **puissant foyer** et **vivier d'artistes** ayant joué un rôle dans la grande histoire de l'art⁴⁴.

⁴² *Ibid.*, p. 74. (L'Univers de l'Art)

⁴³ *Ibid.*, pp. 74 et 75. (L'Univers de l'Art)

⁴⁴ V. PICA, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903, pp. 25 et 26.

Chapitre 3 - Les artistes précurseurs : diversité des pratiques

Les artistes précurseurs de la première Révolution céramique belge seront ainsi le reflet de l'influence des idéaux de William Morris. Certains se distingueront comme des artistes pluridisciplinaires, explorant simultanément différents médiums artistiques, à l'instar d'**Alfred Willy Finch**, **Omer Coppens**, **Arthur Craco** ou **Isidore de Rudder**. D'autres, héritiers d'une manufacture, chercheront à y imprimer leur signature personnelle, comme **Leo Maes**, qui tentera à la fois de laisser sa marque et de renouveler la Poterie Flamande traditionnelle. Une autre catégorie regroupera les concepteurs de modèles, dont **Philippe Wolfers** fait figure de pionnier. Enfin, certains artistes s'attacheront à moderniser et rénover un savoir-faire régional ancestral, notamment celui de la région de Bouffioux et Châtelet, à l'instar de **Willem Delsaux** et **Léon Van den Houten**.

Section A - Artistes pluridisciplinaires : décroiser les médiums

Sous-section 1 - Alfred Willy Finch : de la peinture à la céramique (1854 - 1930)

Alfred Willy Finch est né à Ostende le 28 novembre 1854. Il étudie tout d'abord la peinture à l'Académie Royale des Beaux-Arts ainsi qu'à l'école des Arts décoratifs de Bruxelles. En 1883, il est un des membres fondateurs du groupe des XX. Et avant même de se consacrer au médium céramique, il adhère dès 1886 aux idées de John Ruskin et William Morris⁴⁵.

Entre 1890 et 1893, Finch s'installe à **La Louvière** et abandonne la peinture de chevalet pour se consacrer à celle sur faïence. Il y retrouve Anna Boch (1848 - 1936), fille de Frédéric-Victor Boch (1817 - 1920), un des membres fondateurs de la société Kéramis, qui l'embauche comme peintre décorateur. Cette période constitue un temps d'apprentissage pour l'artiste où il apprend au sein de la faïencerie, les techniques de cuisson, les terres, les oxydes et les glaçures⁴⁶.

⁴⁵ W. ADRIANSSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 82.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 83.

Il est généralement admis que Finch applique à cette période dans l'exécution de ses œuvres **les théories de la couleur** de **Michel-Eugène Chevreul** (1786 - 1889) et de **Charles Henry** (1859 - 1926) ainsi que celle de **Ogden Rood** (1831 - 1902) quant à la division du ton. Celle-ci se base sur un passage ni daté, ni signé et dont on ignore le destinataire. Nous le reprenons ici avec toutes les précautions nécessaires. Il aurait ainsi écrit : « J'ai remis lundi mes essais à la division de ton aux faïenciers. Grand ahurissement sur toute la ligne ! J'ai également donné deux assiettes peintes d'après les théories d'harmonie, de rythmes et de mesures de Ch. Henry. Je saurai les résultats samedi. M. Boch était content des Delft que j'ai faits. D'ici à quelques mois, je connaîtrai les procédés céramiques du bout des doigts. Et j'irais carrément de l'avant⁴⁷ ».

En 1891, Émile Verhaeren (1855 - 1916) décrira de manière très précise un panneau en faïence qu'il expose à La Libre Esthétique à Bruxelles en ces termes : « (son œuvre) prend date puisque que pour la première fois, la théorie scientifique des couleurs y est appliquée aux arts industriels⁴⁸ ». Il écrit à nouveau dans le journal *La Nation* le 10 février 1891 : « M. Finch se voue aux paysages comme par le passé, mais voici qu'il envoie en outre un panneau décoratif où pour la première fois, croyons-nous, on applique à l'émail la théorie scientifique des couleurs. (...) Une recherche de simplicité - ne fût-ce que pour trancher sur le mauvais goût de la grosse décoration courante - s'imposait. D'où la nudité et presque la vacuité de ce style naïf⁴⁹ ». Malheureusement, l'état des recherches actuelles ne permettent pas d'identifier l'œuvre décrite et nous laisse dans une inconnue visuelle⁵⁰.

⁴⁷ D. DERREY-CAPON, « Une nouvelle esthétique : Les "Arts & Crafts" appliqués à l'art céramique », dans A. W. Finch. 1854 - 1930, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 17 janvier - 29 mars 1992, Bruxelles, Crédit Communal, 1992, p. 58.

⁴⁸ É. VERHAEREN, « Chronique artistique, Les XX », *La Société Nouvelle*, Paris-Bruxelles, t. I., 1891, p. 250. Il poursuit en affirmant que les paysages décoratifs sont : « *Encore tâtonnantes. Ainsi, l'ombre projetée sur les gazons, qui s'actionne de la complémentaire du vert : rouge et de sa qualité d'ombre arbre à contre soleil : bleue, pour former une bande par mélange : violette, cette ombre est trop lourde et trop forte. La cuisson a dû fausser le ton. Mais les verts de l'herbe et les jaunes et les orangés de l'étendue sont de belle et vive qualité* ».

⁴⁹ É. VERHAEREN, « Les XX », *La Nation*, Bruxelles, 10 février 1891.

⁵⁰ D. DERREY-CAPON, « Une nouvelle esthétique : Les "Arts & Crafts" appliqués à l'art céramique », *op. cit.*, p. 58.

En octobre 1893, il s'installe à **Virginal**, proche d'Ittre où il crée un atelier avec un four⁵¹. Cette période sera marquée par sa volonté de se préoccuper de la forme de ses pièces. Il cherche à épurer les lignes et à faire éclater les couleurs en superposant les couches tout en mélangeant les oxydes et en laissant le hasard de la cuisson révéler ses surprises. Il créera en ces lieux, un décor minimaliste personnel qui restera sa signature par l'adjonction sur sa production, de points, de « S » étirés, allongés, inversés, de virgules et d'arabesques⁵². (Fig. 1.1)

Il rompt avec les anciennes traditions céramistes inféodées aux mœurs et aux codes français en remettant à l'honneur le charme de la terre cuite aux formes sobres, décorées à la barbotine et recouvertes de glaçure. Ses camaïeux céramiques tirent vers les ocres bruns extrêmement chaud. Seuls quelques accents plus clairs sont semés avec caprice⁵³.

Ses influences directes sont les faïences stannifères rustiques et utilitaires flamandes restées vivaces tout au long du XIX^e siècle ainsi que des terres cuites dites « Vieux Thourout ⁵⁴ ». Ces dernières seront analysées plus loin sous la figure de Leo Maes.

En 1894, au premier **Salon des XX**, Finch exposera ses premières productions aux côtés d'une statue émaillée et de trois vases de Paul Gauguin (1848 - 1903). Dans son sillage, Finch tentera la transposition de paysages sur des panneaux en céramiques⁵⁵. L'année suivante, il exposera des carreaux de céramiques destinées à garnir une table à thé qui que nous retrouverons ensuite au sein de la collection de Théo Van Rysselberghe (1862 - 1926)⁵⁶.

Le 7 mars 1894, il cofonde avec Coppens la **Société Anonyme L'Art**, qui a comme objet social : « L'application des arts à l'industrie en général et leurs apparitions aux usages de

⁵¹ W. ADRIANSSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 83.

⁵² D. DERREY-CAPON, « Une nouvelle esthétique : Les "Arts & Crafts" appliqués à l'art céramique », *op. cit.*, p. 58.

⁵³ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁴ J. HELBIG, *Notes sur l'évolution de la céramique en Belgique, 1850 - 1950*, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 1950, vol. 3, p. 215.

⁵⁵ C. LEBLANC (dir.), *Art nouveau & design : les arts décoratifs de 1830 à l'Expo 58*, catalogue d'exposition, Musées royaux d'arts et d'histoire, Bruxelles, 25 mai - 31 décembre 2005, Bruxelles, Racine, 2005, p. 85.

⁵⁶ W. ADRIANSSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 83.

la vie ». Il participera par le truchement de cette société à différentes expositions, dont la première exposition de la *Libre Esthétique* en 1894⁵⁷.

Cette Société Anonyme regroupe parmi ses membres fondateurs : Edmond et Georges Picard, Pierre Olin, C. de Burlet, le bourgmestre Charles Buls, Michel van Mons, Octave Maux, Charles van der Stappen, Maurice et Paul Otlet, Émile Verhaeren, Henry Van de Velde, Paul Dubois, Xavier Mellery, Fernand Khnopff, Théo van Rysselberghe, Omer Coppens, Georges Lemmen et évidemment Willy Finch qui enthousiasmé par ce projet n'apparaîtra dans les catalogues d'exposition que sous le nom de cette société et ce jusqu'à la fin de l'année 1895⁵⁸.

Du 17 septembre 1895 à l'automne 1897, il s'installe à **Forges-lez-Chimay**, proche de la frontière française. Cette destination n'est pas un hasard. En effet, la région est connue pour sa poterie utilitaire ancestrale. Il est probable qu'il jouisse de l'expérience d'autres potiers afin de parfaire ses propres techniques⁵⁹. Il y travaille en toute liberté et collaborant étroitement avec Henry Van de Velde, il impose un style novateur sur la base de la primauté et de la simplification de la ligne et des décors. À la fois esthétiques, abordables et utilitaires, ses pièces sont présentées aux Salons de la Libre Esthétique⁶⁰. Malgré les contraintes financières, il explore en grande liberté ses potentialités créatrices et techniques. Il réduit autant que possible les décors en vue de libérer la force des émaux et des oxydes. Ses formes se simplifient et deviennent austères. Sa tonalité change également, elle devient plus chaleureuse et ses camaïeux s'ornent d'un jaune ocre au brun noirâtre, en passant par les tons olive pour finir vers des rouges orangés flamboyants. Techniquement parlant, il s'emploie au décor *a sgraffiato* en incisant la terre⁶¹. (Fig 1.2.)

En mars 1896, il expose à nouveau au Salon de la **Libre Esthétique**, divers : « Gobelets [...], pichets [...], brocs [...], vases en terre vernissée où les bruns et les jaunes alternativement fond ou dessins très simples se caramélisent sur des galbes heureux et

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ D. DERREY-CAPON, « Alfred Willy Finch des origines aux Arts Industriels. 1854 - 1897 », *op. cit.*, p. 113.

⁵⁹ W. ADRIANSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 83.

⁶⁰ D. DERREY-CAPON, « Alfred Willy Finch », dans *Nouvelle Biographie Nationale*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, 1997, vol. 7, p. 156.

⁶¹ D. DERREY-CAPON, « Une nouvelle esthétique : Les "Arts & Crafts" appliqués à l'art céramique », *op. cit.*, pp. 58 - 59.

dont la fine rusticité, la probité de matière et d'ornementation répondaient à cette époque à une demande foncière du goût⁶² ». Ces œuvres sont décrites comme s'approchant au plus près d'une réalisation élégante et pratique. Leurs formes sont sobres et charmantes et les émaux ont une puissance de coloration superbe. L'ornementation quant à elle est considérée comme rustique et originale⁶³.

En juin 1896, certaines de ces céramiques sont exposées au sein d'un musée formé par un groupe de peintres regroupé au sein d'un nouveau cercle intitulé *La Chrysalide*. La critique du journal *l'Art Moderne* dirigée par Octave Maus, Émile Verhaeren et Edmond Picard est acerbe envers cette nouvelle institution et ils y voient un : « entassement de poteries de MM. Finch et Coppens⁶⁴ ».

En 1897, au salon de la Libre Esthétique, Finch présente un ensemble de céramique qui sera remarqué par Gisbert Combaz qui écrira dans la revue *L'Art Moderne* à propos du faible prix demandé que ce détail : « mesquin à première vue, n'est cependant pas négligeable, car il est absurde de faire des poteries à exemplaire unique ou tirées à petits nombres, et partant d'un prix élevé, que de faire des tableaux à mille exemplaires⁶⁵ ». Il apparaît dans cette réflexion qu'il est désormais possible de vendre des objets artistiques à des prix raisonnables à l'instar de la manufacture Boch⁶⁶.

À l'**Exposition internationale de Bruxelles** de 1897, il obtient la médaille d'argent et est remarqué par le comte **Louis Sparre**, lui-même artiste et directeur de la fabrique **Iris** à Porvoo⁶⁷ en Finlande à une cinquantaine de kilomètres d'Helsinki. Le comte souhaite qu'il rejoigne son entreprise et Finch accepte l'offre et devient responsable de la création et de l'exploitation du département céramique⁶⁸.

Cette aventure est une révélation pour l'artiste qui retrouve sa **liberté de création** à la manière de sa période de Forges-lez-Chimay. Il y poursuit ses recherches et intègre des éléments issus de la culture finnoise. Cette production se retrouvera en 1899 au Salon

⁶² C. LEBLANC (dir.), *op. cit.*, p. 85.

⁶³ O. MAUS (e. a.), « Le Salon de la Libre Esthétique, 3^{ème} article », *L'Art Moderne*, 16^{ème} année, 11, 15 mars 1896, p. 82.

⁶⁴ O. MAUS (e. a.), « La Chrysalide », *L'Art Moderne*, 16^{ème} année, 25, 21 juin 1896, p. 197.

⁶⁵ C. LEBLANC (dir.), *op. cit.*, p. 88.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ E. CUMMING et W. KAPLAN, *op. cit.*, p. 182. (*L'Univers de l'Art*)

⁶⁸ D. DERREY-CAPON, *op. cit.*, p. 156.

de la Libre Esthétique et l'année suivante, en **1900**, à l'**Exposition universelle de Paris**⁶⁹. Elles seront exposées au sein du Pavillon Iris de son protecteur Louis Sparre⁷⁰.

Intégré au sein de l'intelligentsia finlandaise, il participe dès 1898, aux expositions des Artistes finlandais qui ont lieu à l'Ateneum d'Helsinki. Il publie également, en suédois, plusieurs articles où il défend ses choix esthétiques et artistiques⁷¹.

Il écrit « Toute bonne céramique doit présenter des formes plus appropriées et attrayantes, des lignes et des couleurs plus rythmées, plus harmonieuses, plus secrètes et plus intimes, tout en tenant compte des exigences pratiques. (Fig.1.3.). Voilà les buts que se donne le nouvel art finlandais⁷² ».

Malheureusement, en 1901, la fabrique Iris fait faillite et le laisse consterné alors même que son département est en pleine expansion. Il ne quitte pas le pays grâce au Comte Louis Sparre et au peintre Albert Eudelfelt qui lui propose d'enseigner la gravure à l'eau-forte à l'École de Dessin de la Société des Beaux-Arts de Finlande. Il est également nommé professeur d'art céramique à l'École centrale des Arts décoratifs d'Helsinki. Il conservera ce poste jusqu'à son décès en 1930 et contribuera à la formation d'artistes de renom⁷³.

En 1902, il participe à la **Première Exposition des arts décoratifs modernes à Turin** en présentant ses céramiques au sein du pavillon belge⁷⁴. (Fig.1.4 et Fig. 1.5)

En 1912, il connaîtra un grand succès parisien après son exposition personnelle à la galerie Bernheim Jeune en proposant à la vue des visiteurs ses peintures et céramiques. Peu après s'amorce le déclin et il offre ses dernières forces créatrices à la céramique, où il demeurera novateur, jusqu'en 1920⁷⁵.

⁶⁹ D. DERREY-CAPON, *op. cit.*, p. 156.

⁷⁰ A. LINDSTRÖM, « A. W. Finch Un artiste anglo-belge en Finlande. 1897 - 1930 », dans A. W. Finch. 1854 - 1930, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 17 janvier - 29 mars 1992, Bruxelles, Crédit Communal, 1992, p. 131.

⁷¹ D. DERREY-CAPON, *op. cit.*, p. 156.

⁷² A. LINDSTRÖM, *op. cit.*, p. 131.

⁷³ D. DERREY-CAPON, *op. cit.*, p. 156.

⁷⁴ V. PICA, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁵ D. DERREY-CAPON, *op. cit.*, p. 157.

Bousculé par la critique, et peu à peu dépassé dans ses productions picturales, il meurt par suite d'une intervention chirurgicale le 28 avril 1930 à Helsinki⁷⁶ et emporte avec lui ses secrets de fabrication⁷⁷.

La constance finlandaise lui vaudra néanmoins d'être enfin reconnu à la fin du XX^e siècle comme l'une des figures majeures de l'art moderne et l'un des pionniers du design européen⁷⁸. Ses derniers mots seront : « Une seule vie, c'est bien trop court pour l'Art !⁷⁹ ».

Sous-section 2 - Omer Coppens : Une parenthèse à la recherche du beau en céramique (1864 - 1926)

Omer Coppens est né en France à Dunkerque le 21 novembre 1864. Il propose dans son œuvre une **parenthèse céramique** qui sera importante dans le renouveau de cet art du feu en Belgique. Ainsi, son implication bien que de courte durée, généralement située entre 1894 et 1897, permet de le situer comme un défenseur dans la **recherche du beau** dans l'art céramique⁸⁰.

En 1894, il est avec Finch, un des cofondateurs de la **Société Anonyme L'Art**⁸¹ dont l'objectif majeur est la promotion des arts appliqués. Sous la forme anonyme d'une corporation, elle souhaitait devenir l'intermédiaire entre marchands, fabricants et artistes⁸². Cependant, en 1895, la carrière d'Omer Coppens prend de l'ampleur par sa participation avec ses poteries flammées et lustrées au sein du salon de la Libre Esthétique. Celle-ci s'intègre dans un ensemble dessiné par le décorateur et architecte Gustave Serrurier-Bovy (1858 - 1910)⁸³. Ils partagent tous deux le concept selon lequel le cadre de vie des classes populaires doit être rehaussé d'art afin d'être une source

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ C. DUMORTIER, « Les céramiques de A. W. Finch. Aspects techniques », dans A. W. Finch. 1854 - 1930, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 17 janvier - 29 mars 1992, Bruxelles, Crédit Communal, 1992, p. 61.

⁷⁸ Nouvelle Biographie nationale, p. 158.

⁷⁹ A. LINDSTRÖM, *op. cit.*, p. 160.

⁸⁰ W. ADRIANSSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 84.

⁸¹ O. MAUS (e. a.), « Petite Chronique », *L'Art Moderne*, 15^e année, 5, 3 février 1895, p. 39.

⁸² A. - M. MARIEN DUGARDIN, *150 ans d'industries d'Art en Belgique. 1830 - 1980*, *op. cit.*, p. 18.

⁸³ W. ADRIANSSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 84.

privilegiée d'élévation spirituelle pour l'habitant. Il sera de surcroît secrétaire pendant dix ans du cercle Pour l'Art entre 1894 et 1904⁸⁴.

Les prix demandés pour ses pièces seront considérés comme particulièrement démocratiques et les pièces qu'il propose seront remarquées pour l'originalité de leurs formes et la beauté des émaux⁸⁵.

Sa production s'intègre parfaitement dans la lignée des idées de l'anglais William Morris, dans laquelle il s'inspire des traditions artisanales locales pour les redéployer à travers sa propre interprétation.

Le **langage céramique** d'Omer Coppens est similaire à celui de Willy Finch en ce qui concerne les points, les traits et les accolades. Néanmoins, il complète ce registre par l'adjonction de motifs stylisés tels des feuilles, des fleurs ou encore des insectes. Il les applique en brossant à l'émail sur des fonds principalement verts ou bruns ou en les grattant dans la couche d'émail. Ces émaux sont généralement jaune opaque ou bleus transparents. Toutefois, une production de vases à camaïeu brun à coulées d'émail vert existe également⁸⁶. (Fig. 2.1.)

Sous-section 3 - Arthur Craco : de la sculpture à la céramique (1869 - 1955)

Né le 31 mai 1869 à Saint-Josse-Ten-Noode, il est le premier fils d'Auguste Craco et Léonie Catherine Philippet. Peu d'informations nous sont parvenues de son enfance à Ixelles par suite du déménagement de ses parents. Néanmoins, nous le retrouvons inscrit comme élève des classes de **sculpture** d'après modèle antique auprès de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles pour les années scolaires 1885 - 1886 et 1886 - 1887. Il fut également l'élève de Constantin Meunier (1831 - 1905)⁸⁷. Il aurait poursuivi sa formation à l'Académie de Louvain où il reçut le premier prix en composition historique⁸⁸.

⁸⁴ C. LEBLANC (dir.), *op. cit.*, pp. 85 et 86.

⁸⁵ O. MAUS (e. a.), « La Libre Esthétique. Deuxième article », *L'Art Moderne*, 15^{ème} année, 10, 10 mars 1895, p. 74.

⁸⁶ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁷ V. HOUART, « Arthur Craco », dans *Nouvelle Biographie Nationale*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, t. 43, 1983, p. 238.

⁸⁸ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 3.

Cependant, les archives de cette institution ayant été détruites lors du premier conflit mondial, ces informations ne peuvent être vérifiées. Enfin, il aurait également travaillé dans l'atelier du sculpteur belge Thomas Vinçotte (1850 - 1925)⁸⁹.

En 1893, Arthur Craco participe avec, entre autres, Jean Delville, Constantin Meunier, Félix Middeleer, Georges Minne et Victor Rousseau à la Première exposition ésotérique *Kumris*. Il réitère l'expérience l'année suivante⁹⁰.

Outre le **mouvement symboliste**, Artur Craco côtoie les grandes figures de l'avant-garde de la fin du XIX^e siècle. En effet, il rencontre au cours de sa carrière artistique, Gustave Maus, Félicien Rops, Fernand Knopff ou encore Ray Nyst⁹¹.

Invité en 1894 par Octave Maus (1856 - 1919) à participer à la première édition de la *Libre Esthétique* où il présente une série de dessin. Arthur Craco suivra la doctrine initiée par Henry Van de Velde qui souhaitait offrir de l'art à tout objet utilitaire. Parmi les artistes qu'il rencontre lors de cette exposition avec Maurice Denis, Paul Gauguin ou encore Odilon Redon, il découvrira les œuvres des céramistes français tels **Pierre-Adrien Dalpayrat** (1844 - 1910) et **Auguste Delaherche** (1857 - 1940). Arthur Craco a certainement dû être influencé par les céramiques architecturales de ce dernier⁹².

Sa nouvelle participation à la deuxième édition de la Libre Esthétique en 1895 lui fera découvrir les grès **d'Alexandre Bigot** (1862 - 1927), quinze grès flammés d'Auguste Delaherche, une série de poteries flammées et lustrées d'Omer Coppens ainsi que des vases de la Société Anonyme L'Art créée par Willy Finch⁹³.

Également en 1895, l'artiste est invité à participer à l'*Exposition d'Art appliqué* à Liège parmi lesquels nous retrouvons des œuvres de William Morris, Omer Coppens, Fernand Knopff et Philippe Wolfers⁹⁴.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, 12.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 14.

La première trace de la carrière artistique d'Arthur Craco en qualité de céramiste se retrouve dans le numéro de janvier 1898 de *La Libre Critique* où Arthur Craco expose ses céramiques dans le foyer du Nouveau Théâtre. Ceux-ci sont décrits ainsi : « La forme dominante est une spire rappelant, tronquées, les flèches gothiques ou les coquillages en tourelles : scalaires, fuseaux, etc.⁹⁵ ». Cette même année, il expose également ses œuvres au *troisième Salon d'Art idéaliste* dont une sculpture intitulée **Roméo et Juliette**⁹⁶. (Fig. 3.1)

Cette double participation marque un revirement sensible dans sa carrière. Il dit : « De la sculpture, je passe à la céramique, grâce à un potier de **Rebaix** que j'avais vu travailler et dont la vue m'avait donné l'idée de rénover la poterie en la plaçant sous le signe de l'art. Je m'enfermai pendant deux ans à Boitsfort. Un jour, je sortis de ma retraite avec ma production. Camille Lemonnier, Edmond Picart et d'autres illustres me firent l'honneur de me féliciter⁹⁷ ».

La technique céramique d'Arthur Craco diffère sensiblement de ses contemporains comme Willy Finch ou Omer Coppens. En effet, il est avant tout sculpteur et est habitué à créer des formes tridimensionnelles contrairement à la formation de peintre de Finch et Coppens. Son travail se caractérise par une grande diversification tout en gardant une touche symboliste⁹⁸.

Ce potier de **Rebaix** fut longtemps un mystère pour les chercheurs. Les réalisations de cette période portaient un double monogramme. Celui d'Arthur Craco (A.C.), mais également adjoint à droite du monogramme : E.D. L'hypothèse d'Émile Decoeur (1876 - 1953), céramiste français, semblait peu concluante. Toutefois, nous avons désormais qu'il s'agit d'**Eugène Declercq** (1863 - 1957). Celui-ci ayant un lien de parenté avec la femme d'Arthur Craco, Julie Rousseau⁹⁹.

Eugène Declercq provient d'une famille de potier de la région d'Ath. Son activité se déroulait au sein de l'atelier de poterie établi à la « Porte de Gand¹⁰⁰ ».

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ ANONYME, « L'art Idéaliste », *La Libre Critique*, 11, 20 mars 1898, p. 91.

⁹⁷ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 93.

Arthur Craco arrive à Rebaix avec une volonté de renouveau plastique, il ne sait ni tourner ni utiliser un four. Il reste néanmoins un innovateur sachant manipuler la matière, les couleurs et les formes. (Fig. 3.2.). Son rêve est de contribuer au renouveau de la céramique en qualité de médium à part entière et de faire reconnaître cette discipline en tant qu'Art à part entière¹⁰¹.

Cette période sera à l'origine de son apprentissage du tour et marquera sa volonté : « d'animer d'un frisson d'art les objets les plus usuels¹⁰² ».

Au tournant du siècle, Craco se rend à **Bouffioulx** afin de perfectionner sa technique d'émaillage. Il y travailla au côté de **Philippe Wolfers**. Sa production est influencée par l'Art nouveau et il offre à ses vases des formes florales inspirés de l'iris ou de l'orchidée. Ses émaux, généralement de camaïeux verts sont appliqués à la coulée, offrant une impression de jaillissement végétal. Il réalise également des œuvres aux formes plus stylisés et épurés ainsi que des céramiques à décors incisés à la manière de Willy Finch¹⁰³.

Les premières années du XX^e siècle voient le départ d'Arthur Craco vers la France. Déçu par la faiblesse des industrielles belges, il fait le choix de se former à **Orchies**, dans la région lilloise. Il y perfectionne sa technique en intégrant un atelier spécialisé dans la production industrielle de vases peints, caractérisés par un répertoire décoratif floral¹⁰⁴.

Néanmoins, déjà au mois de septembre 1905, Arthur Craco participe part au *troisième Congrès international d'Art Public* à Liège. Au cours de son intervention, il plaidera pour la **création d'une école nationale de céramique** en s'inspirant de celle que Willy Finch avait pu créer en Finlande. Il décrit l'artiste-potier et la poterie ainsi : « Considérez le potier installé à son tour : de sa main habile, il saisit un grossier morceau de terre, il le masse, le pétrit, et de cette masse informe, sous l'impulsion du tour, et à l'aide des mains, prend un galbe agréable à l'œil, c'est-à-dire artistique, précis, et par conséquent logique et savant, car la pureté des contours pour le caractère pratique de l'œuvre exige

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ S. CLERBOIS et J. DE PAEPE, Arthur Craco (1869-1955) : Un Maître de l'Art Nouveau, *Chronique de Watermael-Boitfort, Bulletin de groupe : Histoire et Sciences à Watermael-Boitfort*, 11, 1998, pp. 4 et 5.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 5.

une étude approfondie. (...) La poterie s'est élevée au rang de l'art par les trois conditions essentielles du beau à savoir : l'ordre, la proportion et l'harmonie¹⁰⁵ ».

En 1906, Arthur Craco participe à l'*Exposition internationale de Milan*. Malheureusement, les sources ne permettent pas d'identifier avec précision les œuvres qu'il y présente. Il est toutefois récompensé par l'attribution du diplôme du Grand Prix¹⁰⁶.

Enfin, l'année 1907 verra la consécration de l'artiste à l'*Exposition générale des Beaux-Arts de Belgique* organisée au palais du Cinquantenaire, entre le 28 août et le 10 novembre où sera présenté l'un de ses chefs d'œuvre, **Le Chevalier de Mers**. (Fig. 3.3). Celle-ci représente une image troublante d'un homme au visage émacié mystérieux dont le casque est fait d'une tête de poisson et dont les mains sont jointes sur son armure. Influencé par le Sâr Peladan qui prône la doctrine selon laquelle l'artiste et l'art ont pour mission : « d'élever les passions au niveau de l'Idéal qu'incarne la figure de l'Androgyne ¹⁰⁷ ». Arthur Craco répond à cette approche androgénique en y imprimant une part de mysticisme et d'idéalisme¹⁰⁸. Auguste Rodin (1840 - 1917) considérait cette pièce comme un chef-d'œuvre de son temps¹⁰⁹.

Les historiens de l'art ne sont pas tout à fait fixés sur le sujet exact de cette œuvre, il se pourrait qu'il représente Mephisto, ange déchu mieux connu comme la personification du diable qui fit son ascension depuis le fameux Faust de Goethe¹¹⁰. Cependant, les versions que nous connaissons ont néanmoins été exécutées après 1925¹¹¹.

Toutefois, les années suivantes seront plus tragiques. En effet, le 9 juin 1910, Arthur Craco écrit à son fidèle ami Jules Dujardin dans laquelle il s'exprime : « Mon cher Jules, c'est absolument affolé que je me permets de t'écrire. Ma femme, mes enfants et moi

¹⁰⁵ W. ADRIANSSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁶ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ S. PIERRON, « La participation belge à l'exposition des arts décoratifs », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, juillet 1925, p. 328 et 329.

¹¹⁰ W. ADRIANSSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 99.

¹¹¹ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 44.

sommes dans la plus profonde misère et cela à Gand. Je m'étais associé avec un bonhomme qui après m'avoir volé mes modèles m'a jeté à la porte comme un chien¹¹² ».

Cet individu auquel Arthur fait référence est le neveu du célèbre architecte Victor Horta, Frédéric dit **Fritz Horta**. Celui-ci s'installe dans la périphérie gantoise à Ledeborg en 1909. Manifestement, il attire Arthur Carco dans son atelier qui lui fournit une série de nouveaux modèles. Cette collaboration de courte durée voit néanmoins éclore une production riche et intéressante¹¹³.

Il existe **quatre photographies d'époque** reprenant les modèles d'Arthur Carco réalisés en collaboration avec Fritz Horta. Celles-ci représentent la production avec le numéro de modèle associé. Les modèles sont numérotés de 300 à 509 et comportent des pièces moulées et tournées. La plupart de ceux-ci affichent des formes simples permettant une production rapide. Toutefois, Arthur Carco joue avec les formes, les bosses, les anses, les étirements et les rétrécissements¹¹⁴.

Ces pièces devaient pouvoir concurrencer la production des manufactures proches telles celles de Tourhout, Bruges, Gand, etc., mais également celle de Leo Maes ! Cette riche production, nécessitant une approche plus approfondie, s'inspire néanmoins de la nature et les émaux apparaissent plus riches et moins lourds qu'au sein de la production réalisée auprès d'Eugène Declercq à Rebaix¹¹⁵.

Peu avant le déclenchement du premier conflit mondial, nous retrouvons dans les archives de Raoul Warocqué en juin 1914 une lettre dans laquelle l'artiste le sollicite en ces mots : « J'ai appris que vous aimiez et protégez les artistes ». Cette missive ayant été probablement envoyée dans l'espoir de vendre une œuvre à ce célèbre collectionneur¹¹⁶.

¹¹² ARCHIVES DU ROYAUME DE BELGIQUE, *Lettre d'Arthur Carco à Jules Dujardin du 9 juin 1910*, Fonds Dujardin, n° 832.

¹¹³ W. ADRIANSSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁴ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, pp. 50 à 52.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 52 à 54.

¹¹⁶ L. RECCHIA, « Une modernité ambiguë. Raoul Warocqué et les arts décoratifs », *Les cahiers de Mariemont*, 42, 2020, pp. 152 - 153. (Raoul Warocqué dévoilé)

Malheureusement, aucune réponse ne fut retrouvée dans les archives et les collections issues du legs Warocqué laissent à penser que l'homme de Mariemont ne se sentit pas concerné par ce renouveau de la céramique belge¹¹⁷.

Arthur Craco reviendra à la fin de la Première Guerre mondiale pour à nouveau apporter son talent à la céramique belge et nous poursuivrons son histoire dans la deuxième partie.

Sous-section 4 - Isidore de Rudder : de l'orfèvrerie à la céramique (1855-1943)

Né le 3 février 1855 à Bruxelles, Isidore de Rudder naquit dans une famille passionnée par l'art. Très jeune, il se confronte aux arts décoratifs par le truchement de l'atelier de son père exerçant le métier de plâtrier. À quatorze ans, il s'inscrit à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles en 1869 et y suit les cours de dessin jusqu'en 1880. Cette période est interrompue entre 1875 et 1878, période à laquelle il reçoit des leçons de moulage d'après nature d'Eugène Simonis. Il côtoie à cette période Philippe Wolfers et Paul Hankar¹¹⁸.

Pourtant formé au métier de sculpteur, il est cependant un des premiers à s'intéresser aux arts décoratifs et à y entreprendre des recherches techniques sérieuses. Au début de sa carrière, il travaille à la réalisation en métal chez le fondeur Luppens et chez les **joailliers-orfèvres Wolfers**¹¹⁹.

Sa production céramique débute à partir de 1892 où sa collaboration avec la société de porcelaine bruxelloise **Vermeren-Coché** peut être attestée. Il va y produire plusieurs dizaines de masques qui se déclinent en grès, en plâtre, en cuir repoussé, en ivoire et en bois¹²⁰.

Ces œuvres s'inscrivent dans la **vague symboliste** qui touche le continent européen où la couche d'émail viendra renforcer leur caractère énigmatique. Certaines pièces

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ H. LETTENS, « Isidore de Rudder », dans *Nouvelle Biographie Nationale*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des beaux-arts, t. 4, 1997, p. 121.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ W. ADRIANSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 105.

reprendront un esprit davantage grivois ou encore se réfèrent aux arts de la période médiévale¹²¹. Ces masques symbolistes sont destinés à orner les murs des habitations¹²². Son masque Rêve heureux fera la couverture de la revue allemande, *Jugend*, le 24 septembre 1898. (Fig. 4.1)

En 1894, il signe son chef-d'œuvre céramique en proposant **Daphné**. (Fig. 4.2). Celle-ci représente le buste de la muse grecque qui refusant le baiser d'Apollon se transforme en laurier. Son visage trahit le refus de s'adonner au Dieu alors qu'elle entame sa métamorphose. Le niveau de dextérité dans le traitement du visage est considéré comme particulièrement abouti au sein de l'œuvre céramique Art nouveau belge¹²³.

Cette œuvre a été déclinée selon diverses techniques, cérames, en grès, en porcelaine émaillée, en biscuit de porcelaine, et parfois en porcelaine rehaussée d'or. Chaque pièce se veut unique et se distingue toujours de la précédente. Isidore de Rudder ne souhaitant pas en exécuter de pures copies serviles¹²⁴.

L'artiste est également reconnu pour ses **grès décoratifs** apposés en façade architecturale. Ainsi, il crée entre autres des revêtements pour l'hôtel provincial de Gand, pour la Mutuelle des Tramway Bruxellois ainsi que pour le pavillon belge à Venise. Malheureusement, ces dernières ont été entièrement détruites, lors de rénovations, d'incendies ou dans les politiques de grands travaux¹²⁵.

Au cours du *Premier Congrès international de l'art public* en 1898, Isidore de Rudder prône l'utilisation massive de grès et de porcelaine pour l'art de plein air. Il expose que : « La porcelaine et le grès sont les seules céramiques à employer pour tous les travaux de revêtements extérieurs, les seules qui puissent offrir une invincible résistance à la gelée, à l'humidité, grâce à la cuisson au grand feu qui vitrifie les corps et les produits aussi bien que l'émail qui les recouvre¹²⁶ ».

Fin 1900, **Émile Muller et Compagnie** fera appel à ses talents afin de produire au moins un masque d'après un modèle de l'artiste. Celui-ci est un visage féminin proche de la

¹²¹ *Ibid.*

¹²² C. LEBLANC (dir.), *op. cit.*, p. 87.

¹²³ W. ADRIANSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 106.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁶ *Ibid.*

série des Hollandaises pour la manufacture Boch, et ce dans des tons ocre, nacré et rosé¹²⁷.

En 1900, il collabore également avec la manufacture **Boch** et réalise une série de masques d'Hollandaise en coiffe traditionnelle dans un style bien plus réaliste que ses masques symbolistes de la manufacture Vermeren-Coché¹²⁸.

Ainsi, entre 1892 et 1900, il aura conçu une cinquantaine de masques décoratifs qui seront produits par Vermeren-Coché, Boch et Müller. À la *Première exposition internationale d'art décoratif moderne* de Turin en 1902, il expose plusieurs masques en en grès issus de sa collaboration avec Vermeren-Coché¹²⁹. (Fig. 4.3)

Isidore de Rudder est considéré par **Marius Renard** (*Voir infra*) comme un précurseur de l'art céramique en Belgique. En effet, selon lui, l'artiste travaillait déjà alors que la technique céramique était encore embryonnaire et ne disposait pas des facilités techniques issues des sciences et des recherches en laboratoire¹³⁰.

Il est selon Marius Renard, un des premiers qui entreprit la réalisation de céramique architectonique en produisant des panneaux de revêtements, de hauts reliefs et qui d'un point de vue artistique, n'aurait rien à envier aux productions françaises. Il considère sa production comme ayant une : « ligne harmonieuse et une réalisation technique parfaite¹³¹ ».

Il meurt le 3 mai 1943 à Uccle¹³².

¹²⁷ *Ibid.*, 108.

¹²⁸ *Ibid.*, 107.

¹²⁹ V. PICA, *op. cit.*, pp. 42 à 53.

¹³⁰ M. RENARD, « Les grès d'Art en Belgique », *Savoir et Beauté*, 8, décembre 1923, p. 261.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² H. LETTENS, , « Isidore de Rudder », *op. cit.*, p. 121.

Section B - Manufactures et renouveau des traditions : l'exemple de la poterie flamande

Sous-section 1 - Introduction à la Poterie Flamande

Le vocable **Poterie Flamande** ou **Flemish Pottery** est employé depuis la fin du XIX^e siècle pour désigner une production régionale spécifique anciennement appelée production de **Torhouts** tirant ses origines depuis le XVII^e siècle. Celle-ci est généralement réalisée avec de l'argile blanche ou plus rarement rouge et les : « décorations sont apposées soit avec des pâtes d'argiles mélangées avec des oxydes de couleur soit (ultérieurement) peintes avec des oxydes de couleurs¹³³ ».

Avant une monocuisson, les pièces sont pourvues d'une couche de vernis au plomb et enfournées entre 950 et 1050 °C. La palette de couleur des poteries flamandes est particulièrement reconnaissable. En effet, une des caractéristiques principales est le mélange des camaïeux de jaune, vert, bleu et brun pour donner à ces poteries polychromes une vive impression de chaleur. La période de production s'étend entre la deuxième moitié du XX^e siècle jusqu'à la première moitié du XX^e siècle¹³⁴.

Sous-section 2 - Leo Maes : de la manufacture industrielle à l'artisanat d'art (1864 - 1941)

Leo Maes fut l'artiste qui allait donner un renouveau à la Poterie Flamande. Fils d'August Maes (1826 - 1919), propriétaire de l'ancienne poterie Willemyns construite en 1783 à Torhout. Il se forma directement auprès de l'entreprise familiale. Sa période de formation l'amena à se former sur la technique des émaux. Il apprit les rudiments de la céramique flamande et a tenté de créer des effets avec un nombre limité d'oxydes. Il est considéré comme le céramiste flamand de la période Art nouveau belge¹³⁵.

¹³³ M. LOGGHE, « La poterie flamande de l'Art Déco », dans M. Baeck (e. a), *Céramique de l'Art Déco en Belgique*, Catalogue d'exposition, Torhout, Musée de la Céramique de Tourhouts, 28 mai - 4 septembre 2011, Andenne, Musée de la Céramique d'Andenne, 17 septembre 2011 - 8 janvier 2012, Musée de la Céramique de Tourhouts, Musée de la Céramique d'Andenne, 2011, p. 77.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ P. PEREMANS, *Torhouts aardewerk. Art Nouveau*, Torhouts, Vrienden Museum Torhouts Aardewerk, 1996, p. 21.

La première période de l'artiste correspond à son mariage avec **Pauline Vereenooghe** le 4 avril 1891, date à laquelle il commence à signer ses pièces avec le monogramme L.M.V.¹³⁶.

Ce début de production personnelle conduit Léo Maes à collaborer avec des artistes extérieurs pour la réalisation des décors et des formes. Il fut un des premiers à appliquer des scènes de genre sur ces céramiques en se basant probablement sur son expérience de professeur à l'école de dessin de Torhout. Sa palette de couleurs étant limitée pour des raisons techniques, il entreprit des recherches scientifiques pour découvrir de nouveaux émaux. Il fut un des premiers à introduire un bleu terne qui lui permit de se démarquer de ses concurrents et des autres potiers flamands¹³⁷. (Fig. 5.1.)

Ainsi, il fait appel à l'illustrateur et peintre bruxellois **Henri Cassiers** (1858 - 1944) afin de transposer ses croquis sur ses céramiques. Cassiers propose des scènes populaires tels des paysans dansants en habit hollandais qui se retrouveront sur des vases et des cache-pots de sa manufacture¹³⁸.

Une autre collaboration célèbre est celle qu'il a pu concevoir avec le peintre courtraisien **Emmanuel Viérin** (1869 - 1954). (Fig. 5.2). Neveu d'Auguste Laridon qui gérait l'entreprise Willemyns entre 1870 et 1875, il se rendait régulièrement au sein de l'entreprise avec son frère, **Jozef Viérin** (1872 - 1949) afin de transmettre des croquis à Léo Maes¹³⁹. Emmanuel pris pour épouse en 1896, **Marguerite Bataille** (1872 - 1951) qui collabora manifestement à la réalisation des modèles confiés à Léo Maes¹⁴⁰.

La collaboration avec Léo Maes correspond à l'œuvre peinte d'Emmanuel Viérin. Nous retrouvons ses réalisations au sein d'un recueil de croquis qui nous propose des créations de figures humaines inscrites dans un paysage, une ronde de fille pour un cache-pot, une scène navale et enfin quelques paysages. Le surplus correspond à une vision plus florale et organique et quelques décors se réfèrent à l'Art nouveau géométrique¹⁴¹.

¹³⁶ R. HAELEWYN, « De Nieuw Torhoutse Kunstpottenbakkerij », *Ons Heem*, 1, septembre 1961, p. 5.

¹³⁷ W. ADRIANSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 52.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 52 et 53.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 55.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

Dans une moindre mesure, Jozef Viérin, sous l'influence du mouvement Arts & Crafts, propose également des modèles s'apparentant à l'Art nouveau géométrique, mais également au style floral et organique. De plus, il fut l'un des instigateurs de la formation du cercle *Onze Kunst om Beters Wille* en 1899 où l'on retrouvera entre autres **Pieter-Jozef Laigniel** (1870 - 1955)¹⁴².

Cette période correspond également à une **collaboration** avec l'ingénieur, amateur d'art et négociant en art¹⁴³ Pieter-Jozef Laigniel qui remarqua son travail et qui devient un client régulier de l'atelier Maes. Nous ignorons la date à laquelle ils se sont rencontrés,¹⁴⁴ mais en juin 1897, ils concluent un contrat par lequel Léo Maes s'engage à livrer toute sa production artistique à Laigniel pour une somme de cinq cents francs par mois. En contrepartie, l'homme d'affaires fournirait des modèles et accepte un contrat d'approvisionnement exclusif¹⁴⁵.

Laigniel était au courant des nouvelles tendances artistiques et de l'appétit de la nouvelle bourgeoisie pour la céramique flamande. Il sut percevoir ce nouveau marché et s'y engouffra avec vigueur. Ainsi, Jozef et Emanuel Viérin sont devenus les concepteurs de nouveaux modèles et les commandes affluèrent par l'intermédiaire de Laigniel. Les affaires suivirent leurs cours jusqu'au conflit entre Laigniel et Maes que nous allons désormais analyser¹⁴⁶.

En 1898, le critique d'art **Otto Brandes** (1844 - 1905 ?) visite les ateliers de Léo Maes sous le conseil de Laigniel. De cette découverte s'ensuit l'écriture d'un article dans le journal *Zeitgeist* retraçant la renaissance de la poterie artistique flamande. Laigniel et ses parents sont mentionnés comme les créateurs de cette nouvelle industrie et attribue le mérite de l'invention du célèbre Bleu de Maes à Laigniel¹⁴⁷.

Otto Brandes écrit à propos de Léo Maes qu'il est : « un maître potier qui pourrait être un nouveau Bernard Palissy, dans la lignée duquel l'art s'est transmis de père en fils ». Il poursuit en décrivant la production Maes : « Les poteries de Thourout nous rappellent

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁵ R. HAELEWYN, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

l'ancien art flamand, presque entièrement perdu ; mais ce sont les décorations simples et l'éclat des couleurs qui nous y font penser. L'art ancien est rajeuni et embelli. Aux anciennes teintes jaunes, vert et brun se sont ajouté un bleu joyeux, mais discret qui confère à ces objets tout leur charme. (...) Ce qui frappe au premier regard, c'est que chaque pièce, par sa forme et sa couleur, porte une empreinte personnelle ; aucune des œuvres de Torhout n'est un produit ordinaire. Dans la plus petite, la plus insignifiante, on reconnaît la main de l'artiste ¹⁴⁸».

Il retrace également l'histoire de la manufacture Maes. En ce sens, la poterie Maes fut à l'origine fondée par la famille Willemyns qui fut transmise à M. Bever-Willemyns van Dixmude et qui était alors dirigé par le père de Léo Maes, August Maes (1826 - 1919). Devenant propriétaire de la fabrique, il est aidé par son fils Léo dans la recherche de nouveauté avant de lui transmettre l'entreprise¹⁴⁹.

L'article d'Otto Brandes paraîtra dans le journal local *De Thouroutenaar* le 17 avril 1898 et Léo Maes découvre avec stupéfaction les agissements de Lagniel pour s'accaparer les mérites de sa production. Maes écrit à l'éditeur de journal en vue de lui exprimer son étonnement et regret légitime à propos de l'article *Vlaamse Kunstpottebakkerij* et y fait part de son **mécontentement** à propos d'inexactitudes et de faussetés¹⁵⁰.

Maes se défend et affirme qu'il n'a **transmis aucun secret de fabrication** au critique d'art et il affirme avec vigueur que son art de la poterie repose uniquement dans le tournage et dans la manière de cuire les pièces. Il réfute également les propos selon lesquels ses jeunes ouvriers âgés de douze à quinze ans améliorent ou embellissent les modèles du « maître Viérin-Bataille¹⁵¹¹⁵² ».

Il s'oppose à l'attribution des **droits intellectuels** des modèles dans le chef de Lagniel et il revendique la paternité de la cuisson de la couleur bleue sur terre cuite. Il dit: « Dit heb ik zelf gevonden en langen tijd in gebruik gebracht vooraleer andere pottebakkers,

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ R. HAELEWYN, *op. cit.*, pp. 5 et 6.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵² En ce sens : les modèles d'Emmanuel Vierin (1869 - 1954) et de sa femme Marguerite Bataille (1872 - 1951).

weinig in getal, erin gelukt zijn tot daar te komen¹⁵³ ». Nous pouvons traduire cette phrase par : « Je l'ai moi-même trouvé et utilisé pendant longtemps avant que d'autres potiers, peu nombreux, n'y parviennent¹⁵⁴ ».

Cette lettre marque la fin de la collaboration entre Maes et Laigniel. Suite à cette trahison, Léo Maes sollicita immédiatement un brevet d'invention sur l'incrustation de la couleur bleue dans sa céramique et celui-ci lui fut accordé et parut au Moniteur belge le 29 octobre 1899¹⁵⁵.

Au sein du journal *Biekorf*, les connaissances de Leo Maes étaient déjà célébrées et celui-ci jouissait déjà d'un prestige et d'une renommée par rapport à ses secrets de cuisson. Léo Maes connaît : « le secret artistique consistant à mêler à la terre, lors du pétrissage, une substance qui fera apparaître les couleurs au gré du désir lors de la cuisson... On m'affirme que l'art de faire ressortir les couleurs à la cuisson est un secret que seul Leo Maes possède¹⁵⁶ ».

Son entreprise comptait entre vingt à trente ouvriers parmi lesquels les orphelins de Torhout occupaient une place d'honneur. Le 22 juin 1907, il obtint le titre de fournisseur officiel de la Cour royale de Belgique¹⁵⁷.

Devenu veuf, Léo Maes se remarie avec **Mathilde Decock** en mars 1909 et signe à partir de cet instant avec son nouveau monogramme L.M.D.¹⁵⁸. Sa production, empreinte de renommée, commença à susciter de la jalousie de la part de ses concurrents. Les critiques lui reprochaient un travail trop grossier et que l'engouement pour cet art allait s'éteindre et d'autres affirmaient que ses productions restaient volontairement peu raffinées uniquement dans le but d'imiter la vieille céramique flamande¹⁵⁹. (Fig. 5.3.)

Un nouvel article au sein du journal *Biekorf*, permet à Léo Maes de réfuter ses accusations et l'on y lit que : « La vérité est que Monsieur Maes, qui voyait rarement de la vaisselle ancienne, n'a jamais cherché à l'imiter. Mais son œuvre possède effectivement

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Traduction libre de l'auteur.

¹⁵⁵ R. HAELEWYN, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ P. PEREMANS, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁹ R. HAELEWYN, *op.cit.*, p. 7.

une certaine patine d'ancienneté, parce qu'il utilise les mêmes matières premières et les travaille avec la même simplicité que ses ancêtres, bien qu'avec davantage d'art et de richesse. La ressemblance de certaines de ses pièces avec l'ancienne céramique flamande est parfois si grande qu'il n'est pas difficile, pour quelqu'un qui ignore les nouvelles découvertes de couleurs, de prendre une pièce nouvellement cuite, mais légèrement empoussiérée pour une pièce ancienne¹⁶⁰ ».

Leo Maes poursuivit sa production durant toute la première moitié du XX^e siècle, jusqu'à son décès en 1941. Son fils, **Amand Maes** (1893-1991), reprit alors la direction de l'entreprise familiale, qu'il maintint en activité jusqu'à sa fermeture dans les années 1980¹⁶¹.

Section C - Philippe Wolfers : de la conception à la céramique (1858 - 1929)

Philippe Wolfers est un important artiste de la période Art nouveau belge. Qualifié de : « **Touche à tout**¹⁶² » par Victor Horta, il œuvre principalement dans les domaines de la bijouterie et de l'argenterie. Il conçoit également des meubles et travaille avec le Val-Saint-Lambert pour l'édition de pièces en cristal. Il ne s'intéresse malheureusement que peu au médium céramique, mais y laissera sa touche¹⁶³.

Son catalogue raisonné ne présente que cinq pièces en céramiques. Il s'agit de la cruche Le Vin, le vase Fantasia, les cache-pot Orchidée et Orchidées et enfin un vase Salamandres !¹⁶⁴.

L'empreinte de l'orfèvre Philippe Wolfers dans le domaine de la céramique et de son renouveau au sein de l'embellissement des intérieurs est surprenante et s'apparente à celle d'un artiste créateur de modèle. En effet, une de ses œuvres principales pour le domaine des arts céramiques est le cache-pot **Orchidée**. Celui-ci ayant été initialement

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ J. HELBIG, *op. cit.*, p. 214.

¹⁶² W. ADRIANSSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 115.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ W. ADRIANSSENS et R. STEEL, *De Wolfers dynastie van Art nouveau tot Art deco*, Bruxelles, Pandora, 2006, pp. 314 à 434.

réalisé en bronze et exposé à l'*Exposition internationale de Bruxelles* de 1897. Les droits de reproduction furent cédés à la manufacture française Émile Muller et Compagnie par suite de cet événement et furent ainsi produits en céramique pour être diffusés auprès du grand public¹⁶⁵. (Fig. 6.1.)

Ainsi, bien que Philippe Wolfers ne puisse être qualifié de céramiste, en ce sens que les pièces de sa conception ont été imaginées dans d'autres matériaux, la vente des droits d'exploitation dans le médium cérame lui a permis d'être reconnu comme un précurseur du renouveau céramique belge¹⁶⁶.

Section D - La modernisation des savoir-faire régionaux : le foyer de la première école de Bouffioulx et Châtelet

La région de Bouffioulx et de Châtelet est un centre actif dans la production de **grès** depuis le XIII^e siècle grâce à la qualité de l'argile locale. Cette terre, particulièrement grasse, et le savoir-faire des hommes a permis la fabrication de grès cérame salé grand feu¹⁶⁷.

Ce matériau opaque, sonore et dense est exécuté lors d'une monocuisson où les oxydes sont directement déposés sur la pâte crue. Lors de la cuisson dans le four à des températures comprises entre 1250 et 1300 °C, l'artisan jette du sel dans les foyers de son four. La réaction chimique du contact du sel à cette température sur les pièces produit une gazéification et une transformation en sodium. Celui-ci se mélangeant à la silice et à la terre permet la vitrification et l'apparition d'une glaçure¹⁶⁸.

Les grésistes de la région de Charleroi, Bouffioulx, Châtelet, etc. ont apporté aux arts du feu une contribution généreuse et d'autant plus méritoire que le grès salé n'a pas

¹⁶⁵ C. LEBLANC (dir.), *op. cit.*, p. 88.

¹⁶⁶ W. ADRIANSSENS (e.a.), *op. cit.*, pp. 121 et 122.

¹⁶⁷ M. FAUCONNIER, « Le grès salé grand feu à Châtelet et Bouffioulx entre les deux guerres », dans M. Baeck (e. a), *Céramique de l'Art Déco en Belgique*, Catalogue d'exposition, Torhout, Musée de la Céramique de Tourhouts, 28 mai - 4 septembre 2011, Andenne, Musée de la Céramique d'Andenne, 17 septembre 2011 - 8 janvier 2012, Musée de la Céramique de Tourhouts, Musée de la Céramique d'Andenne, 2011, p. 275.

¹⁶⁸ *Ibid.*

toujours l'aspect élégant que l'on s'accorde à reconnaître aux riches grès des Lachenal ou Delaherche¹⁶⁹.

Notre étude de cette production s'articulera tout au long des trois grandes Révolutions de la céramique belge. Nous commencerons par la figure de **Willem Delsaux**, instigateur de la **redécouverte du grès** de Bouffioulx, avant d'évoquer également **Léon van den Houten**, dont l'**activité pédagogique** exerça une influence déterminante dans la redécouverte et la transmission des techniques.

Sous-section 1 - Willem Delsaux : un rêve céramique (1862 - 1945)

Formé en qualité de peintre, Willem Delsaux est l'instigateur de la redécouverte de la tradition du grès cérame dans la région de Châtelet et Bouffioulx¹⁷⁰. Sa lecture de l'ouvrage *Les Grès cérames ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas, improprement nommés grès flamands* de Désirée van Bastelaer (1823 - 1907) participera à sa prise de conscience des ressources esthétiques et picturales du « **grès salé grand feu**¹⁷¹ »¹⁷².

L'ouvrage de Désirée van Bastelaer s'inscrit dans la volonté de voir la reconnaissance de la production de grès belge à Bouffioulx, Châtelet et Pont-de-Loup alors que Raeren s'octroyait alors tous les mérites de cette production. Cette tension nationaliste s'inscrit alors que Raeren faisait encore partie de la Prusse avant d'être offert à la Belgique lors du traité de Versailles en 1919.

¹⁶⁹ M. RENARD, « Les grès d'Art en Belgique », *Savoir et Beauté*, 8, décembre 1923, p. 265.

¹⁷⁰ J. HELBIG, *op. cit.*, p. 215.

¹⁷¹ 1° GRÈS : famille des terres réfractaires, comme la porcelaine, à grain fin ou épais, dont la cuisson s'opère à haute température (1200-1300 C°) ; 2° SALÉ : l'émaillage de ces pièces résulte d'une réaction chimique qui a lieu dans le four, entre la silice de la terre et le sodium du sel jeté à la pelle dans les foyers. Il s'ensuit la formation d'un silicate de sodium, un mélange de verre et d'argile qui compose le derme et l'épiderme du grès ; 3° GRAND FEU : ce terme désigne la température nécessaire à la cuisson de la terre, atteinte grâce au charbon à Châtelet et à Bouffioulx, mais le terme induit également, de par le caractère élevé de cette température de cuisson, la réduction de la palette de couleurs utilisables. Seuls quelques oxydes métalliques résistent à l'épreuve du feu (cf. J.-P. VAN LITH, « Les oxydes colorants », in *Céramique : dictionnaire encyclopédique*, Paris, 2000, p.279 & D. DE MONTMOLLIN, *Pratique des émaux de grès*, Éditions La Revue de la Céramique et du Verre, 1987, p. 227.)

¹⁷² C. PIECHOWSKI, « Les "grès d'Art" de Châtelet et de Bouffioulx (1907- 1937) exposés au Musée "le Clockarium" », *La Lettre de la Céramique* n° 23, octobre 2008, p. 4.

La qualité d'artiste sensible de Willem Delsaux aux nouveautés de son temps le conduira à suivre le mouvement du Japonisme et à la réappropriation du grès cérame à décor flammé¹⁷³ comme expression artistique (Fig. 7.1.). Il s'installe à Bouffioulx en 1907, convaincu de pouvoir y faire revivre et redécouvrir l'art céramique¹⁷⁴.

Une nuance sémantique est ici cruciale. En effet, l'emploi du terme « revival » pour désigner un retour à l'esthétique et à l'artisanat dans les arts décoratifs est issu du constat selon lequel l'industrialisation abusive et mécanique du milieu du XIX^e siècle appauvrit les arts décoratifs. Il est en l'espèce plus adéquat de parler de « redécouverte ». En effet, les manufactures de la région avaient conservé le savoir-faire et la tradition du grès salé grand feu par la production de canalisation et de poterie¹⁷⁵.

En outre, la région de Châtelet-Bouffioulx dispose dans son sous-sol d'une argile à grès d'excellente qualité exploitée depuis le XVe siècle et d'un approvisionnement de charbon d'excellente qualité pour ses fours¹⁷⁶.

Amené dès 1908 à organiser des cours d'émaillage à l'Université du travail de Charleroi et profitant également de l'émergence d'une **identité wallonne**, Willem Delsaux concrétisera une somme d'éléments favorable par la création de son atelier la poterie de l'**Escarboucle** en **1911**¹⁷⁷ qui est également une école de fabrication d'émail et de faïence émaillée. Il a pour ambition de réactiver le savoir-faire ancien tout en y intégrant les courants esthétiques contemporains, en particulier ceux de l'Art nouveau. Ses expérimentations formelles et techniques, qui réconcilient l'héritage du grès traditionnel avec les exigences du goût moderne, trouvent un écho favorable. Il expose déjà ses réalisations en grès en 1910 dans la section Arts Décoratifs de l'*Exposition de Bruxelles*

¹⁷³ FLAMMÉ : le terme désigne un type de décor rappelant les traces laissées par le feu lorsqu'il lèche la terre. Plus généralement, il regroupe une série de techniques d'émaillage : les coulures, les tâches, les bavures, les giclées et les superpositions d'émaux (cf. J.-P. VAN LITH, *op. cit.*, p.163).

¹⁷⁴ C. PIECHOWSKI, *Les "grès d'Art" de Châtelet et de Bouffioulx (1907- 1937) exposés au Musée "le Clockarium"*, *op.cit.*, pp. 4 et 5.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

en 1910 et à l'*Exposition d'Art wallon de Charleroi* en 1911 où celles-ci figureront aux côtés des œuvres d'Alfred Willy Finch¹⁷⁸.

En dépit de la simplicité apparente des formes et des décors, la production de cette céramique répond parfaitement aux attentes de l'Art nouveau par l'imitation de la **nature**. En effet, les tons ocre, vert ou terreux de la palette répondent aux canons de l'art de la Belle Époque par le contraste avec le jaune et le bleu qui apportait de la luminosité¹⁷⁹. (Fig. 7.2.)

Ces pièces étaient ainsi disposées au sein des extérieurs ou des jardins¹⁸⁰. En ce sens, une huile sur toile inédite de Willem Delsaux réalisée en 1915 offre la représentation picturale de cette utilisation. (Fig. 7.3.)

En outre, la période Art Déco se prête particulièrement à cette production par la sobriété des matériaux et de la palette de couleur employés. Ainsi, les grès carolorégiens s'inscrivent parfaitement dans cette double période artistique que nous poursuivrons au sein de la deuxième partie¹⁸¹.

Entre 1914 et 1918, à la demande de Paul Pastur (1866 - 1938), il reprend les cours d'art décoratif de Léon Vanden Houten à l'Université du Travail de Charleroi et donne ainsi les cours de poterie, peinture et dessin¹⁸².

Son enseignement au sein de l'Université du Travail de Charleroi sera également davantage ciblé sur la pratique des gestes artisanaux comme le tournage et d'appréhension des nouveaux modes de cuisson au charbon, spécificité de la pratique du grès salé grand feu¹⁸³.

Ainsi, l'activité de Willem Delsaux s'impose comme un jalon fondamental dans la réhabilitation du grès hennuyer. Par son action, Bouffioulx retrouve un statut de centre

¹⁷⁸ M. FAUCONNIER et J.-C MIGEOT., *op. cit.*, p. 130.

¹⁷⁹ C. PIECHOWSKI, *Les "grès d'Art" de Châtelet et de Bouffioulx (1907- 1937) exposés au Musée "le Clockarium"*, *op.cit.*, p. 7.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² FAUCONNIER M. et MIGEOT J.-C., *op. cit.*, p. 130.

¹⁸³ L. RECCHIA (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, *op. cit*, p. 20.

céramique non plus seulement industriel, mais également artistique. À la suite du premier conflit mondial, il retournera à Bruxelles où il s'éteindra le 28 août 1945.

Sous-section 2 - Léon Van den Houten : la théorie céramique (1874 - 1944)

Avec Willem Delsaux, un autre pionnier de ce type de production est Léon Van den Houten, professeur à l'Université du Travail de Charleroi né en 1874. Il a été précurseur dans la découverte des multiples expressions du grès, la beauté de leurs formes, bien plus que la richesse de la couleur et du décor. Pour lui, la **morsure des flammes** est ce que la patine du temps fait pour la sculpture, le plein feu le fait pour le grès. Il lui donne : « Le caractère d'un produit naturel¹⁸⁴».

Léon Vandén Houten est d'abord instituteur puis **enseignant** à l'École Normale Supérieure de Charleroi, il deviendra le professeur de nombreux potiers de Châtelet et Bouffioulx à partir de 1908 à l'Université du Travail de Charleroi au sein de la section des arts décoratifs. Il réalise à Châtelet entre 1909 et 1911 ses premiers essais d'émaillage. En 1912 - 1913, il expose ses grès aux *Artistes Wallons* à Mons aux *Indépendants* à Bruxelles et à La Nationale à Paris. Lors du premier conflit mondial, il se réfugie en Écosse avant de revenir en 1920 où il donne à nouveau des cours au sein de l'Université du Travail de Charleroi jusqu'en 1922. En 1925, à Paris, il présente ses œuvres à l'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*¹⁸⁵.

La plupart de sa production est directement réalisée au sein de l'Université du travail et suscite les émules de Roger Guérin. Il assure de cette manière le renouveau et la renaissance des industries d'art à Châtelet et Bouffioulx.

Il meurt à Châtelet en 1944¹⁸⁶.

¹⁸⁴ M. RENARD, « Les grès d'Art en Belgique », *Savoir et Beauté*, 8, décembre 1923, p. 265.

¹⁸⁵ FAUCONNIER M. et MIGEOT J.-C., *op. cit.*, p. 143.

¹⁸⁶ M. RENARD, « Les grès d'Art en Belgique », *op. cit.*, p. 265.

Chapitre 4 - Institutionnaliser la pratique : l'École professionnelle des arts de l'arrondissement de Mons (1908)

L'une des premières initiatives visant à élever la céramique au rang de discipline artistique par le biais de l'enseignement, apparaît dans le royaume, au sein de la région **montoise**, en février **1908**, lorsque les autorités provinciales hennuyères décident du financement et de la fondation d'une **école professionnelle des industries de la terre plastique et des métiers d'artisans** à Saint-Ghislain¹⁸⁷.

Cette décision est le résultat d'une concentration exceptionnelle au sein du Royaume d'industries céramiques comprenant des manufactures de faïences, de porcelaine, de carreaux et de produits réfractaires. Prenant le nom d'**École professionnelle des Arts et Métiers de l'arrondissement de Mons**, elle ouvre officiellement ses portes le 18 octobre 1908. L'année suivante, l'institution propose déjà des cours de modelage et de peinture sur faïence. Le programme d'étude s'étale sur une durée de trois années et les cours sont organisés les mercredis et samedis en soirée¹⁸⁸.

Le conseil d'administration est l'apanage d'hommes politiques et d'industriels locaux. La direction en est confiée à **Marius Renard** (*voir infra*), homme politique socialiste et céramiste. À partir de 1912, l'école s'établit dans de vastes locaux proches de la gare de Saint-Ghislain¹⁸⁹.

L'enseignement céramique de l'école s'organise autour du modelage, de la décoration et de la transmission des connaissances scientifiques générales. Les élèves de la division modelage suivent obligatoirement les cours de modelage de sculpture. Quant aux élèves de décorations, ceux-ci doivent suivre au moins les deux premières années de dessin plastique¹⁹⁰.

Le dessein de cette formation est l'obtention de postes au sein des grandes manufactures céramiques de la région¹⁹¹. Toutefois, le rapport à la création reste

¹⁸⁷ L. RECCHIA (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, op. cit., p. 19.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ M. RENARD, « Les Arts de la Vie », *Savoir et Beauté*, 3, mars 1925, p. 110.

¹⁹¹ M. DECONINCK, « L'école des Arts et Métiers - Institut provincial des Arts et Métiers à Saint-Ghislain », dans M. Baeck (e. a.), *Céramique de l'Art Déco en Belgique*, Catalogue d'exposition, Torhout, Musée de la

marginalisé et la copie de modèle existant est davantage favorisée. L'institution n'a pas vocation à former des artistes, mais bien des : « ouvriers supérieurs et des artisans d'élite, bien préparés pratiquement et scientifiquement¹⁹² ».

La création de ce type d'établissement émane de recommandations de groupes de travail parlementaire de 1897 en vue de : « prévenir la faillite de nos arts d'industries¹⁹³ », comme le rappelle l'avocat Octave Maus en 1911. Ainsi, à l'aube du XX^e siècle, l'enseignement des arts et métiers est une prolongation de l'esprit des écoles professionnelles et réserve une place particulière à certains arts appliqués en fonction des particularismes locaux. D'une autre manière : « l'école maintient, comme dans les autres institutions similaires d'Allemagne, de France, d'Autriche, etc., les élèves dans le champ purement utilitaire. Ceux qui aiment le goût sacré de l'art continuent leurs éducations en demandant aux académies le complément dont ils ont besoin¹⁹⁴ ».

La collaboration entre l'École, les Ateliers d'Art de Saint-Ghislain, Émile Lombart (voir infra) et Marius Renard, débouchèrent sur la réalisation et l'exécution d'une riche production des élèves. En ce sens, de nombreux vases ornementaux, de masques, d'animaux, de buste, de mineurs, etc. sortirent des flammes des fours de l'institution¹⁹⁵.

La renommée de l'École dépassa les frontières en participant à l'**Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes** de Paris de **1925**. Cette même année, la section Métiers est transférée à Hornu tandis que la section Arts resta à Saint-Ghislain avant de rejoindre Hornu en 1936. En 1970, cette dernière section s'installa à Jemappes sous le nouvel intitulé : « Cours des Métiers d'Art du Hainaut¹⁹⁶ ».

* *

*

Céramique de Tourhouts, 28 mai - 4 septembre 2011, Andenne, Musée de la Céramique d'Andenne, 17 septembre 2011 - 8 janvier 2012, Musée de la Céramique de Tourhouts, Musée de la Céramique d'Andenne, 2011, p. 185.

¹⁹² L. RECCHIA (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, op. cit., p. 19.

¹⁹³ O. MAUS, « L'évolution des arts industriels (3^{ème} partie) », *L'Art Moderne*, 9, 16 février 1911, pp. 65 et 66.

¹⁹⁴ L. RECCHIA (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, op. cit., p. 19.

¹⁹⁵ M. DECONINCK, op. cit., p. 189.

¹⁹⁶ *Ibid.*

Partie II - Deuxième Révolution (1918 - 1947) : Vers une modernisation de la céramique belge : industrialisation et transmission

Chapitre 1 - L'Entre Deux Guerres : L'influence des traditions vernaculaires anglaises et du courant Mingei japonais

L'*interbellum* verra le monde de la céramique s'ouvrir à une **synthèse** entre les traditions vernaculaires anglaises initiées par le mouvement Arts & Crafts de William Morris et l'intemporalité de l'art japonais attaché au courant Mingei. Celle-ci débouchera sur une cohérence entre la forme et l'émail. La surface céramique devient dès lors un terrain d'exploration de couleurs et de matières. Celle-ci prendra parfois le nom de : « Céramique de l'émail¹⁹⁷ ».

Ce courant Mingei, tel que théorisé par **Bernard Leach** (1887 - 1979) et **Shōji Hamada** (1894 - 1978), idéalise la production populaire rurale où les pièces doivent incarner une simplicité, une authenticité, une absence d'égo et tendre vers une idée de beauté universelle et naturelle. Ainsi, le Beau se cacherait au sein de l'**anonymisation** de l'artiste et dans l'ordinaire¹⁹⁸.

Ils soulignent de cette manière le paradoxe des nouveaux artistes céramistes sur le fait que les potiers modernes sont conscients de cet idéal et qu'ils ne peuvent donc plus atteindre cette innocence et donc atteindre le Beau. Cette tension se manifestera ainsi dans toute la production céramique européenne au cours du XX^e siècle¹⁹⁹.

Bernard Leach fonde ainsi **La St Ives Pottery** dans les Cornouailles à son retour du Japon en 1920 avec Hamada. Il y enseigne l'art d'atteindre la beauté et de produire des objets

¹⁹⁷ L. RECCHIA, *Antonio Lampecco - La Couleur du temps*, op. cit, p. 19.

¹⁹⁸ G. ADAMSON, *Thinking Through Craft*, New-York, Bloomsbury, 2017, pp. 114 - 117.

¹⁹⁹ *Ibid.*

artisanaux honnêtes en travaillant avec le respect des matériaux. Il emploie des argiles locales et des glaçures naturelles. Ces poteries étaient le fruit de la combinaison des techniques anglaises traditionnelles et des méthodes mises au point au Japon par le peintre et céramiste Ogata Kenzan VI (1663 - 1743). Leach enseigne à ses élèves la création de formes simples et de matériaux organiques²⁰⁰.

Gleen Adamson poursuit cette idée dans son essai *Thinking Through Craft* en 2017. Il décrit l'art céramique comme un geste, une pratique et un savoir-faire. La réalisation de l'œuvre réside bien plus dans l'action, la cuisson et la manipulation de la matière que dans la pièce achevée²⁰¹.

Il affirme en outre que la céramique est souvent supplétive par rapport à la peinture qu'il considère comme un art autonome. Il associe l'art céramique à l'utilitaire et au quotidien. Cette place lui confère néanmoins la possibilité d'explorer les formes et les matériaux que l'art autonome ignore. Il caractérise en outre cet art comme **expérimental** et **tactile** où l'expérience du spectateur est plus corporelle et matérielle que visuelle. Bien que considérée comme un art mineur, Adamson y voit une opportunité, car cette situation ouvre un espace critique pour penser la relation entre art et artisanat²⁰².

²⁰⁰ E. CUMMING ET W. KAPLAN, *op. cit.*, p. 123.

²⁰¹ G. ADAMSON, *op. cit.*, pp. 2 - 7.

²⁰² *Ibid.*

Chapitre 2 - Une nouvelle génération d'artistes céramistes

Cette seconde génération d'artistes verra la poursuite de l'œuvre d'**Arthur Craco**, notamment par sa participation remarquée à l'*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* de **Paris** en **1925**, manifestation de portée internationale qui joua un rôle déterminant dans **la reconnaissance** et la valorisation de l'art céramique en Belgique. Elle verra également l'émergence de talents au sein de manufactures déjà établies, tel **Émile Lombart** au sein de la manufacture de Saint-Ghislain. De plus, la figure du céramiste **Henry Javaux**, fortement influencé par Craco, jouera un rôle majeur dans la **défense institutionnelle** des arts céramiques dans l'après-Seconde Guerre mondiale.

Par ailleurs, l'œuvre de Willem Delsaux sera prolongée par la figure de son beau-fils, **Roger Guérin**, qui poursuivra le désir et le rêve de son beau-père et fera partie de la seconde école de Bouffioulx aux côtés d'**Edgard Aubry**. Enfin, les frères Paulus, et plus particulièrement **Eugène Paulus**, apporteront un souffle nouveau dans les décors, renouvelant ainsi l'esthétique des céramiques belges de cette période. Tous ces artistes participeront à l'exposition de Paris de 1925 qui constituera le socle commun de cette deuxième Révolution céramique belge²⁰³.

Section A - Arthur Craco : continuités et reconnaissance internationale (1869 - 1955)

Pendant la Première Guerre mondiale, Arthur Craco se retire à Stockem-Fouche puis à Marlinsart, un hameau proche de Villers-sur-Semois. Au sortir de cette période politique agitée, il retourne à Bruxelles où il ne retrouve malheureusement pas ni la matière première ni les fours pour continuer son œuvre céramique. Il se rend alors presque quotidiennement à **Andenne** où il jouit de l'hospitalité des usines Losson puis Daenen où il produit des grès artistiques grâce aux fours de ces derniers. Pendant l'entre-deux-guerres, il parvient à nouveau à révolutionner l'art céramique belge²⁰⁴.

²⁰³ J. HELBIG, *op. cit.*, p. 215.

²⁰⁴ V. HOUART, *op. cit.*, p. 238.

Il expose en juin 1924 l'*Exposition provinciale d'art décoratif et industriel* au 43 boulevard du Régent où il expose des céramiques aux côtés de grès de Marius Renard et Émile Lombard²⁰⁵.

En 1925, à l'exposition de Paris, Arthur Craco, désigné comme sculpteur céramiste, expose un puits en céramique et fer forgé dans Les Jardins du Pavillon d'Honneur²⁰⁶.

Celui-ci est la célèbre **margelle de puits dit aux Lévriers**. (Fig. 8.1.). Sur son champ, court en relief une frise réunissant des lévriers dans diverses postures. Leurs styles, nerveux et précis, rappellent les intailles mycéniennes²⁰⁷. (Fig. 8.2.). Il obtiendra la Médaille d'Or²⁰⁸ pour cette réalisation qui fut par la suite rachetée par le comte **Adrien van der Bruch** (1877-1954) pour être offerte à la commune d'Ixelles qui l'installera sur la place Fernand Cocq où elle réside toujours actuellement. Néanmoins, l'armature d'origine en fer forgée de **François Carrion** fut remplacée par deux lévriers en bronze²⁰⁹. (Fig. 8.3.)

Il expose également au sein de cette exposition de 1925 un *Faisan*, un buste de *Roméo et Juliette*, un *masque de jeune fille* ainsi que le fameux *Chevalier des Mers*²¹⁰.

Fort de cette reconnaissance, Arthur Craco organise du 1^{er} au 12 juin 1927 une exposition personnelle intitulée *Exposition des œuvres d'Arthur Craco Sculpteur-Céramiste* en collaboration avec Isy Brachot I dans sa Galerie du Studio. Un total de quarante-deux grès seront exposés. Ceux-ci se démarquent entre les pièces uniques comme **La Margelle**, une série de potiches avec ou sans colonne ainsi que les pièces d'éditions telles, **Roméo et Juliette**, **Le Chevalier des Mers** ou encore Flora. Ces deux dernières pièces étant déjà présentes en exposition en 1907. Cet évènement sera également marqué par la visite de la **Reine Elisabeth de Belgique** (1876-1965)²¹¹.

²⁰⁵ J. M., « Arts, Sciences, Lettres », *La Libre Belgique*, 18 juin 1924, p. 4.

²⁰⁶ M.P. TSCHOFFEN (coord.), *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris. 1925. Catalogue officiel de la section belge*, Bruxelles, Goossens, 1924, p. 69.

²⁰⁷ S. PIERRON, « La participation belge à l'exposition des arts décoratifs », *op. cit.*, pp. 328 et 329.

²⁰⁸ C. CHAUMET (Dir.), *Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes. Paris. 1925. Liste des récompenses*, Paris, Imprimerie Nationale, 1925, p. 43.

²⁰⁹ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 68.

²¹⁰ M.P. TSCHOFFEN (coord.), *op. cit.*, p. 69.

²¹¹ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 68.

En juin 1927, Craco exposera sa margelle au 2 rue des Petits Carmes à Bruxelles. Le critique d'art E.D. de la *Libre Belgique* le décrira comme le spécialiste des grès flammés, où il y a, selon lui, toujours une part d'imprévu et de jeu de hasard. Il considère que la margelle souffre d'inopportunes coulées de coloris émaillés. Cependant, il affirme que la cuisson a respecté : « la forme, la configurative comme l'ornementale, celle qui informe l'objet, lui prête son sens logique par le dehors, celle aussi qui crée, alentour, le jeu des ornements décoratifs et colorés²¹² ».

À cette même exposition, Craco expose une série de *têtes de Christ*. Le critique E.D. les décrit comme peu élégantes et inhabiles. Ils les considèrent comme naïves, rustiques et peu élémentaires. Il conclut en les désignant comme : « la rappe de l'art du céramiste ou convergence vers l'illustration de la poterie précieuse²¹³ ».

Toutefois, le critique du journal *Le Vingtième Siècle*, décrit ses œuvres comme des monstres d'une extravagance excessive. Elle témoigne d'une vive imagination. Ses grès et ses émaux sont vivants, somptueux et pleins de verve²¹⁴.

À l'exposition universelle de Bruxelles en 1935, il présente son *Groupe de la Nativité ou Noël*²¹⁵ comprenant dix-sept personnages à échelle un demi qui dans une longue ligne de procession viennent contempler la naissance du Christ. Les différentes figures présentent des visages sombres et graves contrastant particulièrement avec les traits plus doux et lisses de la Vierge et de l'Enfant²¹⁶. Elles se trouvent actuellement dans la collection Godard à Andenne. En outre, le Comte Adrien van der Burch lui acheta de nombreuses œuvres céramiques qui se trouvent actuellement conservées au sein du château fort d'Ecaussinnes-Lalaing²¹⁷.

De plus, Arthur Craco s'inscrit au sein de commande religieuse où il réalise pour la basilique mineure de Tongres-Notre-Dame à Ath un chemin de sept stations des douleurs de la Vierge. Chaque œuvre est composée de deux figures blanches placées sur un fond bleu clair dans une référence aux œuvres de Giotto. La cuisson de ses panneaux

²¹² E. D., « Arts, Sciences, Lettres », *La Libre Belgique*, 8 juin 1927, p. 3.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ ANONYME, « Salon d'Art », *Le Vingtième Siècle*, 7 juin 1927, p. 4.

²¹⁵ Nous ne disposons malheureusement pas de visuel pour cet ensemble.

²¹⁶ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 70.

²¹⁷ V. HOUART, *op. cit.*, p. 238 et 239.

fut exécutée par Célestin Heleman à Berchem-Sainte-Agathe. Enfin, parmi ses dernières œuvres majeures, citons la grande sculpture de Saint-Joseph destinée à une chapelle latérale de la Basilique du Koekelberg à Bruxelles²¹⁸.

Arthur Craco marquera de son empreinte la céramique belge sur deux périodes consécutives et s'étendra le 20 mars 1955 à Woluwé-Saint-Lambert²¹⁹. Arthur Craco aura été nommé Chevalier de l'ordre de la Couronne le 6 décembre 1919 en même temps qu'Anto Carte et Léon Smet²²⁰. Il est également nommé Chevalier de l'Ordre de Léopold le 25 juillet 1926²²¹.

En 1948, à l'exposition aux Musées Royaux des Beaux-Arts, il est reconnu par le Président de la commission de la Céramique de l'Office des Artisanats et des Industries d'Art du Brabant, Henry Demeuldre, comme un artiste talentueux qui retint, dès ses débuts, l'admiration de tous²²².

Section B - Émile Lombart : la céramique au sein des manufactures (1859-1938)

Né le 23 janvier 1859 à Baudour en Région wallonne, il débuta sa carrière de céramiste comme apprenti à la manufacture de porcelaine Defuisseaux entre 1872 et 1875 avant de poursuivre comme peintre sur céramique dans l'atelier d'Antoine et François Dubois au sein de la faïencerie de Wasmuël. De cette collaboration avec les deux frères Dubois naîtra la société en commandite simple **La faïencerie de Saint-Ghislain** fondée en 1892²²³.

En 1911, il sera nommé professeur et chef de service de la division céramique de l'École professionnelle des Arts et Métiers de Saint-Ghislain²²⁴ où il professera jusqu'en 1931.

²¹⁸ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 70.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ ANONYME, « Le Moniteur », *La Libre Belgique*, 6 décembre 1919, p. 3.

²²¹ ANONYME, « Le Moniteur », *Le Vingtième Siècle*, 25 juillet 1926, p. 4.

²²² H. LAVACHERY et H. DEMEULDRÉ, *Exposition de la céramique d'art en Belgique, organisée par les Musées royaux d'Art et d'Histoire en collaboration avec la commission nationale des artisanats et des industries d'art et l'office provincial du Brabant*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais du Cinquanteenaire, 24 avril - 30 juin 1948, De Sikkel, Anvers, 1948, p. 25.

²²³ L. RECCHIA, « Émile Lombart », dans M. Baeck (e. a.), *Céramique de l'Art déco en Belgique*, Catalogue d'exposition, Torhout, Musée de la Céramique de Tourhouts, 28 mai - 4 septembre 2011, Andenne, Musée de la Céramique d'Andenne, 17 septembre 2011 - 8 janvier 2012, Musée de la Céramique de Tourhouts, Musée de la Céramique d'Andenne, 2011, p. 183.

²²⁴ L. RECCHIA (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, *op. cit.*, p. 20.

Concomitamment à la production d'Isidore de Rudder, Émile Lombart figure parmi les pionniers du renouveau céramique belge. Ainsi, dans ses ateliers de Baudour et de Saint-Ghislain, il réalisait des pièces qui, selon Marius Renard, étaient : « d'une richesse de pâte et de décor équivalente à celle des pièces les plus parfaites des maîtres français²²⁵ ».

Marius Renard souligne déjà en 1921 qu'il est un artiste trop peu connu tout en insistant sur ses talents de chercheur et de réalisateur de l'art céramique. Il n'aurait négligé aucune technique dans ses cuissons et ses décors ainsi qu'aucune production dans ses créations en passant de la poterie cuite à la pâte fine. Il décrit ses colorations comme cristallisées, métallisées et harmonieuses²²⁶.

Marius Renard le considère comme trop discret et hostile aux manifestations ostentatoires. Il serait également un des premiers représentants des : « essais de poteries d'art voire de terre à poterie cuite à grès et décorées d'émaux divers et qui sont des réalisations plus riches que les grès salés, lesquels ont toujours un caractère de rusticité qui les différencie des grès riches dans le genre de ceux que l'on doit aux maîtres français²²⁷ ».

Émile Lombart signera des œuvres en commun avec Marius Renard. Le premier apportant sa maîtrise technique et le second sa vision esthétique. Lombart participera également aux Ateliers d'Art de Saint-Ghislain, lieu où seront produits et édités des céramiques et des plâtres dans l'esprit : « **L'art pour tous et par tous**²²⁸ ».

Ses qualités de peintre lui permettront d'exécuter des pièces munies de décors naturalistes d'une grande qualité technique, mais néanmoins en contradiction avec l'esprit Art déco de son temps²²⁹. (Fig. 9.1 et 9.2.)

Il exposera ses œuvres à l'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris* en **1925**, à l'*Exposition universelle internationale de Bruxelles* de 1935

²²⁵ M. RENARD, « Les grès d'Art en Belgique », *op. cit.*, p. 261.

²²⁶ *Ibid.*, p. 264.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ L. RECCHIA, « Émile Lombart », dans M. Baeck (e. a), *Céramique de l'Art déco en Belgique*, *op. cit.*, pp. 183 - 184.

²²⁹ *Ibid.*

et à l'*Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne de Paris* de 1937. Il meurt à Saint-Ghislain l'année suivante²³⁰.

Section C - Henry Javaux : héritage de Craco et engagement institutionnel (1892-1976)

Une des figures majeures du renouveau de l'art céramique de l'après-guerre est également Henri Javaux. Né le 21 juillet 1892 à Saint-Josse-Ten-Noode. Son éclosion artistique émerge en 1926²³¹ ou 1928, lorsque, devenu industriel, il s'initie à l'artisanat de la poterie avec son ami Edouard Daenen, céramiste à Andenne. Ébloui par l'art d'Arthur Craco, il s'inspirera grandement de son œuvre. Ainsi, créant des pièces de jardin, des potiches, des vasques, il est représentatif d'un **art des jardins** et des pièces monumentales. Ces productions, principalement en grès de grand feu, sont ornées de fleurs dont des iris, des chrysanthèmes, des lys du Japon et s'intègre par application directe²³².

Cette production céramique se concentre sur la réalisation de plusieurs fontaines monumentales exposées dans la ville d'Andenne. Ainsi, il exécute la *Fontaine des Chiens et Chats* pour le square des quatre coins, la *Fontaine des Faisans* pour la place du chapitre et la *Fontaine des Chimères* qui orne la propriété Noël à Andenelle²³³.

Après avoir exposé en 1927 à la *Triennale de Namur*, il obtient en 1930 à l'*exposition internationale de Liège* un Grand Prix pour Pensée à Rodin et **Le Grand Feu**²³⁴. (Fig. 10.1)

Cette dernière se présente sous la forme d'un monumental vase diablo à col étranglé et à panse carénée reposant sur un fond plat présentant un triple motif végétal partant depuis la base et remontant sur la panse pour s'achever sur la lèvre dans un mouvement d'ouverture. Cette œuvre fut achetée par la ville de Liège et le place sur le square d'Avroy, aujourd'hui boulevard d'Avroy. Sa localisation actuelle reste toutefois inconnue.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ ANONYME, « Au Vieil Andenne : Des animations bien pensées ! », *Vie Mosane*, 25 décembre 1981, p. 2.

²³² BIBLIOTHECA ANDANA, « Javaux Henri », 17 juin 2024, [https://www.bibliotheca-andana.be/?page_id=250084], (11/01/2026).

²³³ V. HOUART, *op. cit.*, p. 242.

²³⁴ BIBLIOTHECA ANDANA, « Javaux Henri », 17 juin 2024, [https://www.bibliotheca-andana.be/?page_id=250084], (11/01/2026).

En 1931, il présente l'œuvre **Champignon et crapauds** (Fig. 10.2.) à l'*exposition coloniale internationale de Paris* pour laquelle il remporte un Grand Prix²³⁵. Mentionnons ici un parallèle iconographique intéressant avec les œuvres de **Jean-Joseph Carriès** (1855-1894) qui réalisa ses Crapeaux et Grenouilles entre 1889 et 1894.

Il obtient les diplômes de Grand Prix lors de l'*exposition internationale de Liège* en 1930, à l'*exposition coloniale internationale de Paris* en 1931 et lors de l'*exposition internationale de Bruxelles* en 1935²³⁶. À l'*exposition universelle de Bruxelles* en 1935, il reçut le diplôme de Grand-Prix pour sa participation²³⁷.

À la suite du deuxième conflit mondial et après la disparition de nombreuses manufactures dans le domaine du textile, du verre et de la céramique, fut créée la **Commission nationale des Artisanats et Industries d'art** dépendant du ministère des Affaires économiques sous sa houlette. Celle-ci fut à l'origine de nombreuses commandes publiques dont une part fut réservée au médium céramique incorporé à l'architecture²³⁸.

Cette Commission a été transférée en 1956 au ministère des Classes moyennes et a : « pour but essentiel de donner un essor aux métiers d'art en les protégeant et en les développant ²³⁹ ». Ainsi, les efforts du ministre en charge visent à « réorienter son action de manière à promouvoir ce secteur si intéressant où un effort de rénovation et d'expansion s'impose²⁴⁰ ».

Ce transfert verra également l'émergence de la volonté politique d'allouer un pourcentage du budget à la décoration artistique dans les bâtiments publics²⁴¹.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ H. LAVACHERY et H. DEMEULDRE, *op. cit.*, p. 41.

²³⁷ J. DE PAEPE et M. LOGGHE, *op. cit.*, p. 70.

²³⁸ L. RECCHIA, « Le Centre Keramis - La collection contemporaine », *La Revue de la céramique et du verre*, 201, mars-avril 2015, p. 19

²³⁹ M. CUDELL, *Rapport fait au nom du Ministère des Classes moyennes - Budget du ministère des Classes moyennes pour l'exercice 1957*, Chambre des représentants, Session 1956 - 1957, 7 février 1957, XV, n° 2, p. 4

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 11

Ainsi en 1956, Henri Javaux se positionne au sein de cette Commission en qualité de Président de l'Association Internationale des Métiers d'Art sous l'égide du Président du Conseil Supérieur des Classes moyennes, le Baron Achille Van Ackere (1898 - 1975)²⁴².

Sous la protection de cette Commission, toute une génération de céramistes, tels Pierre Caille (1911-1996), Antoine de Vinck (1925 - 1994) ou Jan Heylen (1931-1967) furent encouragés dans leurs productions respectives comme nous allons le découvrir dans la troisième partie de cette présente étude.

De cette manière, la céramique belge quitta le giron de la tradition des ateliers d'art des grandes manufactures porcelainières et faïencières pour s'installer dans des ateliers d'artistes et pour y développer une expression libre sous l'influence de la sculpture moderne²⁴³.

Section D - La seconde école de Bouffioulx et Châtelet : entre transmission et industrialisation

Après avoir analysé les figures de Willem Delsaux et Léon Van den Houten comme précurseurs de la première école de Bouffioulx et Châtelet, **Roger Guérin**, **Edgard Aubry** et les **frères Paulus** sont devenus les fers de lance du grès artistique dans la région Carolorégienne. Après que Willem Delsaux a su exhumé les savoir-faire régionaux et profiter d'une période où l'identité wallonne se concrétisait pour travailler sur les émaux et rendre leur lettre de noblesse à une production alors réservée au domaine de l'utilitaire. **Roger Guérin** a su transformer la terre et la mener à un moyen d'expression artistique par une rigueur et une sensibilité exacerbée. **Edgard Aubry**, né dans l'environnement céramique a su offrir ses talents de céramiste, et a su transmettre son œuvre par un talent d'entrepreneur aiguisé et de commercial éprouvé²⁴⁴.

²⁴² *Ibid.*, pp. 4 et 5. Les membres qui l'entourent sont : M. Pierret, Juge de Paix à Laroche, de l'Office provincial des Métiers d'Art de la Province du Luxembourg ; M. Stévenart, de la Commission spécialisée des Métiers féminins, Bruxelles ; M. Botte, de l'Office provincial de la Flandre Occidentale ; M. Vande Walle, Conservateur du Musée Royal des Beaux-Arts, à Gand ; et enfin, un délégué du Département des Classes moyennes, qui assume le secrétariat et établit la liaison avec le ministre. <https://www.dekamer.be/digidoc/DPS/K3155/K31551313/K31551313.pdf>

²⁴³ L. RECCHIA, « Le Centre Keramis - La collection contemporaine », *op. cit.*, p. 19

²⁴⁴ C. PIECHOWSKI, *Les "grès d'Art" de Châtelet et de Bouffioulx (1907 - 1937) exposés au Musée "le Clockarium"*, *op.cit.*, p. 7.

Ces artistes ont su forger une nouvelle réputation de qualité artistique à la région en transmettant leur savoir-faire, en l'exposant au sein du Royaume ou à l'international et en transcendant les limites de l'Art décoratif et de l'Art²⁴⁵.

Sous-section 1 - Roger Guérin : héritier et passeur (1896 - 1954)

Roger Guérin naît le 7 février 1896 à Jumet et s'initie très tôt à la céramique. Ayant suivi les cours de Willem Delsaux à l'Université de Travail de Charleroi, il s'installe en 1918 dans l'atelier de son maître à l'Escarboucle après avoir épousé sa fille, **Camille Delsaux** (1893 - 1983). Parallèlement, il améliore sa pratique dans les différentes poteries industrielles de la région de Châtelet. Il crée en 1920 la société coopérative Poterie Roger Guérin qui sera remplacée en 1929 par la Société Anonyme des Grès de Bouffioulx. Il reste administrateur de cette société jusqu'en 1932 où il démissionne et travaille dès lors à son compte. Il fonde ensuite la société Grès de Bouffioulx S. A. en 1938 qui restera active jusqu'en 1951, date à laquelle est créée la société Les Grès Guérin S.A. dans laquelle son fils **Jules Guérin** va s'investir²⁴⁶.

À la manière de la manufacture Keramis, Roger Guérin effectue la commercialisation de sa production sur base de série de formes et de taille. En vue d'améliorer sa visibilité pour des acheteurs potentiels, il édite son premier catalogue en 1921. Roger Guérin, fidèle aux idéaux de l'art pour tous, issu des idéaux du mouvement Arts & Crafts, reste néanmoins intransigeant pour la qualité de la production de ses grès d'art. Sa production des années 1930 est irriguée par une série de collaboration entre autres avec Angelo Hecq, Alphonse Darville, Louis-Gustave Cambier, Domien Ingels, Marcel Wolfers ou encore François Carrion²⁴⁷. (Fig. 11.1.)

Les pièces de Roger se dirigent généralement vers des formes de contenants et sont produites en série, mais la couverte reste néanmoins unique. Il aime travailler les formes pansues, gonflées et arrondies qui offrent des profils sujets à de nombreuses coulées d'émaux. (Fig. 11.2.). Au cours des années 1920, les vases s'élèvent dans l'espace et

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ FAUCONNIER M. et MIGEOT J.-C., *op. cit.*, p. 135.

²⁴⁷ C. PIECHOWSKI, *Les "grès d'Art" de Châtelet et de Bouffioulx (1907 - 1937) exposés au Musée "le Clockarium"*, *op.cit.*, pp. 5 à 7.

gagnent en élégance. Ces nouvelles formes permettent d'obtenir une plus grande fluidité dans les couvertes. Les pieds et les lèvres, généralement réalisés dans des camaïeux noirs ou bruns, se déploient avec un diamètre similaire, renforçant la stabilité et l'équilibre de l'œuvre²⁴⁸. (Fig. 11.3.)

Roger aime rechercher de nouvelles formules et découvre le **grès sans salure grand feu**. Cette découverte lui permet d'enrichir la gamme des tonalités de ses émaux et lui permet également d'obtenir des : « irisations et des métallisations irréalisables dans un four de grès salé²⁴⁹ ». (Fig. 11.4.)

En plus de sa production tournée, Roger explore également la **céramique moulée**. Le contenant peut se fractionner en de nombreuses facettes qui absorbent ou rejettent la lumière. Les motifs s'inspirent de la faune et de la flore et adopte une géométrisation Art Déco. (Fig. 11.5.)

Il expose en 1923 à Anvers ainsi qu'en 1925 à l'*exposition des Arts Décoratifs et industriels de Paris* où pour la catégorie du mobilier (Groupe II), en Céramique (Classe 11) la Société des Grès d'art Roger Guérin obtient une médaille d'argent²⁵⁰. En 1930, il propose son œuvre à la Villa Reale à Monza et la ville de Milan se propose acquéreur d'une de ses œuvres²⁵¹.

En plus de ses activités créatrices, il est entre 1930 et 1947, professeur à l'École Industrielle Commerciale et de Dessin de Châtelet²⁵². En outre, il aurait enseigné à l'Institut supérieur des arts décoratifs de la Cambre entre 1934 et 1939²⁵³. Nous remettons en doute cette information qui n'apparaît que dans une seule source et qui n'est pas corroborée dans le cadre de recherches croisées.

Roger Guérin fut sans nul doute, l'un des potiers qui a conduit le grès cérame à son âge d'or au cours des années 1920. Il fut l'une des personnalités qui concrétisèrent le vœu de Willem Delsaux, son beau-père, de renouveler l'art céramique pluricentenaire de la région de Châtelet et Bouffloulx. Il s'éteint le 10 décembre 1954, en laissant à son fils

²⁴⁸ M. FAUCONNIER, *op. cit.*, p. 284.

²⁴⁹ M. FAUCONNIER, *op. cit.*, p. 286.

²⁵⁰ C. CHAUMET (dir.), *op. cit.*, p. 78.

²⁵¹ M. FAUCONNIER, *op. cit.*, p. 284.

²⁵² FAUCONNIER M. et MIGEOT J.-C., *op. cit.*, p. 135.

²⁵³ M. FAUCONNIER, *op. cit.*, p. 285.

Jules, le soin de perpétuer l'héritage familial qui sera abordé lors de la troisième partie de cette présente étude²⁵⁴.

Sous-section 2 - Edgard Aubry : héritier et tourneur (1880 - 1943)

Edgard Aubry naît à Châtelet le 30 mai 1880, sa famille est active dans le milieu de la production céramique depuis plusieurs générations. Les archives familiales maternelles suggèrent que celle-ci est présente dans cette production depuis le XVI^e siècle. Entré à l'âge de onze ans dans l'atelier familial qui réalise des pièces depuis la mise en œuvre de la masse de la terre jusqu'à sa transformation définitive par le feu²⁵⁵. Il devient à vingt-trois ans un **tourneur reconnu**²⁵⁶.

Willem Delsaux fera appel à ses services de tourneur en vue d'émailler ses pièces. En effet, Willem ne maniant pas l'art du tour²⁵⁷.

Edgard Aubry fonde son propre atelier en 1908 et propose comme premier style des pièces qui s'inspirent des anciens grès locaux dès XVI^e et XVII^e siècle. Entré à l'Université du Travail de Charleroi, il sera **professeur** et élève pour les cours de chimie, ce en vue d'améliorer l'esthétique et de perfectionner la sensibilité de son art²⁵⁸.

En 1922, il déménage en vue de l'acquisition d'un plus grand four dont il tirera son deuxième style. De celui-ci émerge une production plus éclectique, des sculptures, des plaques et des décors architecturaux seront désormais proposés à la vente²⁵⁹.

Edgar Aubry, maître potier, représentant des grès artistiques wallons et ayant obtenu un diplôme d'honneur à l'*exposition millénaire de Gembloux* en 1922, expose des vases modernes dans le Pavillon d'Honneur à l'**exposition de Paris** en **1925**. Pour la catégorie du mobilier (Groupe II), en Céramique (Classe 11) Edgard Aubry obtint une médaille de bronze²⁶⁰. En 1926, il reçoit les honneurs du jury après sa participation à l'*Exposition des*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 288.

²⁵⁵ M. FAUCONNIER, *op. cit.*, p. 279.

²⁵⁶ C. PIECHOWSKI, *Les "grès d'Art" de Châtelet et de Bouffioulx (1907 - 1937) exposés au Musée "le Clockarium"*, *op.cit.*, p. 5.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ C. CHAUMET (dir.), *op. cit.*, p. 78.

arts et métiers de Gand et exposera également à Bruxelles au Cinquantenaire dans le cadre de la manifestation *Les métiers d'art* la même année²⁶¹.

Il travaille particulièrement sur des émaux mats et leurs effets sont décrits par Marianne Fauconnier comme : « rien de vifs ni d'éclatant, la lumière produite est interne, elle émane de la pièce elle-même²⁶² ». Ainsi les années 1920 et le début des années 1930 verront une période d'apogée pour le potier. Se libérant du passé, il renouvelle les formes aux parois particulièrement fines qui seront recouvertes d'émaux mats. Les oxydes de fer, de cobalt ou de rutilés réussiront entre ses mains à capter la lumière fluide et profonde qui émane de la terre²⁶³. (Fig. 12.1)

Concomitamment à cette production, Aubry réalisera des pièces décorées et cherchera à styliser les anses et les cols. Il écrasera les flancs pour lui permettre d'inciser la terre. Ainsi, les frises florales ou géométriques occuperont de plus en plus de place au fur et à mesure du temps²⁶⁴. (Fig. 12.2)

La production de l'artiste, extrêmement riche et diversifiée, peut se suivre chronologiquement grâce à ses différentes signatures. Elle peut également s'aborder dans une évolution stylistique. De cette manière, les formes des années 1920 et au début des années 1930, s'organise harmonieusement dans l'espace, les décors virevoltent et s'organise harmonieusement. Toutefois, à partir de 1937, Aubry prend un tournant malheureux. Ses œuvres pâtissent d'un manque de lumière et de coulées plus rigides. Les médaillons issus d'une iconographie passéiste refont leur apparition. Des contraintes financières l'ont-elles conduit à modifier sa touche pour plaire au plus grand nombre ? Cette question demeure sans réponse²⁶⁵.

Il rend l'âme le 1^{er} juillet 1943 et laisse à ses deux fils, **Voltaire** (1904 - 1963) et **Marcellus** (1909 - 1962), le soin de poursuivre la tradition familiale initiée depuis plusieurs siècles²⁶⁶.

²⁶¹ M. FAUCCONNIER, *op. cit.*, p. 282.

²⁶² C. PIECHOWSKI, *Les "grès d'Art" de Châtelet et de Bouffloulx (1907 - 1937) exposés au Musée "le Clockarium"*, *op.cit.*, p. 5.

²⁶³ M. FAUCCONNIER, *op. cit.*, p. 279.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 281.

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 282 - 283.

²⁶⁶ M. FAUCCONNIER, p. 279.

Sous-section 3 - Eugène et Pierre Paulus : renouveau des décors

Eugène Paulus et son frère cadet Pierre Paulus sont les enfants de Sylvain Paulus, sculpteur, et professeur de dessin et de sculpture à l'École Industrielle, Commerciale et de Dessin de Châtelet. Eugène Paulus, l'ainé, se forme à l'académie des Beaux-Arts de Bruxelles en entre 1894 et 1900 auprès du sculpteur Charles Van der Stappen (1843 - 1910). En 1907, il devient professeur de dessin à l'École industrielle, commerciale et de dessin de la ville de Châtelet en prenant la succession de son père. Enfin, pour les deux dernières années de sa vie, il enseigne à l'Institut des arts décoratifs de la Cambre où il partage son amour pour le grès²⁶⁷.

Vers 1910, les deux frères inaugurent à Châtelet une fabrique de pièces uniques en proposant des grès à décors géométriques en gris argenté sur fond brun²⁶⁸.

Eugène Paulus peut être qualifié de **potier décorateur** en ce sens qu'il ne tourne pas les pièces qu'il décore, et ce à la manière de Willem Delsaux. Les profils des œuvres sont simples et le décor attirera toute son attention. En effet, l'œuvre d'Eugène Paulus propose des fonds monochromes aux tonalités claires où l'artiste dépose des motifs sombres, noires ou brunes, exécutés au pinceau et offrant un fort contraste avec le fond. (Fig. 13. 1.). Le décor circulaire qui ceint la panse est souvent formé de motifs floraux ou géométriques stylisés. Un jeu de lignes, de points ou de jeux graphiques peut également s'entrelacer et se répéter telle une composition picturale²⁶⁹. (Fig. 13.2.)

À l'exposition des arts décoratifs de **1925**, des œuvres d'Eugène Paulus se trouvent représentées. Ces pièces présentent un décor très simple, rudimentaire et à caractère populaire. Elles sont composées de rosaces, de spirales, d'entrelacs, de tournesols bruns ou bleus sur fond gris²⁷⁰. Pour la catégorie du mobilier (Groupe II), en Céramique (Classe 11) Eugène Paulus obtint une médaille d'Or²⁷¹. Pour la catégorie du mobilier (Groupe II), en Céramique (Classe 11) Eugène Paulus obtint un Diplôme d'honneur²⁷².

²⁶⁷ M. FAUCONNIER, *op. cit.*, p. 278.

²⁶⁸ J. HELBIG, *op. cit.*, p. 215.

²⁶⁹ M. FAUCONNIER, *op. cit.*, p. 278.

²⁷⁰ S. PIERRON, « La participation belge à l'exposition des arts décoratifs », *op. cit.*, p. 329.

²⁷¹ C. CHAUMET (dir.), *op. cit.*, p. 76.

²⁷² *Ibid.*

Malheureusement, Eugène Paulus meurt précipitamment le 22 juillet 1930 et ne permet pas une étude approfondie de son style²⁷³. Il est salué dans sa rubrique nécrologique par Sander Pierron comme un des : « artisans de la restauration en Belgique de la poterie, qui avait renouvelé, non pas seulement au point de vue de la forme et au point de vue technique, mais au point de vue du décor²⁷⁴ ».

L'expérience céramique ne s'arrête toutefois pas à son décès. En effet, Pierre Paulus continue à produire des pièces, et ce en raison du lien d'affection particulier qui le liait à son frère. Il poursuit ainsi la production en réalisant lui-même ses pièces tournées ou en faisant appel à un céramiste dénommé Wilmot basé à Châtelet²⁷⁵. En 1937, à l'*exposition de Paris*, une série de quatre vases et un plat sont présentés dans le pavillon belge. Ceux-ci sont désignés comme des grès de grand feu glaçure au sel catégorisée comme des pièces uniques de Pierre Paulus²⁷⁶. Ces décors s'inspirent de l'œuvre de son frère et peuvent également être qualifiés d'africanistes. En pleine Deuxième Guerre mondiale, il deviendra professeur à l'école Bischoffsheim situé au 94 rue du Marais à Bruxelles le 13 octobre 1942²⁷⁷.

Il meurt le 17 août 1959 à Bruxelles en ayant avec son frère participé à la deuxième Révolution céramique belge²⁷⁸.

²⁷³ M. FAUCONNIER, *op. cit.*, p. 278.

²⁷⁴ S. PIERRON, « Nécrologie, Le céramiste Eugène Paulus », *L'Indépendance Belge*, 25 juillet 1930, p. 2.

²⁷⁵ G. CAMUS, « Le Baron Pierre Paulus », dans *Nouvelle Biographie Nationale - Annuaire*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, 1974, p. 292.

²⁷⁶ R. LYR (e. a.), *Industries et métiers d'art en Belgique : 1937*, Catalogue d'exposition, Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne, Paris, 25 mai - 25 novembre 1937, Bruxelles, Wellens & Godenne, 1937, p. 62.

²⁷⁷ H. LAVACHERY et H. DEMEULDRE, *op. cit.*, p. 30.

²⁷⁸ G. CAMUS, *op. cit.*, p. 292.

Chapitre 3 - Théorie & Enseignement

Cette dernière partie de la deuxième Révolution céramique belge nous conduira à explorer la figure méconnue de **Marius Renard**, ardent défenseur des arts céramiques. Promoteur passionné de ce médium, ses écrits publiés dans le journal **Savoir et Beauté**, qu'il a fondé, nous permettront d'approcher de près cette première théorisation de la céramique belge.

Nous analyserons ensuite la figure d'**Henry Van de Velde** et son engagement en faveur des arts décoratifs après son passage au Bauhaus. Nous étudierons sa volonté de créer l'École de **La Cambre** et identifierons les différents professeurs de céramique qui y ont enseigné. Enfin, nous examinerons la rupture progressive des idéaux de Van de Velde avec l'émergence de la figure de **Pierre Caille**.

Section A - Marius Renard : penseur et théoricien de la céramique belge (1869 - 1948)

Né le 6 octobre 1869 à Hornu, Marius Renard ne connaîtra que peu son père mort en 1872. Élève à l'Athénée Royal de Mons, il suivra en cours du soir des cours de dessin industriel et de mécanique à l'École industrielle de Saint-Ghislain entre 1884 et 1887²⁷⁹. Il deviendra professeur de dessin géométrique et de mécanique à l'école industrielle de Saint-Ghislain entre 1891 et 1907. Il sera nommé directeur de **l'École des Arts et Métiers de Saint-Ghislain** dans l'immédiat après-guerre et sera le fondateur et rédacteur de la revue **Savoir et Beauté** qui paraîtra de 1921 à 1969²⁸⁰. Sa formation et son attrait pour la céramique demeurent obscurs. Néanmoins, nous retrouvons une première trace au sein de la revue *L'Art belge*.

Sous-section 1 : Trajectoire intellectuelle et élaboration d'une pensée de la céramique

En 1920, au sein de *L'Art belge*, Marius Renard consacre un article dans la recherche du beau en céramique. Il écrit : « La céramique n'atteint la constante et l'intime union de la science et de l'art, de la chimie et de la ligne, de la matière et de la

²⁷⁹ M. SAIVE, *op. cit.*, p. 11.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 22.

forme. Ébaucher à doigt plus ou moins habile, sur le tour du potier ou sur la selle du sculpteur n'est rien. L'essentiel est que cette pièce révèle une concordance intime entre tous les éléments qui concourent à assurer sa beauté, la matière dont elle est pétrie, l'émail qui la pare, le décor qui achève l'harmonie de la plastique²⁸¹ ».

De plus, au sein de la revue mensuelle *Savoir et Beauté*, Marius Renard écrira en 1921 que la Belgique n'a pas encore atteint dans l'art de la terre la perfection constatée ailleurs sur le continent européen. Il considère le sol du Royaume comme abondant, mais n'offre pas toutes les matières utiles. Cependant, il considère une progression remarquable, ce grâce à la ténacité des industriels, ouvriers et l'étude constante de nouveaux procédés de composition²⁸². Ainsi, il décrit une situation plutôt désavantageuse pour l'industrie céramique belge vis-à-vis des concurrences étrangères²⁸³.

Pourtant, selon lui, les progrès seraient plus rapides et féconds si l'art du feu s'intéressait plus à **l'originalité**, à la **matière**, à la **forme** ou au **décor**. Ces quatre facteurs étant indissociablement liés²⁸⁴. De plus, il conçoit la rénovation de l'industrie céramique, du point de vue de la beauté et de l'originalité par la pénétration de l'art dans l'industrie, non pas seulement de l'art du décor, mais de l'art des formes neuves, des pâtes riches et des belles colorations²⁸⁵. En effet, selon lui, l'art et la science se complètent et la Belgique devra passer par cette intégration afin de se développer. Reprenant également les idées du mouvement **Arts & Crafts**, l'essor de la céramique ne sera réellement contributif que lorsque la beauté aura pénétré les plus modestes choses de fabrications²⁸⁶.

Il affirme que la céramique belge pastiche la céramique étrangère par la copie de ses modèles, l'imitation de ses techniques de pâte et de cuisson et décalque de ses décors. Il considère que rien n'est entrepris pour rénover un art exceptionnellement perfectible et auquel la chimie, la mécanique et les mystères du feu ouvrent de si larges horizons. Il mentionne que les inspirations d'alors se cantonnent à la reprise d'anciennes formules de Bouffoult et des décors de Delft, Tournai, Rouen, Perse ou Chine²⁸⁷. Il existe des

²⁸¹ M. RENARD, « L'Art céramique », *L'Art belge*, Bruxelles, 2^{ème} année, 4, 15 mai 1920.

²⁸² M. RENARD, « Les Arts du Feu et les Arts du Livre », *Savoir et Beauté*, 1, juin 1921, p. 5.

²⁸³ M. RENARD, « Les Arts du Feu », *Savoir et Beauté*, 3, mars 1923, pp. 84 et 85.

²⁸⁴ M. RENARD, « Les Arts du Feu et les Arts du Livre », *op. cit.*, juin 1921, p. 5.

²⁸⁵ M. RENARD, « Les Arts du Feu », *op. cit.*, p. 85.

²⁸⁶ M. RENARD, « La Céramique Belge - L'Histoire », *Savoir et Beauté*, 8, décembre 1921, p. 248.

²⁸⁷ M. RENARD, « Les Arts du Feu et les Arts du Livre », *op. cit.*, juin 1921, p. 5.

exceptions où certaines manufactures commandent à des artistes des conceptions nouvelles, mais bien souvent, elles se contentent de copier des modèles étrangers²⁸⁸.

Il souhaite que nos artistes s'inspirent des productions étrangères afin de prendre pour leçon leur ténacité et leur esprit. Il développe l'idée selon laquelle l'art céramique est celui qui se prête le mieux à une incessante perfectibilité de beauté, car elle offre une infinie diversité d'application en plus d'être appelée à étendre son action à tous les milieux sociaux. De cette manière, toutes les productions, des plus prestigieuses aux plus humbles doivent mettre à contribution le : « rythme souverain de la beauté »²⁸⁹.

Il mentionne déjà l'idée d'intégration de la céramique à la construction des édifices et des habitations. Il demande aux architectes de tirer profit des qualités du grès et de la faïence, tant au niveau de leur solidité que de la diversité des richesses décoratives pour en tirer d'heureux effets. Ce souhait s'intègre dans une vision nationaliste qui promeut un développement économique pour les industries des arts céramiques²⁹⁰.

Concomitamment, il souligne déjà l'originalité de ses contemporains tels Arthur Craco, Willem Delsaux, Isidore de Rudder²⁹¹ ou Roger Guérin qui se démarquent au côté d'Émile Lombart et ce en dehors des fabrications trop commerciales²⁹².

Il souhaite **purger** la céramique d'art du caractère d' : « **à peu près**²⁹³ » qui les gangrène et les compromet. Il faut s'intéresser à la matière riche, la parfaite ordonnance des galbes, à l'harmonie des formes et des colorations. De plus, il est important que la céramique belge puisse devenir et penser par elle-même afin que les formes de la beauté de l'art de la terre puissent s'exprimer aussi bien, et même mieux que les maîtres étrangers tels les Carriés, Chaplet, Delaherche, Lachenal et tant d'autres²⁹⁴.

²⁸⁸ M. RENARD, « Les Arts du Feu », *op. cit.*, p. 85.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 85 et 86.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² M. RENARD, « Les Arts du Feu et les Arts du Livre », *op. cit.*, juin 1921, p. 5.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ M. RENARD, « Les Arts du Feu et les Arts du Livre », *Savoir et Beauté*, 5, mai 1927, p. 215.

Sous-section 2 - Engagement au sein de sociétés et contribution à la structuration de la céramique belge à l'exposition de Paris en 1925

En 1923, Marius Renard sera à l'initiative de la création du groupe des céramistes d'art de Belgique intitulé : « **Les Arts du Feu** ». Celle-ci regroupe les céramistes de son temps tels entre autres : Leo Maes, Willem Delsaux, Émile Lombart, Léon Van den Houten, Roger Guérin et Arthur Craco. Ceux-ci exposent à l'hiver 1923-1924 à Bruxelles les œuvres de ses membres. Le journal *Art et Décoration* affirme que le public pourra se rendre compte que la Belgique n'a rien à envier à ses voisins au niveau des formes et des décors²⁹⁵.

En août 1923, il participe également à la fondation de la **Société nationale des Arts décoratifs en Belgique**²⁹⁶. Ce groupement cohésif faisant en effet cruellement défaut au sein de notre Royaume. En effet, l'Angleterre, la France, la Hollande, l'Allemagne, la Suède et la Russie, entre autres, possédaient déjà ce type d'institution sur leurs territoires respectifs, lesquelles organisaient une rénovation des arts appliqués et exerçaient une influence esthétique non seulement sur l'industrie, mais également dans l'ensemble des domaines artistiques²⁹⁷.

Son comité provisoire comprenait, en qualité de président, Jean Delville, tandis que le bureau était composé de Marius Renard et d'Arthur de Rudder. À la suite des premiers échanges de vues, l'assemblée arrête la composition suivante du comité provisoire : Marius Renard en qualité de président et promoteur de la Société des Arts décoratifs, et Arthur de Rudder en qualité de secrétaire. Sont également présents à cette assemblée Isidore de Rudder, Sander Pierron, Pierre Paulus²⁹⁸, ainsi qu'Émile Lombart²⁹⁹.

L'objet social de la société, repris à l'article 3 de ses statuts, est : « Développer et soutenir les tendances artistiques modernes dans toutes leurs manifestations ; assurer l'essor et la défense des arts décoratifs et industriels tant au point de vue économique qu'au point de vue artistique ; organiser l'enseignement des arts décoratifs et

²⁹⁵ ANONYME, « Les arts du feu », *Art et Décoration*, 7, 14 novembre 1923, p. 3.

²⁹⁶ P. INGELAERE (e.a), *Modernisme, art déco*, Liège, Mardaga, 2004, p. 157.

²⁹⁷ ANONYME, « Une Société Nationale des Arts Décoratifs en Belgique », *Art et Décoration*, 3, 8 août 1923, pp. 2 et 3.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ M. RENARD, « La société Nationale des Arts décoratifs », *Savoir et Beauté*, septembre 1923, p. 286.

industriels ; établir des liens de confraternité entre artistes, artisans, industriels et commerçants ; faciliter aux créateurs la réalisation de leurs modèles ; protéger la propriété artistique ; obtenir de toutes formes de pouvoirs la reconnaissance et la consécration des arts décoratifs, dans tous les milieux et sans en excepter les plus humbles expressions ; créer ou organiser des musées d'arts décoratifs, des offices de vente ou d'échanges, des laboratoires d'essais, de recherches, des expositions, des concours, des conférences, des publications et en général toutes les manifestations de nature à assurer l'essor des arts décoratifs dans toutes leurs formes d'expression³⁰⁰ ».

Cette initiative ne semble toutefois pas avoir connu de prolongement et demeure, à ce jour, peu documentée dans les sources disponibles.

La fin de la Première Guerre mondiale marqua pour la Belgique une période de repli sur la production céramique. En effet, les prix de revient économiques et les problèmes de rendement ont été peu favorables au développement des qualités artistiques. Toutefois, l'année 1925 marqua un tournant³⁰¹.

En effet, l'*exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* de Paris de 1925 eut une importante contribution belge dans la présentation d'art cérame. Les grès d'origine wallonne furent mis à l'honneur. On y retrouvait des œuvres de Roger Guérin, Marius Renard, Émile Lombard de Saint-Ghislain, et de Charles Catteau³⁰².

Après l'*Exposition* de 1925 à Paris où la Belgique aurait reçu une volée de bois verts, il tente de relativiser et malgré le fait qu'il accepte quelques critiques, il ne souhaite pas pour autant en venir « à nier à l'envoi des Belges toute valeur à croire que les exposants belges constituaient une sélection d'ignorants³⁰³ ». Il estime cependant que n'existe pas encore : « ni sans la jeune génération ni dans les aînés, une conception bien nette de l'art décoratif moderne. Il y a des tentatives, il y a des efforts. Mais il n'y a pas de coordination sur la solide base d'une compréhension nouvelle de la vie et des moyens que la science procure aux créateurs³⁰⁴ ».

³⁰⁰ ANONYME, « Échos », *Art et Décoration*, 9, 28 novembre 1923, p. 6.

³⁰¹ H. LAVACHERY et H. DEMEULDRE, *op. cit.*, p. 26.

³⁰² J. HELBIG, *op. cit.*, p. 215.

³⁰³ M. RENARD, « L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris », *Savoir et Beauté*, 5, octobre 1925, pp. 301 et 302.

³⁰⁴ *Ibid.*

Marius Renard considère que l'art décoratif belge : « n'a pas toujours évolué suivant les lois que la vie, le temps et la science, imposent à toutes les expressions du savoir humain. Il donne souvent l'apparence d'une conception soustraite à notre époque. Il semble oublier l'évolution et la généreuse contribution à la vie de mille puissances nouvelle³⁰⁵ ». Il conclut en indiquant qu' : « il y aura pour nos artistes, nos artisans, nos industriels, plus à faire demain qu'il y avait à faire hier. Oui, il devra y avoir chez nous un renouvellement imposé par une meilleure compréhension de la vie³⁰⁶ ».

Il parle de cette exposition en affirmant qu'elle a démontré la réserve qu'il faut demander à l'élément décoratif d'appoint pour avoir cherché l'agencement des lignes discrètes : « s'adaptant de façon simple à la vie et créant à celle-ci une atmosphère de quiétude, de calme et d'intimité³⁰⁷ ».

Il reconnaît que la céramique belge puise ses inspirations dans les productions françaises, mais affirme que les céramistes belges font preuve d'une recherche dans les formes et les décors³⁰⁸.

Au cours de cet événement, il exposera aux côtés d'Émile Lombard une série de quinze pièces en grès et stannifères présentant de multiples décors au sein du Pavillon d'Honneur de Belgique³⁰⁹.

En 1927, il constate avec bonheur que la production céramique belge commence à bénéficier d'une pénétration de la beauté, et ce dans toutes les spécialités tels la poterie, la faïence, la porcelaine et le grès salé. Il affirme que l'art du feu est de première nécessité et qu'il assiste à une forme de rajeunissement. Ainsi, quelque chose de plus frais semble fleurir aux formes et aux décors. Les conceptions surannées disparaissent et les copies se cachent désormais derrière la production de premier ordre³¹⁰.

Il dispose que le public prend goût à cet essor et qu'il en vient à assimiler la belle céramique à une œuvre d'art. Il affirme que la coloration des émaux et le plaisir de la ligne plaisent aux amateurs. Il parle de patine chaude que le bronze, plus coûteux, ne sait

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ M. RENARD, « Les Arts du Feu et les Arts du Livre », *op. cit.*, mai 1927, p. 217.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ M.P. TSCHOFFEN (coord.), *op. cit.*, p. 110.

³¹⁰ M. RENARD, « La Céramique d'Art », *Savoir et Beauté*, 1, juin 1921, p. 6.

imiter. Selon lui, les grès sont bien plus robustes que le marbre et ne souffrent pas des aléas de notre climat³¹¹.

Il considère que la céramique n'est pas un art simple et frustrant et que nombre de sculpteurs commanditaires de pièces auprès de céramistes ne peuvent s'imaginer le degré de complexité auquel l'artiste sera confronté³¹². Il meurt à Knokke-le-Zoute le 19 juillet 1948³¹³.

Section B - Henry Van de Velde et La Cambre : refonder l'enseignement des arts décoratifs

Fondé par arrêté royal le 30 novembre 1926³¹⁴, l'Institut supérieur d'Architecture et des Arts décoratifs de la Cambre naît de la volonté du peintre et architecte **Henry Van de Velde** (1863 - 1957). Ce promoteur des arts décoratifs est en faveur de l'union des arts et est également l'un des premiers défenseurs belges de l'art social³¹⁵ dans la lignée des idées de Morris et Ruskin³¹⁶.

En effet, Henry Van de Velde participa dès 1907 à renouveler les arts décoratifs, l'artisanat et les industries d'art dans le duché de Weimar, en Allemagne. Il réunit les écoles des Arts et Métiers et des Beaux-Arts de Weimar pour former une nouvelle entité : *L'école du Bauhaus*³¹⁷.

À son retour en Belgique après le premier conflit mondial, il souligne que précédemment à l'ouverture de la Cambre, la Belgique était le seul pays d'Europe où les élèves sortant des écoles professionnelles, ne pouvaient se perfectionner et étendre le champ de leurs connaissances pratiques. Le but de la création de cette institution était avant tout de combler cette lacune dont les résultats généralement déplorables se faisaient ressentir à chaque compétition internationale³¹⁸.

³¹¹ M. RENARD, « Les Arts du Feu et les Arts du Livre », *op. cit.*, mai 1927, p. 216.

³¹² *Ibid.*

³¹³ M. SAIVE, *op. cit.*, p. 30.

³¹⁴ R.-L. DELEVOY, *La Cambre 1928 - 1978*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1979, p. 94.

³¹⁵ W. ADRIAENSSENS, *Henry Van de Velde : Passion, fonction, beauté*, Bruxelles, Lanno Tielt, 2013, p. 85.

³¹⁶ L. RECCHIA (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, *op. cit.*, p. 21.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ R.-L. DELEVOY, *op. cit.*, p. 94.

En 1930, Henry Van de Velde décrit l'atelier céramique dans une lettre envoyée au ministre des Sciences et de l'Art comme suit : « je conçois cet atelier moins comme un centre d'où sortiront des céramistes d'art pur que comme un centre où nous forgerons des créateurs de formes et de décors qui dans la suite, seront des collaborateurs désignés pour les industriels, pour les ateliers de céramiques³¹⁹ ».

Cette phrase prend tout son sens lorsque l'on apprend qu'Henry Van de Velde a collaboré à la réalisation de plusieurs centaines de modèles décoratifs et utilitaires pour les manufactures allemandes telles Reinhold Hanke, Carl Gebauer ou encore Franz Eberstein lors de son passage à Weimar³²⁰. Toutefois, cette prophétie ne se réalisera pas. En effet, l'enseignement de la Cambre déploiera sa nouvelle pédagogie sous la forme d'un enseignement prônant la fabrication artistique individuelle. Ainsi les céramistes sculpteurs tels Olivier Strebelle ou **Pierre Caille** deviendront les fers de lance de cette nouvelle méthodologie artistique³²¹.

Sous-section 1 - Le médium céramique au sein de la Cambre

Pour son école, Henry Van de Velde choisira déjà en 1928 de nommer **Eugène Paulus** comme professeur adjoint à l'enseignement du médium céramique³²².

Ce seront ensuite des ingénieurs actifs dans l'industrie céramique qui poursuivront l'enseignement au sein d'une section dédiée. Le premier sera l'industriel **Hubert-Jacques Heleman** (1863 - 1929)³²³ entre 1931 et 1939. La grande originalité de son enseignement est que celui-ci est rejoint par des élèves de classes de peinture, de sculpture et d'ornement³²⁴.

Le dessein de Heleman est de développer un socle de compétence technique et artistique pluridisciplinaire en vue de former soit des créateurs avisés ou des directeurs

³¹⁹ LETTRE DE H. VAN DE VELDE AU MINISTRE DES SCIENCES ET DES ARTS, 2 octobre 1930. Archives administratives de l'ENSAV - La Cambre.

³²⁰ A. VAN LOO, *op. cit.*, p. 1.

³²¹ *Ibid.*

³²² L. RECCHIA (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, *op. cit.*, p. 23

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

artistiques que l'on nommera plus tard des designers industriels. Cet enseignement suivra les idées au Bauhaus³²⁵.

En effet, **Célestin Heleman** est un céramiste d'art spécialisé notamment dans les ornements architecturaux et les revêtements en grès flammé à reflets métalliques, tels que cheminées, fontaines ou vasques, et exécute un revêtement de cheminée en grès flammé pour l'Atrium du Grand Palais à l'exposition de Paris en 1925³²⁶.

Né à Stavelot en 1863 d'une famille aisée, il est architecte et géomètre-expert de formation. Sa fortune fut constituée grâce à un système de refroidissement qu'il breveta. Il acquiert une réputation de négociant en céramique à ses deux usines situées respectivement au 32 rue du marché et 1434 chaussée de Gand. Cette dernière sera en service entre 1895 jusqu'à sa mise en liquidation en 1958³²⁷.

La production se concentre majoritairement sur des panneaux décoratifs, des colonnes, des cheminées et des vases et fontaines en grès flammé. Il est un suiveur au sein de l'Art nouveau, les pièces sont des inspirations plus ou moins abouties de cet art de la Belle époque³²⁸. Arthur Craco collaborera avec lui pour la production de vases, mais également d'une statue de chien assis³²⁹³³⁰.

En 1939, **John Salt**, ingénieur céramiste aux manufactures Céramiques d'Hemiksem Gilliot & Cie, prendra sa relève avant de rejoindre le corps expéditionnaire des armées alliées en Angleterre en 1941³³¹.

Il est remplacé par **Robert Hasmeier**, sculpteur anversois d'origine allemande qui travaille dans une entreprise spécialisée dans le domaine du carrelage et de la céramique architecturale et qui restera en poste jusqu'en 1948³³².

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ M.P. TSCHOFFEN (coord.), *op. cit.*, p. 69.

³²⁷ W. ADRIANSENS (e.a.), *op. cit.*, p. 39.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Nous n'avons pas pu identifier avec certitude les œuvres mentionnées dans cette présente affirmation.

³³¹ L. RECCHIA (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, *op. cit.*, p. 23

³³² *Ibid.*

La rupture interviendra à l'arrivée de **Pierre Caille**³³³ au sein de cet enseignement³³⁴. Décidé à convertir l'enseignement en véritable école d'art, il brisera les codes de ses prédécesseurs pour imposer sa vision céramique. Ainsi, il accompagne ses étudiants dans un apprentissage technique élémentaire afin qu'ils puissent s'émanciper le plus rapidement possible³³⁵.

Cette fracture méthodologique anticipera la création au sein de La Chambre de l'Institut d'Esthétique industriel en 1954 - 1955 qui libèrera les cours de peinture, de sculpture et de céramique de leurs liens historiques aux arts industriels³³⁶.

Pierre Caille souhaite sortir du carcan de la recherche de la perfection technique hérité du domaine de l'art industriel pour proposer un nouveau type de sculpture tirant parti des caractéristiques plastiques de la terre et de l'émail³³⁷.

N'étant pas le seul représentant de la catégorie des artistes céramistes indépendants de son temps, il est néanmoins l'unique figure jouissant de ce statut au sein du milieu institutionnalisé de l'art contemporain de l'époque³³⁸.

Ainsi, à la tête de cette Sécession, Pierre Caille est un autodidacte dans les arts du feu. Il est libre de toute tradition et de tout système. Il crée pour son propre plaisir des pièces merveilleuses et non nécessairement utilitaires. Il reste attentif à la culture humaine tout entière et produit des pièces qui peuvent tout autant s'apparenter à du moderne qu'à de l'architecture séculaire que l'on peut apparenter aux Arts d'Extrême-Orient, de Crète, de Perse, mais aussi bien au folklore local³³⁹.

Déjà en 1937, les céramiques de Pierre Caille seront exposées au sein de *l'exposition de Paris*. Celui-ci présente une série de six pièces en grès comprenant deux vases, un gobelet, un pot couvert et deux céramiques zoomorphes. Celles-ci sont néanmoins

³³³ Une présentation biographique lui sera consacrée dans la troisième partie de cette étude.

³³⁴ A. DE VINCK et L. RECCHIA, *op. cit.*, p. 13.

³³⁵ L. RECCHIA (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, *op. cit.*, p. 23 et 24.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ E. LANGUI (coord.), *Céramique belge contemporaine*, catalogue d'exposition, Exposition organisée dans le cadre de la culture franco-belge, sous l'égide de la ville de Marseille, du ministère de l'Économie et du ministère de la Culture de Belgique, École d'art et d'architecture, Luminy, Marseille, 5 août - 24 octobre 1971, Bruxelles, Ministère des Affaires économiques, Service des expositions, 1971, p. 2.

éditées par Roger Guérin à Bouffloulx. L'univers de Pierre Caille est déjà présent dans sa volonté de stylisation des formes³⁴⁰.

Toutefois, ces créations restent personnelles, et ce tant dans la forme que dans la décoration. Celles-ci peuvent être étincelantes de couleurs, d'un émail éblouissant ou avec des nuances tendres comme des tons pastel. Ces productions sont qualifiées de : « poèmes en céramique, pleines de fantaisie, d'humour, d'espièglerie et de joie de vivre, mais aussi pleines de respect profond pour l'artisanat³⁴¹ ».

Au sein de l'univers rationaliste d'Henry Van de Velde, Pierre Caille a su poser les fondements d'une céramique où la fonction est subordonnée à l'acte créateur spontané. L'objet de production courante est abandonné aux designers industriels et l'artiste s'oriente vers la pièce unique et de collection³⁴². Il libère ainsi la céramique du fonctionnalisme hérité du Bauhaus³⁴³.

Sous-section 2 - Le triomphe d'Henry Van de Velde : L'Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne de 1937

Ce renouveau de l'artisanat et des arts appliqués à l'architecture initié par Henry Van de Velde s'exprimera de manière éclatante lors de ***l'exposition internationale de Paris en 1937*** à propos « des arts et des techniques appliqués à la vie moderne³⁴⁴ ». Ainsi, le pavillon belge logé en bord de Seine est particulièrement remarqué pour les objets et les aménagements intérieurs. En effet, ils sont le résultat de la collaboration entre des industriels belges et de jeunes artistes sortis ou proche de l'École de la Cambre. La qualité d'œuvre étonnera à l'international et Henry Van de Velde apparaîtra comme l'instigateur de cette performance. Cette réussite se présentera à nouveau en 1939 à *l'exposition internationale de New York*³⁴⁵.

³⁴⁰ R. Lyr (e. a.), *op. cit.*, p. 139.

³⁴¹ E. Langui (coord.), *op. cit.*, p. 2.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ A.-M. Marien Dugardin, *150 ans d'industries d'Art en Belgique. 1830 - 1980*, *op. cit.*, p. 23.

³⁴⁴ A. Van Loo, *op. cit.*, p. 1. Disponible sur : <https://www.rogersomville.com/oeuvres/ceramiques/La%20c%C3%A9ramique%20de%20Dour.pdf>

³⁴⁵ *Ibid.*

L'exposition était vouée selon le programme des promoteurs de l'Exposition française comme devant rompre avec les styles anciens et proposer des œuvres jouant en faveur d'une esthétique et d'une technique nouvelles³⁴⁶.

Le deuxième conflit mondial maquera une pause dans l'émergence et l'engouement des métiers d'art. Toutefois, l'aube d'un jour nouveau après 1945 verra l'éclosion d'un intérêt particulier pour une « **synthèse des arts**³⁴⁷ ». En ce sens, l'école de la Cambre orientera sa pédagogie vers l'intégration de l'art dans la vie quotidienne³⁴⁸.

* *

*

³⁴⁶ H. VAN DE VELDE (e. a.), *Industries et métiers d'art en Belgique : 1937*, Catalogue d'exposition, Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne, Paris, 25 mai - 25 novembre 1937, Bruxelles, Wellens & Godenne, 1937, pp. 14 - 15.

³⁴⁷ A. VAN LOO, *op. cit.*, p. 1.

³⁴⁸ *Ibid.*

Partie III - Troisième Révolution (1947 - 1985) : Reconnaissance institutionnelle et individualisation des productions

La fin du Second conflit mondial verra l'émergence d'une **politique de soutien** en faveur des artistes céramistes de notre Royaume. Fort d'une volonté de reconstruction du pays, les organismes institutionnels de l'État unitaire ont été à même de promouvoir les arts céramiques, et ce jusqu'à l'émergence de l'État fédéral. En parallèle, les productions artistiques s'**individualisent** sous l'impulsion de **Pierre Caille**, qui influencera grandement la génération de la Troisième Révolution céramique. Tentons d'en explorer les méandres.

Chapitre 1 - La promotion de la céramique belge : structuration institutionnelle et reconnaissance publique

La création céramique belge depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale souffre d'un manque de reconnaissance au sein de l'historiographie. En effet, elle demeure absente des principaux ouvrages d'histoire de l'art privilégiant alors la peinture et la sculpture au détriment des disciplines relevant des métiers³⁴⁹.

Cependant, entre les années 1950 et la régionalisation des affaires culturelles par la loi du 5 juillet 1979 l'État fédéral sous l'égide des ministères des Affaires économiques et de la Culture (Arts et Lettres), porta un vif intérêt aux productions de tapisseries, de verre et de céramique de notre Royaume. Ainsi, de nombreuses manifestations culturelles furent organisées et soutenues par ces administrations nationales³⁵⁰.

Le point pivot de l'émergence de cette nouvelle politique débute en 1948, lorsque les Musées royaux des Beaux-arts organisèrent une importante exposition de céramique

³⁴⁹ L. RECCHIA, « Le Centre Keramis - La collection contemporaine », *La Revue de la céramique et du verre*, 2015, mars-avril 2015, p. 19

³⁵⁰ *Ibid.*

moderne belge³⁵¹ à laquelle prirent part trois fabriques de porcelaine, dix-sept manufactures de faïences et poteries, sept fabricants de grès, deux usines de céramiques monumentales, quatre écoles d'art industrielles, mais également seize artistes indépendants³⁵². Cette manifestation a été l'opportunité pour le public belge de l'époque de se figurer des différentes tendances qui gouvernaient alors la céramique. Elle a permis, entre autres, à mettre en lumière le rôle d'Isidore de Rudder comme l'un des pères de la céramique belge³⁵³.

Lors de cette exposition, nous retrouvons, entre autres, les artistes céramistes suivants : Alexandre de Wemmel, Marcellus Aubry, Voltaire Aubry, Alphonse Baert, Henri Javaux, Jack Jeffreys, Aubin Pasque, Pierre Paulus, Achille Petrus, F. Sigismondi, André Bayer, Pierre Caille et Robert Hasemeir. Néanmoins Joost Maréchal dont nous aborderons la production dans les prochaines pages, ou encore l'atelier Perignem qui apparaissent dans les Appendix, ne participeront pas à l'exposition³⁵⁴.

Une réelle **politique de soutien** aux artistes fut ainsi conduite par l'octroi de bourses ou d'achats d'œuvres pour les collections publiques. Suite de la fin de l'état unitaire, cette mission fut poursuivie par les entités fédérées, les Communautés³⁵⁵.

Néanmoins, cette politique s'essouffla au sein de la Communauté française à partir des années 1990 pour s'interrompre au passage du millénaire lorsque la commission d'achat spécifique aux artisanats d'art fut abandonnée³⁵⁶. Ainsi, alors que la céramique belge connaît un renouveau après 1945 qui lui permet d'intégrer les galeries d'art d'avant-garde, la situation change radicalement dès les années 1990 lorsque l'opprobre jeté sur la dominante fonctionnaliste et technique sème le doute chez les acteurs de la promotion de l'art céramique³⁵⁷.

³⁵¹ H. LAVACHERY et H. DEMEULDRE, *Exposition de la céramique d'art en Belgique, organisée par les Musées royaux d'art et d'histoire en collaboration avec la commission nationale des artisanats et des industries d'art et l'office provincial du Brabant*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais du Cinquantenaire, 24 avril - 30 juin 1948, De Sikkel, Anvers, 1948.

³⁵² J. HELBIG, *op. cit.*, p. 217.

³⁵³ H. LAVACHERY et H. DEMEULDRE, *op. cit.*, p. 25.

³⁵⁴ M. HEIREMANS, *op. cit.*, p. 8.

³⁵⁵ L. RECCHIA, « Le Centre Keramis - La collection contemporaine », *op.cit.*, p. 19

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ L. RECCHIA, « La création céramique en Belgique de 1945 à nos jours. Les attitudes plasticiennes et la postmodernité », *La Lettre de la Céramique* n° 23, octobre 2008, p. 7.

Chapitre 2 - Les artistes et ateliers : vers une individualisation des pratiques

Nous analyserons au cours de cette ultime partie plusieurs céramistes belges ayant contribué au renouvellement de l'art céramique en Belgique de l'après-Deuxième Guerre. Nous distinguerons les artistes de langue française et de langue néerlandaise en raison d'une quasi-absence³⁵⁸ d'ouvrages consacrés conjointement à ces deux productions.

Nous débuterons avec la figure de **Max van der Linden**, dont l'œuvre *La Maison de mes amis* nous permettra d'aborder successivement plusieurs figures artistiques de langue française. Cette étude nous conduira à redécouvrir **Pierre Caille**, qui, grâce à son rôle de professeur à La Cambre, irrigua toute une nouvelle génération de céramistes. Nous poursuivrons avec **Antonio Lampecco**, dit « le céramiste de Maredsous », dont l'approche marquera de manière singulière l'émail céramique par une dimension quasi cosmique.

Ensuite, nous analyserons l'œuvre de **Pierre Culot**, connu pour ses vases composés et *Citröen*, puis celle de **Antoine de Vinck**, qui consacra sa vie à la quête de la perfection dans la céramique. Nous porterons ensuite notre attention sur **l'atelier de Dour**, fondé par **Roger Somville** et **Simonne Tits**, caractérisée par un engagement politique explicite. Enfin, nous aborderons ensuite notre troisième analyse de la production de **Bouffioulx** et **Châtelet**, en focalisant notre étude sur la figure de **Jules Guérin**, fils de Roger Guérin, dont la gestion conduira l'entreprise familiale à son déclin.

Notre exploration se poursuivra avec les artistes de langue néerlandaise, en nous intéressant d'abord à **Rogier Vandewhege** et à sa quête de modernisation des formes au sein de la **S.R.L. Amphora**. Nous analyserons ensuite l'œuvre de **Joost Marechal** qui, grâce à son rôle de professeur, sera un pilier pour les prochaines générations d'artistes néerlandophones.

³⁵⁸ Un des rares ouvrages consacrés à l'ensemble de la production belge de cette période est *Céramique Contemporaine* de A.-M. MARIËN-DUGARDIN et C. DUMORTIER édité en 2004. Toutefois, celui-ci se borne à établir un état des lieux des productions céramiques artistiques du Royaume, sans engager de véritable réflexion comparative. De ce fait, les littératures française et néerlandaise apparaissent comme deux corpus distincts, évoluant parallèlement sans réellement entrer en dialogue.

Section A - Artistes de langue française

Sous-section 1 - Max van der Linden : mémoire, récit et humanisation du geste céramique (1922 - 1999)

Max van der Linden ou « Miqui » naît à Nodebais, en Brabant Wallon, le 1^{er} juin 1922. Éduqué au sein d'une famille rurale et traditionnelle de l'avant-guerre, il suit un parcours en humanités anciennes, avant d'entamer des études de philosophie et théologie en entrant au Grand Séminaire de Malines en 1941 puis de sciences politiques et sociales à l'Université Catholique de Louvain. Il s'inscrit ensuite à l'institut National Supérieur des Arts Décoratifs de la Cambre en 1945 où il passera quatre années. Il y suivra les enseignements de Pierre Caille. Diplômé de l'école en 1950, il poursuivra son apprentissage en travaillant auprès des usines Cérabel (1934 - 1977) de la manufacture de Baudour entre 1949 et 1951. Cette période correspond à la production d'œuvres moulées en porcelaine. En 1952, il rentre à Nodebais et ouvre son atelier au sein de la ferme d'Agbiermont.

L'aventure céramique de Miqui débute au Séminaire de Malines où il exécute en cachette dans sa cellule des enluminures et des personnages d'argile. Ces dernières seront présentées au peintre Léon Navez (1900 – 1967) qui l'encouragera à frapper à la porte de la Cambre. Entré au sein de l'atelier de Pierre Caille³⁵⁹, Max se sent à sa place et dira que Pierre lui apprendra : « Bien plus que les techniques les plus poussées, il nous apprenait à déceler la beauté authentique³⁶⁰ ». Caille cultive l'exigence et l'authenticité auprès de ses élèves et souhaite que Max dépasse le cadre des limites qu'il s'impose. Libéré des contraintes invisibles, il décide d'exprimer des œuvres reprenant des saints, des personnages bibliques, mais également des squelettes. Hors des tendances de son époque, il refuse d'être considéré comme un concepteur d'Art sacré. Cette période verra l'exécution de la *Danse Macabre*. Pour conclure son parcours à la Cambre, il propose

³⁵⁹ I. VANDEVIEVERE, « Les céramiques de Max van der Linden », dans Y. Auquier (e. a.), *Max van der Linden*, Alleur, éd. du Perron, 1991, p. 48.

³⁶⁰ B. MARTENS, « Max, une vie en relation », dans B. MARTENS (e. a.), *Max van der Linden - Terres fertiles*, Court-Saint-Étienne, Centre Culturel du Brabant Wallon, 2015, p. 8.

comme travail de fin d'études *La Châsse de saint Corneille* qu'il destine à l'église de Tourinnes-la-Grosse³⁶¹.

Installé à Nodebais, il pratique ses **bas-reliefs** qui feront sa renommée. Ainsi, dès le départ de son processus de création, il réfléchit sans croquis à la finalité de l'œuvre. Structurellement, il conçoit ses œuvres en plusieurs éléments qui tel un puzzle devront s'imbriquer. Il réalise des matrices en plâtre dans lesquelles il moule les différents éléments de terre. Une double cuisson est nécessaire pour donner vie à ses œuvres, avec un premier biscuitage suivi de l'émaillage³⁶².

Adoptant un style résolument **narratif**, presque à la manière des imagiers médiévaux, il utilise au cours des années 1950 et 1960 une large palette d'émaux brillants. Empreint d'une imagination débordante, il exécute une production considérable et apprécie particulièrement intégrer ses œuvres au sein d'une architecture, souvent religieuse comme des chapelles ou potales. En ce sens, l'église Saint-François de Louvain-la-Neuve conserve en son sein de nombreuses œuvres de l'artiste. Le roi Baudouin s'adressera également à lui en vue d'offrir un cadeau de bienvenue au Pape³⁶³.

Au cours des années 1970 et 1980, de nouvelles thématiques émergent dans l'œuvre de Max. Celles-ci traduisent des événements vécus personnellement par l'artiste, souvent en lien avec son cercle d'amis proches. Les figures humaines y occupent désormais une place centrale : représentées au premier plan, elles sont généralement disposées frontalement et saisies dans des attitudes d'action ou de réflexion. Les éléments de détail, de même que les structures architecturales qui encadrent ces compositions, jouent un rôle essentiel dans leur identification. En effet, l'artiste élabore progressivement un **système iconographique propre**, permettant de caractériser les individus représentés au sein de son entourage³⁶⁴. Alors que certains artistes pérennisent les instants fugaces par le film ou la photographie, Miqui se saisit de la terre et utilise sa main pour figer dans le temps les anecdotes vécues³⁶⁵.

³⁶¹ A. RABINEAU, « La Céramique, l'aventure de Max », dans B. MARTENS (e. a.), *Max van der Linden - Terres fertiles*, Court-Saint-Étienne, Centre Culturel du Brabant Wallon, 2015, pp. 12 à 14.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

Ses créations au cours des années 1980 et 1990 ne se limitent plus à un registre exclusivement bienveillant. L'artiste y développe une approche plus introspective, abordant des thématiques personnelles, parfois plus sombres, dans lesquelles affleure une réflexion sur les drames de la solitude humaine. Cette production se distingue par un recours à des formes plus épurées et à des émaux volontairement sobres. La mise en scène tend alors à traduire des dilemmes existentiels, suggérant une méditation plus universelle sur la condition humaine, qui dépasse le seul cadre de l'expérience artistique pour toucher à une dimension plus largement anthropologique³⁶⁶. Anobli par le roi Baudouin, il choisira la devise : « Et in squalore requirere Deum », ce qui se traduit par : « Même dans la fange, chercher Dieu » ou « Et chercher Dieu dans la crasse/misère/détresse³⁶⁷ ». Il meurt en 1991.

Le critique d'art Roger Pierre Turine (1942) qualifiera ses personnages comme : « ne portant jamais sur eux les contradictions exacerbées d'une vie supportée comme un fardeau. Êtres essentiellement positifs, Miqui exacerbat, tout au contraire, le plainchant des simples joies de la vie³⁶⁸ ».

André Lanotte (1914 - 2010) qualifie l'œuvre de Max d'inclassable. L'artiste ne saurait être rattaché à une esthétique naïve, dans la mesure où il ne prolonge pas, par l'artifice, les formes de l'art populaire. Son travail procède plutôt d'un équilibre singulier entre intelligence et simplicité. Par ailleurs, Max ne relève pas non plus d'une démarche strictement cérébrale. En effet, son art ne naît pas d'une élaboration conceptuelle, mais se déploie au sein d'une expression sensible, émanant davantage du cœur que de l'intellect³⁶⁹.

§ 1 : Les Maisons de mes amis

Parmi les réalisations majeures de Max van der Linden, ***Les Maisons de mes amis*** occupe une place centrale, au point d'apparaître comme l'œuvre d'une vie et comme un chef d'œuvre. Conçue dans une volonté de rassembler les personnalités ayant marqué son parcours, cette composition prend la forme d'un **ensemble de bas-reliefs**

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ B. MARTENS, « Max, une vie en relation », dans B. Martens (e. a.), *op. cit.*, p. 8.

³⁶⁸ R. P. TURINE, « Les amis de Max van der Linden », dans B. MARTENS (e. a.), *Max van der Linden - Terres fertiles*, Court-Saint-Étienne, Centre Culturel du Brabant Wallon, 2015, p. 16.

³⁶⁹ A. LANOTTE, « Lettre à Max », dans Y. Auquier (e. a.), *Max van der Linden*, Alleur, éd. du Perron, 1991, p. 48.

aujourd'hui conservé au Musée L de Louvain-la-Neuve. À travers ce dispositif, l'artiste élabore une représentation à la fois intime et structurée de son réseau relationnel, donnant à voir les liens qui unissent les différents céramistes de son époque. L'œuvre se présente ainsi comme une cartographie humaine et artistique, où chaque figure s'inscrit dans un système de relations et de correspondances. Bien que laissée inachevée à la mort de l'artiste, cette réalisation n'en constitue pas moins un témoignage particulièrement précieux. En effet, elle offre un éclairage singulier sur les figures majeures de la céramique francophone belge de la troisième Révolution, tout en révélant la dimension profondément relationnelle et mémorielle de la démarche de l'artiste. Cette œuvre représente ainsi ses amis et compagnons de vocation et de combat³⁷⁰.

Max dira de ses panneaux : « J'ai le bonheur d'avoir beaucoup d'amis artistes, c'est pourquoi j'ai entrepris de réaliser une œuvre qui célébrerait cette amitié et me garderait ces amis à portée de la main. Le charme principal de cet ensemble, sa valeur essentielle sans doute, réside dans le fait que les artistes ont accepté d'y insérer une de leurs œuvres³⁷¹ ». Tentons d'en explorer les secrets.

§ 2 : La Maison de mes amis sculpteurs et céramistes

Constituée de **sept panneaux**, cette œuvre fera ici l'objet d'une analyse ciblée, centrée plus particulièrement sur l'un d'entre eux, intitulé ***La Maison de mes amis sculpteurs et céramistes***. (Fig. 14.1)

Inscrite au sein d'une architecture fictive conçue par l'architecte **Xavier Braibant**, la composition s'organise en trois niveaux superposés, au sein desquels se déploie une sélection des proches de Max. La lecture de l'œuvre s'effectue de haut en bas et de droite à gauche. Dans la partie supérieure, à proximité des structures industrielles, apparaît l'artiste plasticien et graphiste **Luc Van Malderen** (1930 - 2018). Dans l'angle supérieur gauche sont représentées **Sophie Nyns** (1926) accompagnée d'une sculpture de femme en bronze et d'**Anne Cape**. Immédiatement à droite, dissimulé sous un miroir, se trouve le céramiste **Olivier Leloup** (1951 - 2000), accompagné de son épouse Nicole, placée à

³⁷⁰ F. DEBUYST, « Maisons de mes amis », dans Y. Auquier (e. a.), *Max van der Linden*, Alleur, éd. du Perron, 1991, p. 48.

³⁷¹ M. VAN DER LINDEN, « Maisons de mes amis », Y. Auquier (e. a.), *Max van der Linden*, Alleur, éd. du Perron, 1991, p. 50.

gauche d'une figure verte réalisée par l'artiste. Plus à droite apparaissent les sculpteurs **Guy Bauclair** (1944) et **André Willequet** (1914-1995), ces derniers étant séparés par l'une de ses propres sculptures³⁷².

Au registre inférieur est figuré le professeur **Michel Pirard**, représenté présentant une œuvre à une femme et à un enfant. Immédiatement à droite, l'espace est occupé par le céramiste **Antonio Lampecco** (1932-2019), magicien de la couleur, que l'on aperçoit au travail devant son tour³⁷³. (Fig. 14.3). Une série de trois vases miniatures exécutés par Lampecco apparaît insérée dans la composition, au sein de ce que la professeur et céramiste, **Sofi van Saltbommel** (1973) interprète comme une représentation de four à bois³⁷⁴. Ces vases sont revêtus d'un émail à cristallisations bleu cobalt, caractéristique de la production de l'artiste, comme nous le montrerons dans la suite de cette étude.

Le carreau suivant est consacré au céramiste **Pierre Culot** (1938-2011), représenté debout, vêtu de son tablier. (Fig. 14.4). À sa droite trois vases de forme cruciforme appelés *vases Citroën* sont disposés sur une console de style Régence. À ses pieds figure également un *Vase composé*, l'une de ses œuvres majeurs, ici intégrés à la composition. Ces différentes pièces feront l'objet d'une analyse approfondie dans les sections suivantes. La figure suivante représente le céramiste **Francis Behets** (1945), figuré en train de réaliser une œuvre ornée d'un motif cruciforme. Lui succède **Antoine de Vinck** (1924-1992) (Fig. 14.5), représenté assis face à son tour, vêtu d'un tablier et d'un foulard. Il est placé devant une étagère sur laquelle sont disposés plusieurs vases fraîchement tournés, suggérant un espace de travail en cours d'activité. Au sein de cette niche apparaît également un vase miniature en grès, recouvert d'un émail réalisé par de Vinck lui-même. Le vase est surmonté d'un bouquet de fleurs aux proportions volontairement démesurées par rapport aux figures humaines, introduisant un jeu d'échelle qui participe à la dimension expressive de la composition³⁷⁵. Nous analyserons son œuvre dans les prochaines pages de ce présent mémoire.

³⁷² M. VAN DER LINDEN, « Maisons de mes amis », dans Y. Auquier (e. a.), *op.cit.*, p. 62.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ Entretien avec S. VAN SALTBOOMMEL, Professeur de l'atelier céramique au sein de l'École des Arts d'Uccle, Château et Orangerie du Wolvendaal 2, rue Rouge 1180 Uccle, 25 mars 2026.

³⁷⁵ M. VAN DER LINDEN, « Maisons de mes amis », dans Y. Auquier (e. a.), *op. cit.*, p. 62.

La dernière représentation de ce second niveau est consacrée à un **autoportrait** de **Max van der Linden** et à **Agnès Leplae**. L'artiste est figuré en jouant du violoncelle, tandis qu'Agnès Leplae est assise à un bureau, tenant entre ses mains un carreau ou une lettre³⁷⁶. Sur la table est disposé un vase contenant des fleurs blanches, élément qui participe à l'atmosphère intime et domestique de la scène. Immédiatement au-dessus des deux figures se déploie un médaillon orné d'un motif de nénuphars, au sein duquel un canard colvert est représenté en vol. À l'arrière-plan apparaissent des roseaux ainsi que des ondes concentriques, surmontées de gerbes d'eau. Ce motif pourrait suggérer un jaillissement consécutif à l'envol de l'animal, introduisant une dynamique au sein de la composition. Dans la partie supérieure du médaillon figure un astre, dont l'identification demeure incertaine, tandis que la partie inférieure porte l'inscription « AVRIL 88 ». Cette mention peut raisonnablement être interprétée comme une indication de la date d'exécution de l'œuvre. Ce médaillon est l'œuvre de la céramiste **Agnès Leplae**.

Le dernier registre voit apparaître le peintre et céramiste **Octave Landuyt** (1922 - 2024), assis sur un escalier aux côtés d'un masque exécuté par ce dernier. Il ne nous sera toutefois pas possible d'aborder plus avant la production protéiforme de cet artiste de talent, qui s'est également illustré dans le domaine de la céramique. La figure suivante représentée dans cette œuvre est le sculpteur **Michel Smolders** (1929 - 2015), figuré marteau et burin en main, à l'ouvrage. La niche suivante est occupée par le sculpteur et céramiste **Marc Feulien** (1943 - 2005), représenté assis, adossé au mur, faisant face à une œuvre en pierre. Il s'agit également d'une réalisation de sa main, au regard du changement manifeste de matériau et des qualités formelles de la miniature qui nous est présentée. Enfin, dans l'angle inférieur droit, est figurée la sculptrice et sérigraphe **Anne Garnier** (1936), assise en tailleur face au spectateur, la tête appuyée sur sa main droite. Elle travaille à la réalisation de fresques d'inspiration paléochrétienne, dont un exemple apparaît immédiatement à sa droite³⁷⁷.

Ce panneau a toutefois fait l'objet de **modifications** depuis 1991. En comparant son état actuel (Fig. 14.2.) avec la documentation photographique réalisée à l'aube des

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ M. VAN DER LINDEN, « Maisons de mes amis », dans Y. Auquier (e. a.), *op. cit.*, p. 62.

années 1990 (Fig. 14.1.), plusieurs transformations sont perceptibles. Nous observons notamment la disparition, dans la partie supérieure gauche, d'un ensemble de trois éléments en céramique situés au-dessus des représentations de Sophie Nyns et d'Anne Cape. Par ailleurs, la girouette qui surmonte aujourd'hui la niche d'Olivier Leloup n'apparaît pas sur le cliché de 1991. Néanmoins, le système de fixation destiné à cet élément est déjà visible sur la photographie prise par Philippe de Gobbert cette même année, ce qui pourrait suggérer une installation postérieure.

Analysons brièvement les autres panneaux de cette fresque afin de dresser un panorama complet des artistes céramistes représentés.

§ 3 : La Maison de Simon du Chastel

Au sein du bas-relief **La Maison de Simon du Chastel**, tel qu'elle est conçue sur la base de sa demeure située au 70, rue Middelbourg à Watermael-Boitsfort, plus communément désignée sous le nom de château de Jolymont³⁷⁸, apparaît la figure du céramiste **Simon du Chastel de la Howarderie** (1927 - 2014). (Fig. 14.6). Il est représenté debout vêtu d'une jaquette verte, à côté de deux vases provenant également de sa production personnelle³⁷⁹. (Fig. 14.7). Les informations, forts épars et peu fournis, ne nous permettent pas de l'intégrer, avec regrets, au sein de cette présente étude.

§ 4 : La Maison de Pierre Caille

L'œuvre intitulée **La Maison de Pierre Caille** présente au balcon de la fenêtre gauche de la maison le photographe **Yves Auquier** (1934-2023), accompagné de sa compagne Monique Adam. (Fig. 14.8). Une de ses photographies est également exposée à l'étage immédiatement inférieur. Au centre de la composition, dans le registre supérieur, apparaît le sculpteur **Félix Roulin** (1931), suivi à droite du sérigraphe **Jean-Pierre Point** (1941). Enfin, dans l'angle inférieur droit, une véranda dévoile **Pierre Caille** (1921-1998) et son épouse **Maryse Caille** (1938 - 2025), assis dans des fauteuils. (Fig. 14.9). Pierre Caille caresse son chien tandis que Maryse brode un dessin de son mari, dont nous retrouvons un exemple conservé dans la collection de tapisseries de la

³⁷⁸ GOUVERNEMENT DE LA RÉGION BRUXELLES-CAPITALE, *Arrêté du gouvernement de Bruxelles-Capitale entamant la procédure de classement comme monument du château de Jolymont et comme site de ses abords sis rue Middelbourg 70 à Watermael-Boitsfort*, 30.05.2013, M. B., 4 juin 2013, p. 6.

³⁷⁹ M. VAN DER LINDEN, « Maisons de mes amis », dans Y. Auquier (e. a.), *op. cit.*, p. 64.

Fédération Wallonie-Bruxelles. (Fig. 14.10). Surplombant cette scène, on observe des représentations des personnages caractéristiques de l'œuvre de Caille, témoignant de sa démarche iconographique et narrative propre³⁸⁰.

§ 5 : Mon Atelier

Inséré dans le panneau intitulé *Mon Atelier*, apparaît, au sommet d'une tour à la manière d'un Bouddha, est représenté assis en tailleur le céramiste **Mirko Orlandini** (1928 - 1996)³⁸¹. (Fig. 14.11). La production de cet artiste demeure toutefois difficile à appréhender en raison d'un manque de sources, situation comparable à celle de **Simon du Chastel de la Howarderie**³⁸².

§ 6 : La Maison de Roger Somville

Enfin, le panneau intitulé *La Maison de Roger Somville* voit l'apparition du peintre et céramiste éponyme (1923-2014), figuré tenant un drapeau rouge devenu violet, en référence à ses convictions politiques ancrées à l'extrême gauche et sa transformation en violet est le symbole de son rapprochement de l'évêché de Namur. (Fig. 14.12). Il est accompagné de **Simone Tits** (1926 - 2018), tous deux étant à l'origine de l'atelier de Dour, dont la production céramique sera abordée dans la suite de cette étude. Celle-ci est représentée assise proche du drapeau ainsi que dans la fenêtre supérieure gauche, où elle exécute des pièces céramiques sous le regard de ses deux enfants³⁸³.

Ce tour d'horizon, centré sur certaines figures clés de la céramique belge de la troisième Révolution, vise à mettre en lumière un corpus d'artistes particulièrement représentatifs de cette période. Il permet ainsi d'appréhender, de manière synthétique, la diversité des productions et des démarches à l'œuvre. Dans cette perspective, nous nous attacherons plus spécifiquement à l'étude des œuvres de **Antonio Lampecco**, de la production de **l'atelier de Dour** à travers les figures de **Roger Somville** et **Simone Tits**, ainsi que des pratiques d'**Antoine de Vinck**, de **Pierre Culot** et de **Pierre Caille**.

Toutefois, ce choix implique nécessairement une sélection : certains artistes ne pourront être abordés de manière approfondie, en raison du **manque de sources disponibles** et

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 50.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 52.

³⁸² *Ibid.*, p. 64.

³⁸³ *Ibid.*, p. 54.

du développement encore limité de leur traitement au sein de l'historiographie de la céramique de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Sous-section 2 - Pierre Caille : enseignement et rayonnement pédagogique à La Cambre (1912 - 2011)

Pierre Caille naît à Tournai le 11 janvier 1912. Devenu orphelin de père à l'âge de onze ans, il grandit néanmoins dans un milieu propice à l'éveil artistique. En 1928, il s'inscrit au cours de sculpture de l'Académie de Tournai avant d'effectuer un bref passage à La Cambre, où il fréquente l'atelier de Joris Minne (1897 - 1988). Installé par la suite à Bruxelles, il travaille dans une agence de publicité, tout en consacrant l'essentiel de son temps à la peinture, principalement à la gouache. Il réalise également quelques figurines en terre simplement séchées et recouvertes de gouache. Parallèlement, il profite de ses loisirs pour parcourir les musées bruxellois, notamment le Musée du Cinquenaire, où il découvre la faïence de Delft, les porcelaines chinoises et les vases grecs. Ces références exerceront une influence déterminante sur son œuvre future³⁸⁴.

Cette même période verra sa rencontre avec Charles Leplae (1903 - 1961), qui le conduit auprès de Valerius De Saedeleer (1867 - 1941) à Etikhove, où il séjourne une dizaine de jours en 1935. En 1937, ses céramiques et ses gouaches sont remarquées à la Galerie Giroux³⁸⁵ par **Henry van de Velde**, alors à la recherche d'artistes capables de représenter la Belgique à l'*Exposition universelle* de 1937. Celui-ci cherchait en effet des créateurs susceptibles de renouveler les ateliers traditionnels. Sous sa protection, Pierre Caille intègre la manufacture **Boch Frères**, où il participe à la décoration des céramiques et y acquiert les rudiments du travail de la terre. Caille découvre également l'atelier de **Roger Guérin** à Bouffioulx, où il modèle des reliefs sur des pots, lesquels seront présentés à Paris lors de l'*Exposition universelle* de 1937 (*voir supra*). En 1938, il s'inscrit comme élève libre à La Cambre et, en 1941, installe son premier four dans son atelier bruxellois. Il y réalise diverses pièces : cavaliers, coqs, carreaux à personnages naïfs et autres figurations humaines³⁸⁶.

³⁸⁴ E. DE KEYSER, « Pierre Caille », dans *Nouvelle Biographie Nationale*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, 7, 2003, p. 41.

³⁸⁵ E. DE KEYSER, « Pierre Caille à la découverte du monde », dans E. De Keyser (e. a.), *Pierre Caille 1911 - 2011*, Tournai, Maison de la Culture de Tournai, 2011, p. 23.

³⁸⁶ E. DE KEYSER, « Pierre Caille », *op. cit.*, pp. 41 à 43.

La fin des années 1940 verra : « la schématisation de figures conformes aux proportions habituelles et une fantaisie bien plus développée, une invention qui l'incite à modeler des êtres totalement imaginaires³⁸⁷ ». Il crée des œuvres d'inspiration chinoises dont les formes s'enracinent en lui. Il deviendra peu à peu le **maître d'une nouvelle génération** de céramiste lorsqu'il est nommé professeur de la section céramique à la Cambre en 1948³⁸⁸.

Progressivement, il délaisse la production utilitaire pour se consacrer à son bestiaire. Il y introduit des animaux fantastiques, souvent inspirés d'insectes, hérissés de pointes et empreints d'une allure sombre, mais parfois ponctués de touches blanches qui confèrent à ces créatures une étrangeté subtile, relevée par un humour discret³⁸⁹. (Fig. 15.1)

D'un point de vue technique, il assemble à la manière de Max van der Linden, différents éléments pour composer des œuvres de plus grandes dimensions. En effet, les contraintes matérielles imposent des limites à la taille des productions, notamment en raison des dimensions restreintes des fours disponibles pour la cuisson³⁹⁰.

Les années 1960 verront Caille se diriger vers de multiples médiums artistiques dont la peinture, le dessin, la sculpture, l'orfèvrerie ou encore la gravure. Il associe les techniques et propose des œuvres associant le bois et la céramique. Il poursuit ses recherches dans de nouveaux oxydes noirs ou métalliques et s'engage dans des séries particulièrement plus sombres et torturées, saupoudrées d'une touche d'humour. Cette série est appelée **Les Noirs** et les formes adoptées par l'artiste sont : « Bizarres et caricaturales (...) et sont trapus et lourds, leur facies est partiellement travaillé en creux, d'où un aspect macabre³⁹¹ ». (Fig. 15.2.)

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ E. DE KEYSER, « Pierre Caille à la découverte du monde », *op. cit.*, p. 24.

³⁹¹ *Ibid.*

Toutefois, cette orientation initiale, n'est pas poursuivie par l'artiste, qui lui préfère rapidement une voie plus libre, empreinte de **fantaisie**, « où souriaient des fleurs savoureuses et où l'on croisait bien des êtres étranges³⁹² ». (Fig. 15.3.)

Il s'oriente ensuite dans la voie graphique, la sculpture et le textile³⁹³.

Une grande exposition rétrospective fut organisée en son honneur à la Maison de la Culture de Tournai en 1983. De nombreux prix nationaux et internationaux couronnèrent son œuvre protéiforme. En effet, tout au long de sa carrière, Caille manifeste une volonté constante de brouiller les catégories visant à le définir. Refusant toute tentative de classification, en s'engageant dans une démarche proche de l'absurde, il répond à un profond besoin de dépassement personnel³⁹⁴.

Il meurt à Linkebeek le 24 octobre 1996³⁹⁵.

Sous-section 3 - Antonio Lampecco : une poétique de l'email et du cosmique (1932 - 2019)

Né en 1932 à Minucciano près de Lucca en Toscane, quatrième fils d'une fratrie de neuf enfants, son père travaille dans les carrières de marbre de Carrare et sa mère élève cette grande famille dans un pur souci de dignité quotidienne. Mobilisé lors de la Seconde Guerre mondiale, son père fut fait prisonnier et la famille partit en Vénétie d'où était originaire sa mère³⁹⁶.

En 1945, il fut engagé dans un atelier de poterie de la ville de Mason proche de Morostica en province de Vicence³⁹⁷ où il commença son apprentissage de potier. Rompu aux travaux de nettoyage, de préparation de la terre et des fours lors de cette période d'emploi, il profitait des matinées disponibles hors de l'atelier pour suivre des cours techniques³⁹⁸.

³⁹² R. LÉONARD, « Céramistes belges contemporains », Catalogue d'exposition, Musée du pays de Rochefort, Rochefort, 13 juillet au 15 septembre 1968, Bruxelles, Laconti, 1968, p. 7.

³⁹³ E. DE KEYSER, « Pierre Caille », *op. cit.*, pp. 43 et 44.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

³⁹⁶ T. M. THOMAS, *op. cit.*, p. 9.

³⁹⁷ L. RECCHIA, *Antonio Lampecco - La Couleur du temps*, *op. cit.*, p. 11.

³⁹⁸ T. M. THOMAS, *op. cit.*, pp. 9 et 10.

En 1946, la famille Lampecco décide de fuir la misère de l'Italie d'après-guerre afin de rejoindre la Belgique et ses charbonnages à la suite du Protocole belgo-italien du 23 juin 1946. Installé à Isières, entre Ath et Lessines, Antonio Lampecco, alors âgé de 16 ans, reprit une période de deux ans d'apprentissage au sein d'une poterie à Rebaix. Ce fut au sein de cet atelier qu'il apprit à tourner et qu'il obtint son certificat de maître artisan³⁹⁹.

Dour fut sa prochaine étape en 1951 où il rejoint l'atelier fondé et dirigé par **Roger Somville** et **Simonne Tits**⁴⁰⁰. Employé à tourner des plats qui allaient être achevés par les artistes fréquentant l'atelier tel Marie Thérèse Bataille, Simone Tits ou Claire Lambert, il ne reste pas plus d'une année au sein de cet environnement⁴⁰¹.

En effet, en 1953, la famille Lampecco déménage à nouveau dans la région d'Yvoir à Evrehailles et alors en quête d'un nouveau travail, Antonio découvre une annonce dans le journal de l'Abbaye de Maredsous qui était à la recherche d'un potier pour l'école d'Artisanat. Malheureusement, lorsqu'il se présenta, il apprit que la place était déjà attribuée. Toutefois, après avoir laissé ses coordonnées, il fut rappelé huit jours plus tard et obtint un essai de huit jours qu'il conclut avec brio⁴⁰².

Grâce à la stabilité de cet emploi à l'Abbaye, Antonio épouse en 1954 Chiara De Zolt Sappadina et de cette union naquit deux fils, **Marco Lampecco** (1957 - 2011) et **Thierry Lampecco** (1962) qui travaillèrent avec leur père au sein de son atelier de Maredret⁴⁰³.

Désormais au sein de l'école d'artisanat de Maredsous, il rencontra Richard Owczarek (1923 - 2020) qui était alors professeur au sein de la section céramique. À son contact, Antonio apprit les secrets des émaux et devint rapidement son adjoint. Sous l'impulsion du père Watelet et du père Anselme, l'école se transforma en une véritable école d'Art⁴⁰⁴.

Depuis l'introduction en 1950 de la discipline céramique au sein de l'école, il faut cependant attendre entre 1957 et 1958 pour qu'un atelier spécifiquement dédié lui soit consacré. Cette consécration verra l'émergence d'une production presque industrielle

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ J. -F. JUILLIARD, « Antonio Lampecco. Le potier -poète de Maredsous », *La Revue de la céramique et du verre*, 160, 2008, p. 28-35.

⁴⁰¹ J. DOBBELS, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁰² T. M. THOMAS, *op. cit.*, p. 10 et 11.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

où certaines sources nous rapportent que plus de cinq mille pièces pouvaient y être réalisées par jour et qu'Antonio Lampecco arrivait à lui seul à en produire plus de cent par heure⁴⁰⁵ (!).

En 1962⁴⁰⁶, l'Abbaye lui confia la direction de l'atelier et Antonio accueillit un grand nombre d'élèves et de stagiaires. Toutefois, l'année 1964 vit la **fermeture des portes de l'École d'art de Maredsous** et seul subsista l'atelier de céramique qui eut à renouveler la production. En effet, l'Abbaye souhaita qu'Antonio élabore un programme d'objets en série à visée commerciale. Celle-ci ne devait rester une production manuelle, mais devait pouvoir être conçue en série. Toutefois, Antonio conserva son atelier personnel au sein du village de Maredret obtenu en 1956 lors de l'achat de sa maison où il pouvait continuer à concevoir des œuvres uniques qui furent exposées à de nombreuses reprises et où l'artiste reçut de nombreuses récompenses⁴⁰⁷. Distinguons désormais les grandes étapes de la vie du potier.

§ 1 : Fondation et initiation : L'Abbaye de Maredsous et son atelier de Maredret (1956 - 1971)

Son arrivée à l'Abbaye de Maredsous avec une excellente technique acquise depuis ses débuts en Italie et perfectionnée en Belgique lui permet de confier l'argile à ses mains de **tourneur** expérimenté. Malgré la contrainte financière imposée par l'institution ecclésiastique en vue de produire des biens destinés à la vente pour le plus grand nombre, Antonio trouve dans son atelier de Maredret une liberté de création qui lui permet de s'épanouir artistiquement⁴⁰⁸.

Il crée au sein du village de Maredret des « pièces uniques en série⁴⁰⁹ » pour que l'atelier ne soit pas une charge financière auprès des siens. Intransigeant avec la qualité esthétique, il donne à sa production une charge de spontanéité. Financièrement de plus

⁴⁰⁵ De manière plus raisonnable, nous retrouvons également des informations où sa production pouvait atteindre 50 à 60 bols de l'heure. C. BRUYR (e. a.), *Le design du potier*, Catalogue d'exposition, Musée de Louvain-la-Neuve, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-la-Neuve, 1985, p. 33.

⁴⁰⁶ A. -M. MARIEN DUGARDIN, *Céramique et tapisserie contemporaines en Belgique*, Catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Charleroi, 15 janvier - 12 février 1978, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1978. p. 71.

⁴⁰⁷ T. M. THOMAS, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*

en plus indépendant, il peut présenter davantage de pièces individuelles et uniques dans lesquelles il laisse libre cours à ses sentiments⁴¹⁰.

Néanmoins, ces productions parallèles se caractérisent par une forme claire et stricte de dépouillement. La surface des pièces est lisse et soyeuse. Son œuvre se caractérise en outre par une **parfaite absence de motif gravé**, l'artiste ne souhaitant ni tomber dans le folklore ni dans l'anecdote. Ses émaux, d'apparence austère au cours de ses premières années, sont d'une grande osmose avec le tesson. Ceux-ci s'éclairciront au fur et à mesure des années passées à l'atelier⁴¹¹.

Vers 1965, l'artiste développera un émail bleu à double teinte avec un effet « plume de paon⁴¹² ». Celle-ci étant le résultat d'une application d'un émail au cobalt en couche épaisses puis cuit à basse température⁴¹³. (Fig. 16.1.)

Encouragé par les différentes expositions internationales auxquelles il participe, sa production devient plus ronde et généreuse. L'équilibre de ses céramiques se perfectionne. Enfin, ses pièces ne présentent aucun piédouche et font corps avec l'objet⁴¹⁴.

La période comprise entre 1955 et 1974 correspond également à l'usage de la derle extraite à Andenne pour les pièces réalisées tant au sein de l'école que dans l'atelier d'Antonio Lampecco. Celui-ci emploie deux types de derle, la rouge et la blanche. Il leur reconnaît d'importantes qualités plastiques ainsi qu'un séchage rapide, qui favorisent une productivité accrue en facilitant le tournage et le moulage. L'année 1974 marque toutefois la fin de cet approvisionnement, en raison de l'arrêt de l'extraction. Dès lors, Lampecco conserve précieusement les stocks dont il dispose encore et les utilise avec parcimonie, soit sous forme d'engobe, soit directement dans les recettes de ses émaux à cristallisation⁴¹⁵.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹² L. RECCHIA, *Antonio Lampecco - La Couleur du temps*, op. cit., p. 19.

⁴¹³ T. M. THOMAS, op. cit., p. 16.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ C. PIECHOWSKI, « Antonio Lampecco : l'éclat andennais », dans C. Piechowski (coord.), *La derle - Li dièle. L'habile argile du Condroz. Vingt siècles de céramiques en terres d'Andenne*, Dossier de l'IPW, 22, Namur, 2017, pp. 235 - 236.

Mentionnons qu'il existe des réalisations que nous pouvons qualifier de sculpturales conservées au Musée des Beaux-Arts de Verviers, mais dont Antonio a complètement abandonné cette voie par la suite⁴¹⁶.

En 1971, il expose à Marseille et il est désigné comme un céramiste qui consacre avec talent, flair, patience et goût à la céramique utilitaire tout comme Antoine de Vinck et Simon du Chastel. Il crée avec une maîtrise parfaite et une compréhension profonde de la matière, à partir du feu et de l'émail des objets usuels pleins de richesse et de fantaisie qui sont de véritables œuvres d'art⁴¹⁷.

§ 2 : L'épanouissement artistique : la période de maturité (1972 - 1985)

Cette seconde période voit une phase de rayonnement et de perfection de l'artiste. Celui-ci ajoute à son répertoire visuel des réalisations plus elliptiques ou ovoïdes. La forme des pièces ne présente aucune arête et aucune ligne ne vient interrompre le profil vigoureux et élégant⁴¹⁸.

En 1974 une polyarthrite le contraint à devoir utiliser la technique du coulage dans ses pièces et délaisser pour un temps la production au tour⁴¹⁹.

Toutefois, la monumentalité prend une place plus prégnante dans son œuvre. Sans pour autant écraser leur environnement, elles paraissent être nées organiquement. Chaque pièce est simple et harmonieuse⁴²⁰.

Sa production de **vase boule**, si caractéristique de son œuvre, se manifeste par une vision presque galactique et spatiale dans l'œil du spectateur. Sa rondeur, symbole de plénitude, d'abondance et de sécurité est exécutée par une main habile et précise. L'homme se donne pleinement dans son geste de création et bien que le tournage lui soit relativement court, ce moment est particulièrement important⁴²¹.

En effet, le tourneur doit animer, au sens étymologique du terme, une terre informe et morte pour lui insuffler la vie et lui donner une âme. Cet instant si crucial porte la

⁴¹⁶ T. M. THOMAS, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹⁷ E. LANGUI (coord.), *op. cit.*, p. 2.

⁴¹⁸ T. M. THOMAS, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹⁹ C. BRUYR (e. a.), *Le design du potier*, p. 32.

⁴²⁰ T. M. THOMAS, *op. cit.*, p. 16.

⁴²¹ *Ibid.*, 17.

signature du geste de l'artiste. Au toucher, les parois tintent et l'on ressent les sentiments que l'artiste a voulu offrir à son œuvre⁴²².

Quant aux **émaux**, Antonio est déçu de ceux proposés par les industries. Il dit : « Travailler avec des émaux préparés, c'est un peu comme si, en cuisine, on ne se servait que de conserves, au lieu de choisir les légumes frais du jardin⁴²³ ». Cette période verra ainsi l'émergence de ses célèbres émaux bleus qu'il utilise pour recouvrir le tesson, formant avec lui une parfaite symbiose matérielle⁴²⁴. Antonio exécute dès lors ses **propres recettes** d'émaux. En ce sens, l'on peut imiter ses formes, mais aucunement son émail, qui relève d'un geste et d'une connaissance fine des matériaux et techniques⁴²⁵.

En 1978, il crée une série à blanc mate monochrome qui ne sera plus jamais reproduite telle quelle. Au cours de cette année et l'année suivante, Antonio propose des pièces à large gamme d'émaux à cristallisation par **adjonction de zinc** qui deviendra la signature de l'artiste. Néanmoins, Antonio n'était pas à son coup d'essai, car ses pièces exposées à Barcelone en 1968 et à Varsovie en 1970-71 présentent déjà cette caractéristique particulière⁴²⁶.

La production de cette période se déploie avec un travail sur la lumière et les formes. En effet, ses émaux bleus émanent d'une lumière qui complète la forme généreuse et volumineuse de l'ensemble. Ce bleu tendre aux couleurs du ciel et de la mer sont des symboles du rêve et du voyage auxquels Antonio veut nous conduire⁴²⁷.

Les paillettes présentes sur l'émail sont le résultat obtenu à une très haute température de la cristallisation des perturbateurs contenu dans l'émail. Ceux-ci sont presque de la **poussière d'étoiles** que l'artiste a projetée librement sur la pièce⁴²⁸. (Fig. 16.2.)

De plus, la compacité des formes et la réduction minimaliste à un simple orifice du col font s'interroger le public sur la fonction des pièces d'Antonio. À la fonction d'un objet, l'artiste répond : « Je ne prétends pas connaître grand-chose en musique. Je sais

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ L. RECCHIA, *Antonio Lampecco - La Couleur du temps*, op. cit., p. 19.

⁴²⁷ T. M. THOMAS, op. cit., p. 17.

⁴²⁸ *Ibid.*, 17 et 18.

seulement qu'un beau morceau de musique peut me faire oublier mes soucis en écoutant l'harmonie des sons et des accords. Je plane dans un monde. La musique, tout comme la peinture, un livre ou un poème, une fleur, ne sert qu'à nous plaire, à nous émouvoir, à nous enchanter. Mes « pots » à orifices minuscules ne doivent servir à rien, je ne les ai pas créés comme des vases ; ils **servent à être beaux**, tout simplement. À faire plaisir, à faire rêver. Une œuvre ne doit pas avoir de fonction. La beauté elle-même n'est-elle pas une fonction suffisante ? ⁴²⁹».

Il est décrit comme un homme qui aime créer à l'échelle des hommes des pièces qui ne perdent pas de leur beauté par leur utilisation quotidienne. Antonio souhaite de cette manière faire participer l'artisanat à l'art de vivre⁴³⁰.

Il revendique la position d'artisan-potier qu'il considère comme une vocation et non comme un métier. Selon lui, l'artisan doit tendre vers un objet qu'il considère comme parfait et ainsi, il doit s'appuyer sur une technique indéfectible. Il considère que l'apprentissage est la condition *sine qua non* pour l'artisan afin d'étendre les possibilités de création⁴³¹.

Il accorde en outre une grande importance à la domination de la terre et des émaux, et ce dans le but d'y imprégner la sensibilité propre de chaque créateur. Cette acquisition de compétence permet de différencier une production industrielle d'une production artistique⁴³².

§ 3 : Exploration et diversité : de la perfection à l'innovation (1986 - 2019)

Cette phase de stabilisation verra le potier proposer un nouveau répertoire de forme en adéquation avec le monde de la sphère. Il crée des pièces larges, rondes et creuses très peu élevés, qualifiés d'objets disque. À cela s'adjoint la création de coupe plate aux parois hautes et évasées. Enfin, il propose des pièces pouvant s'apparenter à des **gouttes**, dont l'extrémité s'étire en pointe vers la partie supérieure⁴³³. (Fig. 16.3.)

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ C. BRUYR (e.a.), *op. cit.*, p. 32.

⁴³¹ C. BRUYR (e.a.), *op. cit.*, p. 33.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ T. M. THOMAS, *op. cit.*, p. 18.

Quant à ses émaux, il conserve son bleu tendre à cristallisation et adjoint un émail noir mat presque luxueux à reflets de noir et de rose turquoise⁴³⁴. En outre, viennent s'ajouter à cette nouvelle panoplie des couleurs plus audacieuses comme des rouges, des jaunes et des violets issus de bases d'émail industriel recomposé⁴³⁵.

Il meurt en 2019, toujours humble, et n'ayant jamais souhaité les récompenses, la renommée internationale et les honneurs, seul sa passion du beau et la possibilité de créer lui ont suffi. Selon lui, ses honneurs ne venaient que récompenser son « **honnêteté**⁴³⁶ ».

Sous-section 4 - Pierre Culot : formes sculpturales et recherche de l'équilibre (1938 - 2011)

Pierre Culot naît le 12 janvier 1938 à Malmedy en province de Liège et grandit dans un milieu intellectuel francophone⁴³⁷. En 1950, son parcours scolaire chaotique le conduira à emprunter des chemins de traverse. Il entre au second semestre de l'année 1953 au sein de l'École des Métiers d'Art de Maredsous où il y étudiera jusqu'en 1957. Son dossier scolaire sera marqué par une implication irrégulière dans son travail. Il semble peu inspiré par les matières classiques, mais s'enthousiasme pour la pratique de la céramique auprès de son professeur, Richard Owczarek. Celui-ci le décourage à poursuivre dans cette voie, mais il trouve du réconfort auprès d'Antonio Lampecco. Il suit également des cours de peinture auprès de l'atelier privé d'Yvonne Périn (1905 - 1967), qui l'encourage à poursuivre dans cette voie⁴³⁸.

Une tension s'opère ainsi au sein de l'esprit du jeune Culot. Il écrit au sein de son journal : « Je voudrais être heureux, je cherche quelque chose. Je crois que je le trouverai dans mes marionnettes ou dans la peinture⁴³⁹ ». Il vit alors une crise intérieure et il poursuit : « Tout d'abord, je pense être très faux... Je souffre terriblement de tout cela. Suis-je vraiment fait pour la sculpture, n'est-ce pas une erreur que d'avoir abordé la

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ L. RECCHIA, *Antonio Lampecco - La Couleur du temps*, op. cit., p. 21.

⁴³⁶ T. M. THOMAS, op. cit., p. 5.

⁴³⁷ A. BONY (e. a), *Pierre Culot : 1938-2011*, Bruxelles, Mercator, 2023, p. 81.

⁴³⁸ A. BONY (e. a), op. cit., pp. 82 et 83.

⁴³⁹ *Ibid.*

céramique ?⁴⁴⁰ ». Il quitte Maredsous en février 1957 en ayant acquis les principes fondamentaux du métier de céramiste⁴⁴¹.

À la suite de cette première approche de la céramique, il débute un apprentissage chez Antoine de Vinck au sein de son atelier de Kraainem cette même année. Il y confirmera sa technique et s'emploiera à acquérir une parfaite maîtrise du tournage⁴⁴². Fort de cette expérience, il intègre d'École Nationale des Arts décoratifs de la Cambre en 1958 pour une durée d'un an où il suivra entre autres, les cours de Pierre Caille. Le sculpteur Charles Leplae dira de lui : « Il ne travaille pas beaucoup, mais ce qu'il fait, il le fait bien⁴⁴³ ».

Il quitte l'école sans diplôme, mais y rencontrera sa femme, **Miche Wynants** (1934 - 2025), une étudiante en gravure et illustration. Sur les conseils d'Antoine de Vinck, il rejoint alors **Bernard Leach** au sein de son atelier de Saint-Yves dans les Cornouailles le 28 octobre 1958. Cette expérience sera déterminante dans son processus artistique et il écrira : « Je crois qu'un des rêves aura été cette vie en Cornwall, la vraie liberté pour une fois respirée (...) Il faudra en tenir compte dans ma biographie future. (...) Me voici adulte et responsable⁴⁴⁴ ».

Il quitte l'Angleterre et rentre à Namur en mai 1959 afin de satisfaire aux devoirs du service militaire. Profondément pacifiste, il intégrera les paracommandos et sera envoyé à Kamina, au sud du Congo belge entre novembre 1959 et décembre 1960. Il profitera de ses périodes de repos et de permissions pour observer la technique et le savoir-faire des potiers et artisans locaux. Il achète quelques pièces traditionnelles, dont un pot cubique monté en plaques et déposé sur un pied tourné. Ce jeu sur la forme et la composition l'encourageront à poursuivre sur la voie du dépouillement et de la simplicité archétypale⁴⁴⁵.

De retour d'Afrique, il se choisit le **grès** comme matériaux de prédilection. Décrit par Jean Carriès comme le : « Mâle de la porcelaine, cette matière noble que nul ne peut dominer,

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.*

si ce n'est un maître-ouvrier⁴⁴⁶ ». Ce type de céramique, d'apparence rugueuse et fruste tourne le dos aux effets de belles matières, aux chatoiements des émaux et à la séduction immédiate. En 1961, il se rend au château de Ratilly où il rencontre Norbert Pierlot (1919 - 1979). Cette même année, il ouvre son premier atelier à Bruxelles au 25 rue du Luxembourg. Il retrouve également Miche Wynants qu'il épouse en juin 1963. Une première fille, Charlotte, naît en 1963. Il poursuit son chemin et commence à s'émanciper de ses maîtres pour glisser vers son propre destin⁴⁴⁷.

Il réalise un tour en bois sur lequel il crée de nombreuses pièces utilitaires en grès. Néanmoins, son vocabulaire personnel se révèle avec ses vases montés en plaques, aux formes quadrangulaires simples. En novembre 1962, il révèle au sein de sa première exposition dans l'atelier, un vase cruciforme, directement inspiré par son voyage au Congo belge. Ces œuvres développent également un émail vert à la manière des pièces traditionnelles du Pré d'Auge en Normandie ou à la céramique coréenne. Ces pièces sont décrites comme impressionnantes par leur parti-pris de rusticité et de : « formes belles de solidité spartiate et d'austérité dans les choix des gris. Les dessins révèlent la même obédience : la peinture leur permet seule d'alimenter les rêves⁴⁴⁸ ».

Une certaine notoriété commence alors à naître autour de l'artiste et le couple d'ensembliers-décorateurs René et Sylvie Baucher-Feron lui ouvriront leur galerie de l'avenue Louise où ils s'exposeront aux côtés des œuvres entre autres d'Antoine de Vinck⁴⁴⁹.

En 1965, son atelier bruxellois devient trop exigü et la famille déménage à **Roux-Miroir** en Brabant Wallon. En 1967 naît son deuxième fils, Joseph. Il construit un nouveau tour qu'il intègre au sein de son atelier. Il dessine et tourne des objets utilitaires estampillés. Il n'oublie pas le message de **Bernard Leach** : « Ce que nous demandons c'est la beauté dans l'usage, car nous sommes devenus bien pauvres en ce domaine, nous autres, ouvriers de boîtes de conserve⁴⁵⁰ ». Il confirmera cet engagement en disant : « Le bol se rapproche de la forme primitive, il évoque la coquille, c'est l'architecture suprême. Il tient

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ A. BONY (e. a), *op. cit.*, pp. 84 et 85.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*

dans les deux mains et présente l'offrande. Le bol c'est le prolongement de la main. Or c'est la main qui conduit l'œil et non le contraire ⁴⁵¹».

Ses réalisations d'émaux se composent dans une alchimie instinctive souvent réalisée par des chutes d'émaux. **Jacques Wolensinger**, directeur de la communication des Automobiles Citroën,⁴⁵² dira à ce propos : « Il emploie une douzaine de glaçures, plusieurs oxydes de fer, cuivre, zinc, nickel et titane, quelques cendres dont l'aubépine. Blanc, gris, beige mats, bruns noir, bleu foncé très brillant qui vire parfois au pourpre, bleu marine moussant comme une vague, beige-rose satiné, verts transparents pour des cols coiffant la terre blonde ou rousse laissée nue. Toujours les mêmes, jamais les mêmes⁴⁵³ ».

L'artiste bénéficie également d'une reconnaissance croissante sur la scène internationale au cours des années 1960. Il est ainsi invité à exposer à Paris en 1964, à la galerie de Robert Delpire, puis l'année suivante à Londres, à la galerie Primavera. En 1965, il présente également une exposition à la galerie Objekt à Zurich, en Suisse. L'année suivante, en 1966, plusieurs de ses pièces sont envoyées à la galerie Interart à Luxembourg-Ville⁴⁵⁴.

Parallèlement à ces expositions, l'artiste participe à plusieurs manifestations internationales. En septembre 1965, aux côtés de son ancien maître Antoine de Vinck, il prend part à *l'International Exhibition of Contemporary Ceramic Art* organisée au National Museum of Modern Art, Tokyo, où il représente la Belgique. Quelques années plus tard, à l'été 1968, il participe à la première Biennale Internationale d'Art de Vallauris, au cours de laquelle il se voit décerner le Prix de la Chambre syndicale des céramistes et ateliers d'art⁴⁵⁵.

À l'aube des années 1970, est mis sur pied en collaboration avec le Victoria and Albert Museum de Londres et le Stedelijk Museum d'Amsterdam, une exposition itinérante. Celle-ci aura sera organisée à Londres en 1971 et aux Pays-Bas en 1974. Originellement,

⁴⁵¹ A. BONY (e. a), *op.cit.*, p. 88.

⁴⁵² M. RAMA, « Citroën, une vie à quitte ou double », *La Jaune & La Rouge*, 521, janvier 1996, p. 2.

⁴⁵³ A. BONY (e. a), *op.cit.*, p. 89.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 91.

celle-ci devait également être présentée au Musée des Arts décoratifs de Paris, malheureusement, cet évènement n'eut jamais lieu⁴⁵⁶.

Toutefois ses appuis parisiens l'aideront à passer la frontière française. En effet, Jacques Wolgensinger lui passera commande de cinq mille unités, de ses **grès moulés cruciformes**, comme cadeau de l'entreprise automobile Citroën au tout début des années 1970⁴⁵⁷. (Fig. 17.2.)

Ces années coïncident également avec l'apparition de ses formes composées sous forme d'empilage de blocs. Il invente une dimension architecturale du vase et cette nouvelle typologie prendra le nom de : « **Grès composés** ». Il fractionne l'image unicellulaire du pot qu'il transforme en un **puzzle sculptural**. Les pièces ne sont plus ni poterie, ni céramique, mais sculpture⁴⁵⁸. (Fig. 17.3.)

Leur première présentation a lieu à Anvers à la galerie Romi Goldmuntz en 1970. A.-M, Mariën-Dugardin, alors conservateur adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire écrira : « Il présentait une série de poterie représentative de son talent : vases cubiques au goulot largement incurvé, hauts vases de sols prismatiques, vases composés de différentes parties s'emboîtant parfaitement. (...) La robustesse de ces grès bien charpentés plaît d'emblée. Culot leur laisse volontiers la teinte naturelle de pain brûlé que prends la terre chamotée à haute température. (...) La beauté tranquille qui s'en dégage vient de cet accord parfait entre l'artiste et la terre qu'il travaille⁴⁵⁹ ».

L'artiste expose à nouveau ces œuvres à la galerie Baucher-Feron de Bruxelles intitulée Grès composés et le texte de René Baucher (1902-1983), indique : « Après beaucoup de petits pots et de grands pots et de murs et de grands murs, voici des composés. S'il revient aujourd'hui à une échelle plus réduite, il semble y transposer son expérience monumentale d'empilage de blocs, et nous apporte des assemblages de céramiques très proches de la sculpture. Il faut (...) saisir l'unité de ces mères kangourous portant

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁵⁸ A. BONY (e.a), *op.cit.*, p. 93.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

leurs petits, imaginer ceux-ci offrant un bouquet de fleurs, apprécier le rugueux de grès et le lisse de l'émail avec ces coulades provoquées⁴⁶⁰ ».

Ces grès composés recevront les éloges du concours international de céramique d'art de Faenza en 1971 où il sera distingué par une médaille d'or. Il sera de plus élu membre à vie de l'Académie internationale de la céramique à cette occasion. D'autres expositions suivront avant sa découverte du Japon⁴⁶¹.

En 1972, il embarque avec sa femme Miche au pays du soleil levant pour y découvrir la tradition et la finesse de l'art de la céramique japonaise. Chez Bernard Leach, en Cornouailles, son maître lui avait déjà transmis les germes de ce désir ardent de découvrir ce nouveau monde céramique, car tel que défini par Philippe Marcellaire et Ariane Samain : « L'âme du Japon habite tout vrai potier⁴⁶² ».

Arrivé en pays nippon, il y rencontre **Shōji Hamada**, un trésor national vivant, demeurant à Mashiko au nord de Tokyo. Celui-ci travaillait avec son tour encore à même le sol et les deux hommes se lièrent d'amitiés. Culot lui acheta une pièce dont il fit don aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Il y retournera, seul, en 1973⁴⁶³.

Tout comme son maître japonais, Culot est passionné par la collection et passera une partie de sa vie à rassembler des pièces en céramiques issues de la tradition populaire du monde entier. Il reprendra les idées d'Hamada selon lequel, la collection participe à une forme de mémoire et d'hypothèses de travail. Elles lui permettent de préserver la qualité et l'avertir de toute potentielle régression dans son œuvre⁴⁶⁴. La collection de Culot « le confronte dans ses choix et le dépouille dans ses recherches esthétiques⁴⁶⁵ ».

Au cours de sa carrière artistique, Pierre Culot s'essaiera à la céramique architecturale. Ce pont s'établit dans les années 1960 au moment où la poterie et l'architecture suivent une volonté commune de créer l'art dans l'espace. Culot réalisera sa première œuvre pour un particulier en 1964 avant d'exécuter en 1966 un mur claustra au sein de la Tour

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁶⁵ I. VANDEVIVERE, « Intermèdes », Arts, sciences et techniques 1, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, 1980, p. 37.

du Midi à Bruxelles. Les éléments sont réalisés par la société Émile Lebailly à Hautrage. Ces éléments sont constitués de demi-sphères et de demi-lunes dans des carrés⁴⁶⁶.

À partir de 1988, tout en restant dans la monumentalité de sa production sculpturale en pierre, il intégrera la technique du grès dans ses volumes. Celles-ci seront exposées dans son domaine de Roux-Miroir sous le titre **Architectures en terre**. Au sein de celle-ci se trouvera une succession de **huit stèles en grès** culminant à une hauteur de près de deux mètres de hauteur⁴⁶⁷. (Fig. 17.4.)

Hissé au panthéon des sculpteurs céramistes belge, il poursuivra son œuvre jusqu'à l'aube des années 2000 et s'éteindra dans son domaine de Roux-Miroir le 9 mars 2011 après avoir dû réapprendre le geste du tour après une agression l'ayant gravement diminué⁴⁶⁸.

Sous-section 5 - Antoine de Vinck : quête de perfection et spiritualité de la forme (1924 - 1992)

Né le 16 avril 1924 à Kortenaeken en Brabant flamand, il est entouré dans sa tendre enfance d'objets japonais ramenés d'un voyage en Asie de ses parents. Au sein de la maison familiale, il explore les pratiques artistiques par la peinture et la sculpture sur bois. Entre 1944 et 1949, il suit des études de philosophie et de théologie chez les Pères Blancs avant de s'orienter vers une carrière artistique sur les conseils de l'Ordre. Il entame alors à partir de 1950 - 1951 avec son ami Guy de Sauvage (1921 - 2007) la production céramique par la création d'un four à bois grâce aux instructions du **Potter's Book** de **Bernard Leach**. En 1951, il suit une année de cours à la Cambre auprès du céramiste Pierre Caille et du sculpteur Oscar Jespers⁴⁶⁹. Ses premières œuvres seront exposées en 1951 à Bruxelles à la Galerie Ex-Libris⁴⁷⁰.

A l'été 1952, il part se former en France où il rencontre Jean et Jacqueline Lerat à La Borne, Daniel de Montmollin à Taizé et Norbert et Jeanne Pierlot au château de Ratilly en Puisaye où il suivra un stage avant de devenir assistant dès l'année suivante. En 1954, il

⁴⁶⁶ A. BONY (e. a), *op.cit.*, p. 103.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁶⁸ A. BONY (e. a), *op.cit.*, p. 128.

⁴⁶⁹ A. DE VINCK et L. RECCHIA, *Antoine de Vinck : l'esprit des formes*, Vendin-le-Vieil, La Revue de la Céramique et du Verre, 2015, p. 11.

⁴⁷⁰ M. JOTTRAND, *op. cit.*, p. 89.

installe son premier atelier à Kraainem en lisière de forêt de Soignes où il construit son deuxième four à bois. En 1955, il entreprend un voyage en Cornouailles pour y rencontrer Bernard Leach avant de commencer la **traduction française** de l'ouvrage *A Potter's Book* de l'auteur⁴⁷¹.

À l'occasion de l'*Exposition Universelle de Bruxelles* en 1958, il exécute une grande œuvre murale avant de collaborer avec l'architecte brutaliste Roger Bastin (1913 - 1986)⁴⁷². Il bénéficiera lors de cette période de nombreuses commandes publiques dont celles de la Chancellerie du Premier Ministre, du plan incliné de Ronquières, de la Maison de la culture de Tournai, mais également de piscines, d'écoles ou encore de fabriques d'église⁴⁷³.

Entre 1961 et 1971, il accueille une quinzaine de stagiaires au sein de son atelier, dont Pierre Culot. Il s'affirme en qualité de designer et expose au Design Center à Bruxelles. En 1967, il construit son troisième four à bois en détruisant le précédent et en 1968, il épouse l'enseignante et céramiste Alice Damville avec laquelle il aura trois filles. En 1977, il participe au Symposium international de céramique de la Borne et sera élu membre de l'Académie Internationale de céramique⁴⁷⁴.

À partir de 1984, il quitte définitivement la Belgique pour s'installer en Bourgogne, à Treigny dans l'Yonne, où il établira son quatrième et dernier four à bois où il décèdera en 1992⁴⁷⁵.

Contrairement à Pierre Caille, Antoine de Vinck a poursuivi toute sa vie la parfaite maîtrise technique. Dans sa quête de perfectionnement, il n'hésitait pas à systématiquement détruire toute pièce ne satisfaisant pas à sa rigueur⁴⁷⁶.

L'influence d'Antoine de Vinck est sans conteste due à son talent, mais également à son **réseau de contacts** tant dans le monde artistique et littéraire qu'il a su développer et

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ A. DE VINCK et L. RECCHIA, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷⁴ M. JOTTRAND, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

maintenir tout au long de sa vie. De plus, sa générosité et son partage de connaissance lui valurent d'être particulièrement apprécié par son entourage d'artistes⁴⁷⁷.

Sa production, éclectique, foisonnante et signifiante, se déploie en qualité de potier tant au sein d'objets usuels que des pièces uniques ou du design de série. Il œuvre également comme sculpteur dans la réalisation d'animaux, d'objets de contemplations, miroirs d'âmes ou figures anthropomorphes. Cette double production est sous-tendue par de nombreuses réflexions liées aux grands questionnements de l'humanité⁴⁷⁸.

Dans les années 1960, il exécute une série de service à boire et il dit : « Faire un objet utile n'est pas seulement un acte technique et fonctionnel, c'est aussi dans sa multiplication, faire acte d'amitié envers tout usager futur qui, de sa main ou de son œil, l'intégrera dans son art de vivre quotidien⁴⁷⁹ ».

Ces mots résument les objectifs et les implications de son métier : aboutir à une concordance entre ses intentions créatrices et les souhaits de l'utilisateur⁴⁸⁰. En ce sens, Antoine de Vinck convoque une forme de **responsabilité sociale** dans le fait d'instaurer une valeur utilitaire aux pièces qu'il réalise ainsi que la relation de proximité avec l'usager⁴⁸¹.

Pétri de connaissance des objets utilitaires traditionnels, cela constitue dans sa production une base référentielle de premier choix. Cette attribution de valeur à des objets du passé d'utilité courante témoigne de la connivence entre les potiers et céramistes de toutes époques désireux de répondre à des besoins précis d'utilisation⁴⁸².

Parmi ses œuvres les plus représentatives d'un point de vue sculptural, mentionnons sa série **idoles**, qui résume toute la volonté de pureté de l'artiste. (Fig. 18.1.). Celle-ci émerge entre les années 1979 et 1985. Elles sont, selon l'artiste, des esprits d'éternité qui anime la terre et qui nous aide à vivre et à nous surpasser⁴⁸³. Elles puisent, selon nous,

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ C. DESTREE, *Le design du potier*, Catalogue d'exposition, Musée de Louvain-la-Neuve, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-la-Neuve, 1985, p. 29.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ M. JOTTRAND, *op. cit.*, pp. 58 à 63.

leurs influences dans les idoles cycladiques apparues au troisième millénaire avant notre ère dans les îles égéennes. En effet, leur stylisation, leur simplification formelle et leurs lignes abruptes offrent une lecture immédiate des volumes, tel que nous la retrouvons au sein de cette civilisation antique.

En outre, l'organisation de son atelier reflète une forme de conscience pratique de sa production. Ainsi, chaque endroit y est réfléchi et calculé⁴⁸⁴. Cette influence doit probablement provenir de sa lecture et traduction du livre *A Potter Book* de Leach où l'on retrouve un chapitre consacré à cette problématique.

Cette traduction, jamais éditée, a néanmoins circulée de manière extrêmement limitée au sein d'un cercle très restreint dans lesquels nous retrouvons l'avocat et céramiste belge Simon du Chastel ainsi que le céramiste français Daniel de Montmollin. Il faudra attendre 1973 pour qu'une traduction française soit accessible au marché de l'édition et fut réalisée par Marie Scalbert-Bellaigue⁴⁸⁵.

Ses recherches esthétiques reposent principalement sur les traitements de surface telles les variations d'émaux et les recouvrements partiels de l'émail sur le biscuit afin de créer un contraste entre les deux matériaux⁴⁸⁶.

La production de ses pièces uniques reflète une maîtrise rare des émaux et du **four à bois**⁴⁸⁷. Toutefois, une partie de sa production utilitaire était cuite dans un four électrique qui aboutissait à un résultat régulier et prévisible⁴⁸⁸. Antoine de Vinck avait une prédilection particulière pour le grès cuit à une température comprise entre 1250° et 1280 °C, ce en raison de sa beauté intrinsèque et de sa durabilité. Il souhaitait de cette manière se rapprocher d'anciennes traditions potières tout en l'entraînant vers la modernité plastique⁴⁸⁹.

Il meurt précipitamment en 1992.

⁴⁸⁴ C. DESTRÉE, *Le design du potier*, p. 29.

⁴⁸⁵ A. DE VINCK et L. RECCHIA, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸⁶ C. DESTRÉE, *Le design du potier*, p. 29.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ A. DE VINCK et L. RECCHIA, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

Sous-section 6 - Les ateliers engagés : l'exemple de Dour (1951 - 2005)

L'atelier de Dour se présente sous quatre figures distinctes et intrinsèquement liées qui mettront leur travail en commun. Il s'agit de **Roger Somville**, sa femme **Simonne Tits**, **Marie-Henriette Bataille** et sa sœur **Thérèse Bataille**. Ces artistes créateurs ont le seul souhait de réaliser une œuvre qui unit l'intention populaire à une création esthétique harmonieuse⁴⁹⁰. D'autres artistes graviteront autour de l'atelier tel, Monique Cornil, Claire Lambert, Clara Timper, Paul Timper ou encore Michel Duhayon, mais ne pourront pas être abordés dans leurs productions respectives.

§ 1 : Historique

Né dans une région d'anciens charbonnages, la céramique de Dour trouve ses origines dans la volonté d'un exploitant de brasserie, **Émile Cavenaile** (1906 - 1997) qui, mécène, amateur d'art souhaite faire renaître l'artisanat dans sa région⁴⁹¹.

Émile Cavenaile est issu d'une famille bourgeoise boraine et suite à son parcours au sein de la brasserie familiale, décide en 1945 de devenir membre du directoire Wallonie Libre. Actifs dans la promotion de la région, il décide de fonder la société L'Art Céramique Hadès le 13 juin 1946⁴⁹².

Dans sa quête d'artistes, il rencontre Simonne Tits dont le projet a retenu son attention. Cet échange va déboucher à une aventure de plusieurs dizaines d'années où elle entrainera son mari Roger Somville avec elle⁴⁹³.

Ainsi, au printemps 1950, **Simonne Tits** rentre à **l'atelier Hadès** où elle réalisera les fameux coqs qui deviendront plus tard l'emblème de la Céramique de Dour. (Fig. 19.1.). La production est exposée lors de l'évènement *Logis 1950* ayant lieu en juin de la même année sous une tente à la porte de Namur à Bruxelles⁴⁹⁴.

Toutefois, un projet précis et abouti intéressera suffisamment Roger Somville pour qu'il décide d'intégrer l'atelier. Il s'agit de l'organisation d'une manifestation-concert au profit de la paix dans le monde⁴⁹⁵ organisé pour célébrer les trente ans de la création du parti

⁴⁹⁰ P. CASO et E. CAVENAILE, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹¹ J. DOBBELS, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ A. VAN LOO, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

communiste de Belgique. Cette Union Belge pour la Défense de la Paix (UBDP) souhaite programmer cet évènement au Cirque Royal de Bruxelles. Toutefois, la question des fonds, 50.000 francs à récolter, pose problème. Émile Cavenaile accepte que Simone Tits produise des pièces qui seront vendues au bénéfice de l'UBDP et cet évènement sera couronné de succès⁴⁹⁶.

Forte de ce triomphe, Simonne Tits propose à son époux de la rejoindre à l'atelier, ce qu'il accepte. Ainsi que les statuts de la société Hadès le permettent, **Émile Cavenaile** et **Roger Somville** créent la **Céramique de Dour**⁴⁹⁷.

§ 2 : Figures majeures de l'atelier

Roger Somville et Simonne Tits se rencontreront lors de leurs études à l'école de la Cambre au début des années 1940⁴⁹⁸. Simonne Tits a été formée par **Pierre Caille** au sein de la Cambre au sortir de la Deuxième Guerre mondiale. Elle réalise des statuettes animalières et exécute des boutons de manchette en céramique qui seront vendus au sein de bijouteries bruxelloises⁴⁹⁹. Simonne Tits cherche à simplifier les formes en renouant avec un art alliant douceur et délicatesse⁵⁰⁰. Son coq, signature de l'atelier, repris postérieurement au sein de l'iconographie, est constitué sous la forme d'un fer à cheval inversé reposant sur une base rectangulaire. Il adopte une simplification des formes et un élan dans l'espace. Par sa thématique animalière inspirée des productions de Vallauris en France, il maquera profondément l'atelier. (Fig. 19.2.)

Marie-Henriette Bataille s'est quant à elle plongée dans la réalisation de plats rappelant les images d'Épinal en y incorporant à son art naïf, une sincérité profonde⁵⁰¹. (Fig. 19.3.). Cette dernière étudia les arts décoratifs à Anvers avant de se consacrer à l'atelier dès 1951 jusqu'à sa fermeture. Elle consacre un grand soin aux décors et sa maîtrise technique ainsi que sa patience lui ont permis d'exécuter de nombreux détails. Elle consacre son énergie à la recherche et l'élaboration de nouvelles formes qui évolueront tout au long de sa production artistique. Elle s'inspire de l'art premier qui donnera à ses

⁴⁹⁶ J. DOBBELS, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁹⁷ J. DOBBELS, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹⁸ A. VAN LOO, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁹⁹ J. DOBBELS, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁰⁰ P. CASO et E. CAVENAILE, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁰¹ *Ibid.*

œuvres un caractère poétique parfois teinté d'humour. Elle dira : « La céramique pour moi... Un moyen de garder la joie du rêve, de l'amour... Les thèmes plastiques que j'utilise tentent d'illustrer ce désir. L'histoire d'un enterrement, d'une fanfare, l'énigme du satyre... je me hisse sur le dos d'un grand oiseau... ou encore une sorcière prépare un philtre d'amour avec chats, hiboux. Une certaine imagerie populaire en somme, mais élaborée d'une manière précise, utilisant les ressources de la matière ou la magie des couleurs⁵⁰² ».

Elle partage l'atelier avec sa sœur **Thérèse Bataille** qui étudia la décoration à Anvers et Paris, et suivit des stages de poterie au château de Ratilly en France avant de rejoindre l'atelier en 1960. Maîtrisant la technique du tour, elle aime travailler la terre et créer des poteries. (Fig. 19.4.). Toutefois, elles collaborèrent régulièrement et signèrent alors conjointement les pièces. Les sœurs Bataille restèrent fidèles dans leurs productions à la vocation de l'atelier : offrir au public un art céramique utilitaire ou décoratif, monumental ou intimiste, au plus grand nombre et à prix démocratique⁵⁰³.

Une dernière figure majeure de la céramique de Dour est **Roger Somville**. Formé à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles et auprès du peintre Charles Counhaye, il est ensuite diplômé de la Cambre avant d'intégrer l'atelier de Dour en 1951.

Roger Somville souhaite replacer dans son œuvre les hommes au centre de toute préoccupation esthétique. Il développe au sein de son art céramique une humanité réelle, travailleuse et toujours émouvante. En parlant de ses compagnons de la céramique de Dour, il dit : « Nous sommes pour un art figuratif nouveau exprimant par des moyens inédits, la vie mouvante, les problèmes changeants des hommes de notre temps ⁵⁰⁴».

Sa production se concentre majoritairement sur des **plats** qu'il peint en reprenant un vocabulaire animalier réaliste expressif. Ces œuvres sont empreintes d'une vigueur et d'une énergie propre. De plus, la totalité du plat, bassin, marli et parfois même l'aile sont

⁵⁰² J. DOBBELS, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁰⁴ P. CASO et E. CAVENAILE, *op. cit.*, p. 9.

généralement entièrement usité afin de donner une monumentalité à la figure représentée. (Fig. 19.5.)

Après son âge d'or dans les années 1960, l'atelier perdra progressivement ses forces vitales et déjà en 1985, il ne restera plus que Paul Timper, ainsi que les sœurs Bataille inscrits au cœur du projet. Il faudra cependant encore attendre vingt ans, en 2005, pour que l'atelier ferme définitivement ses portes, mettant définitivement un terme à cette aventure politico-artistique⁵⁰⁵.

Sous-section 6 - La troisième école de Bouffoult et Châtelet : fin d'un cycle et transformation d'un héritage par Jules Guérin (1919 - 1999)

Jules Guérin est le fils de Roger Guérin et de Camille Delsaux, fille du céramiste Willem Delsaux. Il fréquente pendant quatre années les cours de l'atelier de céramique de Vierzon avant de passer une année à l'École de Sèvres. À la suite du deuxième conflit mondial, il collaborera avec son père, **Roger Guérin**, au développement de l'entreprise familiale. Il s'attachera tout particulièrement au développement de la **céramique industrielle** et architecturale. Il réalise des carreaux en grès pour le Palais de Justice de Charleroi, de la Tour de la Gare Montparnasse à Paris et pour des immeubles à San Francisco et Chicago. En 1959, il crée la fabrique de céramique Guérin à Morialmé⁵⁰⁶.

À la mort de son père en 1954, Jules Guérin **reprend l'entreprise familiale** et choisit de s'éloigner des partenariats commerciaux et des collaborations artistiques qui avaient marqué la production de Roger Guérin. Il opte plutôt pour une stratégie centrée sur la détection de talents. Ainsi, les artistes sont repérés puis, lorsque leurs performances le justifient, engagés en tant que salariés. Sous sa direction, la production s'accélère et les techniques de cuisson connaissent une évolution significative. Le four à charbon est progressivement abandonné au profit de fours à gaz, de fours mouffes et de fours tunnels, permettant une production mensuelle de 80 m³ de céramique, soit environ l'équivalent de deux conteneurs maritimes de taille standard⁵⁰⁷.

En août 1963, il développera au sein de la S.A. *Les Grès Guérin*, un département dédié au grès d'art que nous retrouvons au sein d'un catalogue commercial destiné au grand

⁵⁰⁵ J. DOBBELS, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁰⁶ FAUCONNIER M. et MIGEOT J.-C., *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰⁷ Y. DE LEEUW (e. a.), *op.cit.*, p. 26

public⁵⁰⁸. Cette initiative conduit à la production et à la commercialisation d'une grande variété d'objets en série, classés selon des thématiques stylistiques précises : vases d'inspiration grecque (série G), égyptienne (série T), Renaissance (série PH), médiévale (série R) ou encore à motifs floraux (série M), ainsi que de vases à manches tressés (série MT) et de vases sujets (séries MS et ML). Outre les vases, ce département propose également des objets utilitaires et décoratifs variés : cache-pot (série P), pots à tabac (série A), services à boire (série X), cendriers (série C), pots à bière (série D), vasques (série Z), pièces à poser (série B), sujets divers (série F), appliques murales (séries FS et FE), sujets liturgiques (série L), ainsi que des blasons héraldiques et des horloges⁵⁰⁹.

Cette production, que l'on peut qualifier d'industrielle, se distingue par le cachet en creux portant la mention « *Guérin* ». Il convient de préciser que Roger Guérin, décédé le 10 décembre 1954, signait également ses pièces de son nom de famille, mais à la pointe. Par conséquent, ce dernier doit être attribué exclusivement à Jules Guérin et non à son père. Cependant, de très nombreuses confusions persistent entre les productions des deux hommes. Cette ambiguïté conduit le public à supposer qu'il existerait deux niveaux de qualité au sein de l'œuvre de Roger Guérin.

Ainsi, la **fortune critique** de Roger Guérin est affectée par une utilisation, presque frauduleuse, mais néanmoins familiale et autorisée, de son nom, qui a contribué à brouiller les repères et à atténuer la reconnaissance de son œuvre artistique au profit d'une production industrielle.

De plus, disposant des **anciens moules** ayant contribué à la renommée de Roger Guérin, Jules Guérin les réutilise librement, alimentant une nouvelle fois les confusions entre les deux productions. Ainsi, *Le Baiser*, modèle issu d'une collaboration avec Chris Agterberg dans les années 1930, est réédité, le seul changement apporté résidant dans la modification du numéro de modèle⁵¹⁰. En l'espèce, une telle pratique soulève néanmoins des interrogations quant aux **droits de reproduction**. (Fig. 20.1.)

⁵⁰⁸ Grès Guérin S.A., *Grès Guérin Bouffioulx*, catalogue de vente, département grès d'art, Bouffioulx, août 1963.

⁵⁰⁹ GRÈS GUÉRIN S.A., *Grès Guérin Bouffioulx*, catalogue de vente, département grès d'art, Bouffioulx, août 1963.

⁵¹⁰ Y. DE LEEUW (e. a.), *op.cit.*, p. 26.

À la suite de la faillite de la S.A. *Les Grès Guérin* en 1970, une nouvelle société est constituée en 1971 par les ouvriers de l'entreprise, sous la dénomination de *Société Nouvelle des Grès de Bouffioulx*. Toutefois, la présidence-direction générale de cette nouvelle société n'est pas assurée par Jules Guérin, mais par G. Danau. Les fours ainsi que les bâtiments demeurent néanmoins la propriété de Jules Guérin. Son rôle exact au sein de l'entreprise reste cependant difficile à déterminer. Les sources ne permettent pas, à ce stade, de préciser son degré d'implication dans la gestion ou dans les choix de production⁵¹¹.

L'entreprise édite un **nouveau catalogue** destiné à sa clientèle en 1971, dans lequel sont proposés des vases renouant avec les répertoires déjà exploités précédemment : formes d'inspiration grecque, égyptienne, médiévale ou encore « vieux Bouffioulx » et Belle Époque. Le catalogue se distingue également par l'introduction de décors empruntés à l'art mérovingien ou réinterprétant des modèles inspirés de Pieter Bruegel l'Ancien. Enfin, de nouvelles séries, qualifiées d'« Atlantes » et d'« Aztèques », font leur apparition⁵¹². À nouveau ces pièces portent la mention en relief ou en creux : « Guérin », entamant un peu plus la renommée de Roger Guérin.

En vue d'exemplifier notre propos quant à la confusion entre Roger Guérin et Jules Guérin, nous souhaitons présenter un **pichet zoomorphe de la série Atlante** repris dans ce catalogue de 1971 (Fig. 20.2.), et qui apparaît sur un site de vente professionnel comme de la main de Roger Guérin et ce un peu moins d'une vingtaine d'années après son décès. (Fig. 20.3). Cette situation désolante est symptomatique de l'amalgame entre les deux productions.

Malheureusement, l'expérience d'autogestion de la *Société Nouvelle des Grès de Bouffioulx* prend fin à l'été 1974, lorsqu'une nouvelle faillite est prononcée. Toutefois, Jules Guérin, demeuré propriétaire des fours, décide de relancer l'activité en fondant, le 3 novembre 1975, la *Société Anonyme Manufacture d'Art*⁵¹³. Cette ultime entreprise céramique n'a laissé que peu de traces dans les sources disponibles. En 1988, Jules

⁵¹¹ C. COISMAN, *Physionomie du passé au pays de Châtelet*, Châtelet, Société d'Histoire Le Vieux Châtelet, 2006, p. 196.

⁵¹² NOUVELLE SOCIÉTÉ DES GRÈS DE BOUFFIOULX, *Grès d'art*, catalogue de vente, Bouffioulx, c. 1971.

⁵¹³ C. COISMAN, *op.cit.*, p. 196.

Guérin éteint définitivement les fours, mettant ainsi un terme à une aventure familiale amorcée à l'aube du XX^e siècle. Il s'éteint dix ans plus tard, en 1998.

Section B - Artistes de langue néerlandaise

Sous-section 1 - Rogier Vandeweghe : modernisation des formes et production industrielle (1923 - 2020)

Rogier Vandeweghe naît en 1923 en Flandre occidentale, fils cadet d'Alberic Vandeweghe et d'Emma Maria Mestdagh. Il suit lors de la Deuxième Guerre mondiale des cours à l'Institut Saint-Luc à Gand avant d'être repéré pour ses talents de dessinateur par son professeur **Joost Marechal**. Recruté par ce dernier pour son atelier d'Eeklo, il ne restera que peu avant de fonder sa propre entreprise à Aalter en 1947, au sein d'un entrepôt vacant dont son père était propriétaire. Il est aidé et assisté par son frère Laurent Vandeweghe qui aura la charge de l'opérationnel⁵¹⁴.

En 1948, les locaux devenant trop exigus, un nouvel atelier sera construit à Beernem. En janvier 1949, il est dénommée « **Per-Ignem** », en latin *par le feu* et l'entreprise est enregistrée dans les registres du commerce de Brugge⁵¹⁵. Les premières pièces sont des copies historicistes et peu de pièces sont tournées. La sécurité financière acquise par, la volonté de renouveau des formes encourage peu à peu Rogier à se lancer dans une production plus moderniste tel que nous le démontre les catalogues édités par l'entreprise. Toutefois, cette nouvelle production est mal reçue par Laurent Vandeweghe et sa femme et les deux frères s'opposent radicalement⁵¹⁶.

À l'été 1956, cette rupture artistique obligera Rogier à quitter l'atelier avec sa femme **Myranna Pyck** - ancienne employée à *Perignem* et mariés depuis 1954 - pour fonder une nouvelle entreprise à Sint-Andries près de Brugge en septembre de la même année. Quelques employés suivront Rogier et sa femme ce qui conduira *Perignem* à souffrir d'une période de turbulence avant de repartir et de poursuivre une histoire indépendante jusqu'en 1988⁵¹⁷.

⁵¹⁴ M. HEIREMANS, *op. cit.*, p. 48.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

Installé dans son nouvel atelier, Rogier pourra librement s'adonner à la production de céramique moderne qui rencontre un certain succès auprès du public. De plus, le développement fulgurant de l'entreprise poussera Rogier à engager **Elie Van Damme** (1928) comme designer pour aider sa femme dans cette tâche. Il aura la charge de l'élaboration des figures murales. Il marquera profondément l'atelier malgré un départ précipité⁵¹⁸. Rogier sera présent à l'*Exposition de Bruxelles* de 1958, où il participera dans la section Arts appliqués avec la présentation de nombreux vases et plats, ainsi que dans la section Architecte d'intérieur, où il proposera une table revêtue d'un plateau en céramique⁵¹⁹.

En 1959, il devient membre de la Fédération nationale des arts et métiers de création et organise sa première exposition personnelle au centre d'exposition permanente d'art appliqué de Brugge. Il y expose des vasques et vases monumentaux aux décors modernistes. Ce moment marque la connexion artistique avec les tendances et souhaits de leur époque. L'aboutissement d'un langage visuel cérame propre sera bénéfique pour sa reconnaissance internationale⁵²⁰. L'augmentation des cadences de production obligera Rogier à réorganiser l'entreprise et à fonder la **S.R.L. Amphora** en 1960. À partir de cet instant, les pièces issues de l'atelier porteront un cachet éponyme spécialement dessiné par Rogier⁵²¹.

Cette étape marquera le début d'un âge d'or dans la recherche artistique. En effet, une position stable sur le marché et des partenariats sérieux laissera le temps à Rogier pour développer de nouveaux émaux et texture. Ainsi, le public découvrira des œuvres avec des surfaces presque volcaniques, des émaux coulants, ou des changements de couleur, résultant directement d'une cuisson réductrice⁵²².

En l'espèce ce vase cylindre en faïence propose visuellement ces caractéristiques. Il est tourné, ajouré à la base de formes organiques, étranglé sous le col, et propose des surfaces rugueuses et profondes sous un émail multicouche extérieur rouge vif au sélénium. L'émail intérieur crème contraste avec l'extérieur. Exposé à *Amphora*

⁵¹⁸ M. HEIREMANS, *op. cit.*, pp. 89 à 93.

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² *Ibid.*

Kunstkeramiek en Glaswerk à Bruges en 1962, il est la synthèse de l'âge d'or de l'atelier⁵²³. (Fig. 21.1.)

Cette période prendra fin vers 1965 où les catalogues illustrés de ces expositions montreront encore et encore les mêmes œuvres céramiques. L'augmentation de la surface de l'atelier en 1964 peut-être une explication du manque de nouveauté artistique de Rogier⁵²⁴.

Sa femme Myranna participera au développement à l'international de l'entreprise en déployant l'exportation de pièces à travers le monde. Cette nouvelle restructuration changera le nom de l'entreprise qui se dénommera désormais ***Amphora Finippon***. Le choix de l'adjonction prend tout son sens lorsque l'on sait que les œuvres étaient exportées jusqu'en Finlande et au Japon. Cette croissance poussera même les époux à louer à Bruxelles un local dénommé *Rogier-Centrum* afin d'exposer les pièces au public. Rapidement, ils ouvrent un magasin attenant afin de profiter de cette nouvelle clientèle qui prendra le nom de *Kaunis*⁵²⁵.

En janvier 1968 sera édité par la société un catalogue photographique reprenant une large part de la production céramique. Malheureusement, seule une poignée de ces catalogues furent conservés. Ce catalogue, associé aux archives photographiques du Comité provincial pour les arts plastiques et le design industriel de Brugge entre 1957 et 1972, permet de dater précisément les œuvres⁵²⁶.

Entre 1964 et 1968, Rogier participe à de nombreuses expositions nationales, mais également aux Pays-Bas et en Allemagne. Malheureusement, l'aube des années 1970 et les chocs pétroliers y afférents augmentera considérablement les coûts de production. La crise financière et le changement du goût du public auront un impact négatif sur la production et la diffusion des œuvres de Rogier. En 1978, arrivé à l'âge de la retraite, il décide d'interrompre complètement ses activités de céramiste. Toutefois, la galerie d'art

⁵²³ M. HEIREMANS, *Vase percé à glaçure superposée de Rogier Vandeweghe pour Amphora Sint Andries Bruges Belgique*, 23 août 2023, [<https://www.marcheiremans.com/item/multi-layered-glazed-vase-by-rogier-vandeweghe-for-amphora-sint-andries-bruges-belgium/>], (09/03/2026).

⁵²⁴ M. HEIREMANS, *op. cit.*, p. 95.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ *Ibid.*

Amphora Finippon continuera d'exposer ses œuvres jusqu'en 1997. Rogier s'éteindra le 6 août 2020 à Bruges⁵²⁷.

Sous-section 2 - Joost Maréchal: transmission et formation d'une génération néerlandophone (1911 - 1971)

Joost Marechal est considéré en Flandre comme un des pionniers du renouveau céramique de l'après-Deuxième Guerre mondiale. Né en 1911, il poursuit à partir de 1931, un cursus en cours du jour auprès de l'Institut supérieur des arts et de l'enseignement artisanal Saint-Luc de Gand. En cours du soir, il étudie le dessin et la peinture à l'Académie des beaux-arts de Bruges. En 1931, il rentre à l'institut Supérieur des Arts Décoratifs de la Cambre dans la section de peinture monumentale. En 1934, il retourne à Saint Andries/Brugge pour s'établir en qualité de peintre et artiste verrier. Il se marie avec Hilda Welvaert en 1937, union de laquelle il aura plusieurs enfants⁵²⁸.

Son intérêt pour la céramique demeure obscur, néanmoins ses expériences avec le verre ont dû le pousser à s'intéresser à l'argile. La première trace de ses expériences remonte entre 1935 et 1936, période à laquelle il revient de son service militaire. Celle-ci résulte de l'apprentissage du tour qu'il expérimente non sans difficulté. En effet, ses premières pièces et réalisations trahissent d'une inexpérience de céramiste ou l'utilisation de techniques très basiques⁵²⁹.

Les progrès fulgurants de Marechal résultent de son invitation à participer à l'*exposition Arts et Industries* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1940. On ne peut que supposer quelles pièces il a soumises attendu l'absence d'informations à ce sujet. L'engouement du public et l'affluence de commandes le porteront à s'enregistrer en 1940 à la Chambre du Commerce de Brugge. Néanmoins, la production cérame restera marginale face à son artisanat verrier⁵³⁰.

Le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale le forcera à réduire ses activités et à presque abandonner la céramique. Afin de diversifier ses revenus, Joost Maréchal enseigne l'art du verre, de la mosaïque et de la céramique à **l'académie des Beaux-Arts**

⁵²⁷ M. HEIREMANS, *op. cit.*, p. 96.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ *Ibid.*

de Brugge entre le 1^{er} mai 1943 et le 30 septembre 1944⁵³¹. Nous retrouvons une exposition personnelle cette même année à l'hôtel de ville de Courtrai⁵³².

La période trouble de l'après-guerre verra le déménagement de la famille vers Eeklo où il poursuit son art du vitrail. Aidé de son épouse, cette période correspondra à l'émergence d'une production professionnelle et commerciale de céramique. Les pièces tournées sont l'œuvre de Baudewijn Monteyne et l'atelier s'oriente également vers des œuvres moulées. En 1946, il invite le jeune **Rogier Vandeweghe** à devenir décorateur et peintre sur céramique. Cette association sera brève et les ambitions de Rogier l'orienteront à constituer son propre atelier dès 1947⁵³³.

La Flandre a également connu à la sortie de la Deuxième Guerre mondiale une profonde restructuration de l'enseignement céramique. L'Institut Supérieur d'Architecture et des Arts Décoratifs **Saint Luc à Gand** fera appel à Joost Maréchal pour donner les **cours** de céramique à partir de 1949. Il y enseignera jusqu'à son décès en 1971⁵³⁴. Cette activité lui permettra de recruter de jeunes talents pour son atelier. La plupart ne resteront qu'une courte période à l'instar de Vandeweghe.

Ainsi, il devient de plus en plus respecté par ses pairs et participe à de nombreuses expositions. Ces dernières sont cependant plus à visées commerciales qu'artistiques. Son langage céramique évoluera vers des formes plus modernistes à partir de 1952. Lentement, ses réalisations deviendront plus délicates et plus uniformément émaillées⁵³⁵.

Nous pouvons ici présenter ce vase en grès à forme conique étroite et à col large arrondi prenant la forme de coupe ouverte. Celui-ci propose un émail lisse à camaïeux de blanc et noir. La base présente la marque en creux du cachet de Joost Marechal. Celui-ci illustre le changement d'orientation artistique de Marechal. (Fig. 22.1)

En 1955, il est invité par le ministre des Affaires économiques à exposer ses œuvres à New York. Le 1^{er} octobre de cette même année s'ouvrira le *Kunstsalon Beatrijs* tenu par

⁵³¹ F. HUYGENS et A. RAMBAUT, *op. cit.*, p. 117.

⁵³² M. HEIREMANS, *op. cit.*, p. 14.

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ F. HUYGENS et A. RAMBAUT, *op. cit.*, p. 117.

⁵³⁵ M. HEIREMANS, *op. cit.*, p. 15.

Albert de Poortere dit Alberic Delporte où sera exposé de manière permanente les œuvres de Marechal. À la suite d'une exposition personnelle à Ostende recevant les louanges de la presse, les Musées Royaux des Beaux-Arts procéderont à l'acquisition de certaines de ces céramiques⁵³⁶.

Il participera à l'*Exposition Universelle de Bruxelles* en 1958 en présentant son double travail verrier et céramique en classe des arts appliqués et métiers d'art. Cette période correspond à l'émergence de plus en plus prégnante d'un réel propre langage cérame de Marechal et lui permettra d'obtenir ses entrées dans de nombreuses galeries d'art telles *Ulenspiegel* à Bruxelles et *Kaleidoscoop* à Gand. Ce détachement d'une forme purement commerciale à une production artistique se reflète dans la monographie écrite en 1959 par Alberic Delporte⁵³⁷.

À la fin des années 1950, Marechal tourne une série de grès utilisant une argile blanche et cuite à haute température. Les parois fines et géométriques proposent une texture incisée au couteau. Parallèlement à cette production, il continue d'évoluer dans sa recherche de séparation de la forme et de la fonction en introduisant ses : « *non (functional) forms*⁵³⁸ ». Cette période traduit l'émergence de forme plus libre et parfois directement modelée dans un bloc d'argile. Tout au long de la décennie des années 1960, les pièces tournées continuent d'être produites au sein de l'atelier malgré l'abandon progressif de Marechal pour cette pratique⁵³⁹.

Le tournant des années 1970 verra l'émergence dans l'œuvre de l'artiste d'un travail de sculpture totalement abstrait, il abandonnera l'émail, au profit d'oxydes purs, souvent associés à des surfaces rugueuses qui renforcera ses formes épurées. (Fig.22.2.). Malheureusement, il n'aura pas le temps de poursuivre ses recherches et sera emporté par une crise cardiaque le 22 février 1971 à soixante ans⁵⁴⁰.

* *

*

⁵³⁶ *Ibid.*, pp. 16 à 18.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ *Ibid.*

Conclusion

Au cours de cette étude, nous avons mis en lumière les **influences** extraorientales, anglaises et françaises qui ont catalysé l'émergence de la génération de céramistes belges de la première Révolution céramique belge, laquelle s'est approprié les principes de **l'Arts & Crafts** anglais. La première figure analysée, Alfred William Finch, bénéficie d'une documentation particulièrement riche. L'ouvrage de référence qui lui est consacré permet ainsi d'aborder sa production avec une grande finesse scientifique. Son implication au sein de la Société anonyme **L'Art**, aux côtés d'Omer Coppens, ainsi que la présentation de leurs œuvres respectives dans le cadre de *La Libre Esthétique*, contribuèrent à **modifier** profondément **le regard** porté sur l'art céramique. En faisant entrer celui-ci dans les circuits d'exposition de **l'avant-garde**, Finch participa à l'émancipation du champ des **arts décoratifs** vers celui des **beaux-arts**. Le parcours d'Alfred William Finch, partagé entre plusieurs ateliers et plusieurs pays, offrit à ses contemporains un modèle de renouvellement de l'art céramique, fondé sur la circulation des influences et l'expérimentation des pratiques.

Son contemporain, Arthur Craco, figure singulière et quasi météorique de la céramique belge, irrigua son œuvre d'un **symbolisme** mystique fin de siècle, nourri notamment par l'influence du Sâr Joséphin Péladan. Il envisagea le médium céramique comme un prolongement de la **sculpture**, discipline dont il demeura profondément influencé. Au cours de sa période de formation, nous remarquons qu'Arthur Craco est déjà actif à **Bouffioulx**, notamment aux côtés de Philippe Wolfers, et ce quelques années avant que Willem Delsaux ne s'y installe dans le but de faire revivre l'art céramique artistique de la région. Cette présence précoce de l'artiste au sein de ce **bassin céramique** souligne ainsi son **rôle de précurseur** majeur dans le renouveau de la céramique belge. De plus, inscrit au sein des réseaux artistiques de son temps, il eut l'opportunité de présenter ses œuvres avant sa malheureuse collaboration avec Fritz Horta. Surgissant du passé, il œuvre à nouveau lors de la deuxième Révolution où il travaille à Andenne en collaboration avec les usines **Losson** d'où sortiront des flammes ses œuvres majeures présentées à Paris en 1925.

Philippe Wolfers, bien que son rôle de céramiste demeure relativement marginal, offre cependant l'image d'une **figure en contact étroit** avec l'avant-garde céramique belge. Il apparaît notamment comme **enseignant** d'Isidore de Rudder entre 1875 et 1878, et se retrouve également aux côtés d'Arthur Craco à Bouffioulx à l'aube du XX^e siècle. Son fils, Marcel Wolfers, poursuivra cet héritage familial en collaborant avec Roger Guérin à la réalisation de **modèles** durant l'entre-deux-guerres.

Ces modèles belges attirèrent également la manufacture française Émile Muller et Compagnie, qui collabora avec des figures telles que Philippe Wolfers et Isidore de Rudder dans l'exécution de **modèles**. Ces collaborations témoignent de la **sphère d'influence** exercée par les artistes de notre Royaume sur la production artistique de la Troisième République française.

En **Flandre**, ce renouveau céramique peut être considéré comme le plus ancien de notre zone géographique d'étude. En effet, Leo Maes, par le truchement de son entreprise de **Poterie Flamande**, développa une série de collaborations avec les frères peintres Emmanuel Viérin et Jozef Viérin, ainsi qu'avec Henri Cassiers, en vue de réaliser les décors Art nouveau de sa production. En outre, les questions de **propriété intellectuelle** et d'attribution artistique furent également au cœur de l'affaire Maes contre Laigniel, laquelle démontre à nouveau l'importance de **protéger ses modèles** et ses secrets de fabrication.

La figure de Marius Renard s'est également révélée centrale tout au long de notre étude. **Théoricien, professeur** et directeur de l'École professionnelle des Arts de l'arrondissement de Mons, il œuvra sans relâche à la **réhabilitation** de l'art céramique. Sa participation à la fondation de la **Société nationale des Arts décoratifs** en 1923, son engagement et sa ténacité lui permettent aujourd'hui de réapparaître comme une **personnalité majeure**, longtemps demeurée dans l'ombre de l'historiographie. Celui-ci peut être considéré comme un Henry van de Velde avant la lettre.

Du point de vue des **orientations politico-artistiques**, la figure d'Henri Javaux nous a permis d'aborder la manière dont les instances publiques ont su insuffler, au sortir du second conflit mondial, **une mission** aux artistes céramistes. Ceux-ci se voyaient reconnus, promus et défendus par les institutions officielles, dont la Commission

nationale des Artisanats et Industries et ce jusqu'à la **communautarisation** des compétences culturelles à l'aube des **années 1980**.

Les deux premières parties de notre étude nous ont conduits, à la manière d'un sablier, à aboutir sur la figure de Pierre Caille, qui demeure sans conteste l'un des principaux renovateurs des arts céramiques de la troisième Révolution. Au cœur de ce « **goulot** » du **sablier** se cristallisent son apport artistique, ses enseignements et sa vision, formant le creuset d'une nouvelle génération d'artistes. Cette dernière s'ouvre ensuite, telle la partie supérieure du sablier, vers des **perspectives renouvelées** et **l'expansion des pratiques** céramiques initiées par ce dernier.

L'ouverture de la troisième partie de cette présente étude a été consacrée à l'œuvre ***La Maison de mes Amis*** de Max van der Linden, qui nous a permis de visualiser et tisser des liens entre les différents céramistes francophones de la Troisième Révolution céramique belge.

Nous nous sommes penchés sur le parcours du potier de Maredsous, Antonio Lampecco, qui, grâce à ses activités d'enseignant, a lui aussi contribué à irriguer le nouveau champ de la céramique artistique belge. Il apparaît également, à la manière d'Alfred Willy Finch, comme l'un des représentants du **passage** de l'industrie céramique utilitaire et des **arts décoratifs** vers le domaine des **beaux-arts**, ayant lui-même traversé ces deux périodes au cours de sa vie.

Pierre Culot peut, quant à lui, être considéré comme une figure **médiatrice** entre le monde européen et l'univers extrême-oriental, en ce qu'il puise ses ressources tant auprès du maître Shōji Hamada et de son élève britannique Bernard Leach, qu'auprès des céramistes français actifs autour du Château de Ratilly. Il explore également les **productions africaines**, réinterprétant certaines formes empruntées aux potiers du continent. Sa **reconnaissance internationale** et son rayonnement, passé comme actuel, font aujourd'hui de lui l'un des piliers de la **valorisation** de la céramique artistique belge.

Bernard Leach fut également l'un des maîtres à penser d'Antoine de Vinck. Ce dernier traduisit son ouvrage ***A Potter's Book*** avant de le diffuser auprès d'un cercle restreint de céramistes relevant de cette Troisième Révolution. **Reconnu** par ses pairs, Antoine

de Vinck devint à son tour un artisan intellectuel majeur et une **figure tutélaire** de cette troisième génération. Constructeur de ses propres fours et profondément attaché à la **transmission**, il laisse le souvenir d'une personnalité inspirante et marquante, tant en Belgique qu'outre Quiévrain.

Quant à l'éclosion de la **céramique de Dour**, celle-ci apparaît dans un contexte de défense et de diffusion d'**idées politiques d'extrême gauche**. Elle résulte de la volonté du couple formé par Roger Somville et Simonne Tits, qui firent preuve d'une grande clairvoyance en proposant une production en adéquation avec les **attentes artistiques** de leur temps. Ils eurent également l'intelligence de s'entourer de personnalités aptes à diffuser cette production et à instaurer une **véritable cohésion** artistique et familiale au sein de l'atelier, notamment à travers les figures des sœurs, Marie-Henriette et Thérèse Bataille.

Concernant le **pôle néerlandophone**, nous avons choisi de présenter la figure de Rogier Vandeweghe, qui sut **renouveler** le langage formel de la céramique flamande. Il participa aussi bien à l'atelier **Perignem**, dirigé par son frère Laurent Vandeweghe, qu'à la constitution de la **S.R.L. Amphora**, laquelle parvint à établir une véritable **connexion artistique** avec les attentes du public avant de **décliner** sous l'effet conjugué de l'évolution des goûts et de l'augmentation des coûts de production liée aux deux chocs pétroliers.

La seconde figure néerlandophone abordée, Joost Maréchal, joua quant à elle un rôle essentiel dans l'**enseignement** et la **transmission** des techniques à une nouvelle génération de céramistes, qui formera le creuset de la quatrième génération. Il forma notamment Rogier Vandeweghe et tenta de **concilier** impératifs **économiques** et ambitions **artistiques**.

Quant à la production de Bouffioux et Châtelet telle qu'initié par Willem Delsaux, poursuivi par son gendre Roger Guérin et repris par son fils Jules Guérin, quelles conclusions tirer de cette aventure céramique ? Faut-il y reconnaître le **triptyque** classique d'**émergence**, d'**apogée** et de **déclin**, tel qu'il apparaît dans les premiers récits archéologiques et dans une certaine historiographie des manufactures ?

Nous ne le pensons pas. Le cas de la production des Guérin ne relève pas tant d'un déclin linéaire que d'un **brouillage progressif** des identités artistiques et des modes de production. En effet, la « *griffe* » de Roger Guérin ne semble pas avoir été suffisamment protégée après sa disparition. L'artiste ne pouvait sans doute imaginer que son propre fils, Jules Guérin, réemploierait son nom et ses modèles dans un contexte où les impératifs industriels et la quantité tendraient à primer sur l'exigence artistique qui avait caractérisé son œuvre. Il en résulte aujourd'hui une **profonde confusion** dans le **regard du public**, qui peine à distinguer la production du père de celle du fils, si tant est qu'elle puisse réellement lui être attribuée à certaines périodes. Cette ambiguïté nuit à la juste appréciation de l'œuvre du maître potier Roger Guérin, dont la **fortune critique** se trouve **altérée** par l'assimilation, souvent abusive, de productions de nature et de qualité différentes.

Nous dégageons en outre une série de **points de convergence**, de centres d'intérêt communs et de **parallélismes d'expérience** au sein des trajectoires étudiées. Ces éléments permettent de mettre en évidence des circulations souterraines entre des figures parfois éloignées chronologiquement ou stylistiquement, mais **réunies** par des logiques de **formation**, d'**accessibilité** ou de **philosophie** du médium.

Nous identifions notamment un lien inédit entre Arthur Craco et Antonio Lampecco durant leurs **périodes d'apprentissage respectives**. En effet, les deux céramistes furent formés par des potiers de **Rebaix** : le premier auprès d'Émile Declercq, tandis que la formation du second demeure moins précisément documentée. L'histoire de cette industrie potière du village reste encore mal connue, et les sources actuellement disponibles ne nous ont pas permis de mener une enquête plus approfondie. Cette convergence n'en reste pas moins significative : elle suggère l'importance et l'**attractivité** dont le **village de Rebaix** a pu jouir de la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'aube des années 1950 dans le domaine de la céramique.

La **question de l'accessibilité financière** des œuvres céramiques au public révèle également des similarités entre des artistes chronologiquement très éloignés, mais partageant la volonté d'ouvrir leur production à un **large public**. Nous pouvons citer ici Omer Coppens, Alfred William Finch, auquel s'ajoute Antonio Lampecco, ainsi que la céramique de Dour du couple Simonne Tits et Roger Somville.

Enfin, nous observons également un parcours d'initiation comparable chez Antoine de Vinck et Max van der Linden. En effet, avant de débiter leur carrière artistique, tous deux ont été marqués par une **formation** ou une influence **théologique chrétienne**, qui contribuera ultérieurement à façonner certaines dimensions symboliques et spirituelles de leur œuvre.

Tentons désormais de répondre à la **question initiale** de notre introduction.

Nous pensons que le **cloisonnement** initial des différentes approches historiographiques a pu conduire à une **invisibilisation** progressive de la céramique artistique belge entre 1885 et 1985, et ce en **fragmentant** progressivement le champ d'études, pourtant traversé par une série de profondes **continuités**. En effet, nous considérons que la segmentation systématique entre aires géographiques, périodes temporelles, zones linguistiques et catégorisations disciplinaires a, pendant longtemps, **empêché** de saisir la cohérence sous-jacente des différentes trajectoires artistiques.

Ainsi, une **relecture transversale** a permis de **recomposer** ces univers fragmentés au sein d'une cohérence d'ensemble et de **restituer**, par leur mise en relation, une histoire longtemps dispersée. La reconstruction des **réseaux** et des connexions sociales a constitué un fil rouge invisible, permettant de mettre en lumière la **porosité** entre ateliers, industries et institutions pédagogiques. Elle met également en évidence les liens de **filiation** entre les principaux acteurs « **Des Révolutions** » de la céramique belge, jusqu'ici dispersés par cette historiographie morcelée.

En conclusion, les différentes Révolutions céramiques belges ne peuvent être appréhendées comme une succession de ruptures, mais davantage comme un **ensemble cohérent**, structuré par des **dynamiques artistiques, sociales et pédagogiques** toujours **actives**, dont la relecture transversale permet aujourd'hui d'en révéler toutes ses **richesses**, ses **complexités** et ses **trésors**.

*

*

*

Désormais, offrons au **Livre d'Isaïe** le soin de clôturer cette étude par ce verset :

« Nous sommes l'argile et tu es le potier. Nous sommes tous l'ouvrage de tes Mains⁵⁴¹ »

⁵⁴¹ Isaïe 64:8.

Bibliographie

I. Monographies:

- ADAMSON G., *Thinking Through Craft*, New-York, Bloomsbury, 2017.
- CHAUMET C. (Dir.), *Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes. Paris. 1925. Liste des récompenses*, Paris, Imprimerie Nationale, 1925.
- CHAVARRIA J., *Le décor*, Paris, Gründ, 2000. (L'école de poterie)
- CLERBOIS S., *Céramistes de l'Art Nouveau*, Pandora, Anvers, 1999.
- COISMAN C., *Physionomie du passé au pays de Châtelet*, Châtelet, Société d'Histoire Le Vieux Châtelet, 2006.
- D. DE MONTMOLLIN, *Pratique des émaux de grès*, Éditions La Revue de la Céramique et du Verre, 1987.
- DE MEESTER M., *Les industries céramiques en Belgique*, Bruxelles, Lebègue, 1907.
- DEBERGH H., *Lucien De Gheus : beeldhouwer en keramist*, Gent, Snoeck, 2017.
- DETRY P.-E., *Odette Dijeux : céramiste d'art à Namur un demi-siècle durant*, Namur, Province de Namur, 2020.
- DOBBELS J., *L'atelier de Céramique de Dour. Rétrospective 2018*, Cercle culturel du vieux Nimy, Nimy, 2018.
- FARE M., *La céramique contemporaine*, Paris, Compagnie des arts photomécaniques, 1954.
- FONTIER J., *Keramik in Vlaanderen: hedendaagse keramisten en hun werk*, Tielt, Lanoo, 1986.
- HEIREMANS M., *Amphora - Rogier Vanderweghe : Ceramics 1957-1975*, Stuttgart, Arnoldsche, 2019.
- HEIREMANS M., *Art Ceramics. Pioneers in Flanders 1938-1978*, Stuttgart, Arnoldsche, 2006.
- HELBIG J., *Notes sur l'évolution de la céramique en Belgique, 1850 - 1950*, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 1950, vol. 3.
- JUILLIARD J.-F., «Antonio Lampecco. Le potier-poète de Maredsous », *La Revue de la céramique et du verre*, 160, 2008, p. 28-35.
- M. HEIREMANS, *Art Ceramics. Pioneers in Flanders 1938-1978*, Stuttgart, Arnoldsche, 2006, p. 8.
- M. SAIVE, *Marius Renard : regard et éclairage : monographie*, Boussu, Ledent, 2004.
- P. PEREMANS, *Torhouts aardewerk. Art Nouveau*, Torhouts, Vrienden Museum Torhouts Aardewerk, 1996.
- PICA V., *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903.
- R.-L. DELEVOY, *La Cambre 1928 - 1978*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1979, p. 94.

- THOMAS T. M., *A. Lampecco - Une passion, une vie*, Antonio Lampecco, Maredret, 1997.
- TILLIE W., *De geschiedenis van Poperinge gezien door de ogen van kunstenaar Lucien De Gheus*, Poperinge, Aan de Schreve, 2015.
- V. PICA, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903.
- VAN BASTELAER D., *Les grès-cérames ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas improprement nommés grés flamands : Chatelet et Bouffioulx : centre important de production et d'exportation en Belgique et en Pays étrangers : 1er rapport fait à la société archéologique de Charleroi*, Bruxelles, Baertsoen, 1880.
- W. ADRIAENSSENS, *Henry Van de Velde : Passion, fonction, beauté*, Bruxelles, Lanno Tielt, 2013, p. 85.
- WAEGEMANS L., *A river in a room : Lutgart De Meyer*, Gent, Posture, 2019.
- WAEGEMANS L., *Hands, Eyes, Ceramics : Een publicatie bij Kamer vol klei*, Gent, MER. B&L, 2023.
- WALGRAVE J., *Ars ceramica: céramique contemporaine en Belgique*, Liège, Mardaga, 1992.

II. Ouvrages collectifs

- AUQUIER Y. (e.a.), *Max van der Linden*, Alleur, éd. du Perron, 1991.
- BONY A. (e.a.), *Pierre Culot : 1938-2011*, Bruxelles, Mercator, 2023.
- CASO P. et CAVENAILE E., *Céramique de Dour : M.-H. Bataille, Simone Tits, Monique Cornil, Roger Somville*, Paris, Dutilleul, 1960.
- CHAVARRIA J. (e.a.), *La céramique : émaillage et décor*, Dourdan, Vial, 2013.
- CHAVARRIA J. (e.a.), *La céramique : Modelage et moulage*, Dourdan, Vial, 2013.
- CUMMING E. et KAPLAN W., *Le Mouvement Arts & Crafts*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 6. (L'Univers de l'Art)
- DE PAEPE J. et LOGGHE M., *Arthur Craco - Céramiste Art Nouveau*, Museum Torhouts Aardewerk, Torhout, 2004.
- DE VINCK A. ET RECCHIA L., *Antoine de Vinck : l'esprit des formes*, Vendin-le-Vieil, La Revue de la Céramique et du Verre, 2015.
- DERAËVE J. (e.a.), *Trésors sur table*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1984.
- FAUCONNIER M. et MIGEOT J.-C., *Sel et feu*, Châtelet, Le Vieux Châtelet, 1995.
- HUYGENS F. et RAMBAUT A., *Joost Maréchal, keramist en glazenier*, Gent, Snoeck, 2011.
- INGELAERE P. (e.a.), *Modernisme, art déco*, Liège, Mardaga, 2004.
- JUWET W. et MARIËN-DUGARDIN A.-M., *Keramiek in België. '45 - '60*, Bruxelles, Ministère de la Culture néerlandaise, 1981.
- LANOTTE A. (e.a.), *Max van der Linden : céramiques*, Bruxelles, Vandezande, 1969.
- MARIËN-DUGARDIN A.-M. et DUMORTIER C., *Céramique contemporaine*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2004.
- MARTENS B. (e.a.), *Max van der Linden - Terres fertiles*, Court-Saint-Étienne, Centre Culturel du Brabant Wallon, 2015.

- RECCHIA L. (e. a.), *Mentors, Céramistes & Enseignants en Belgique*, Bruxelles, Prisme Éditions, 2023.
- S. PIGNOLET (e.a.), *Au gré du grès: de l'Art nouveau à l'art déco : la céramique d'Edgard Aubry et Roger Guérin*, Bruxelles, Clockarium, 2007.
- TSCHOFFEN M.P. (coord.), *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris. 1925. Catalogue officiel de la section belge*, Bruxelles, Goossens, 1924.
- W. ADRIANSENS et R. STEEL, *De Wolfers dynastie van Art nouveau tot Art deco*, Bruxelles, Pandora, 2006.

III. Catalogues d'expositions

- ADRIANSENS W. (e.a.), *Céramiques de l'Art nouveau en Belgique*, Catalogue d'exposition, Andenne, Musée la céramique d'Andenne, 5 septembre au 31 décembre 2009, Torhout, Museum Torhout Aardewerk, 15 janvier - 31 mars 2010, Andenne, Musée de la Céramique, 2009.
- BAECK M. (e. a.), *Céramique de l'Art Déco en Belgique*, Catalogue d'exposition, Torhout, Musée de la Céramique de Tourhout, 28 mai - 4 septembre 2011, Andenne, Musée de la Céramique d'Andenne, 17 septembre 2011 - 8 janvier 2012, Musée de la Céramique de Tourhout, Musée de la Céramique d'Andenne, 2011.
- BRUYR C. (e.a.), *Le design du potier*, Catalogue d'exposition, Musée de Louvain-la-Neuve, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-la-Neuve, 1985.
- CLERBOIS S. et DE PAEPE J., Arthur Craco (1869-1955) : Un Maître de l'Art Nouveau, *Chronique de Watermael-Boitfort, Bulletin de groupe : Histoire et Sciences à Watermael-Boitfort*, 11, 1998.
- DE LEEUW Y. (e.a.), *Quand le génie de l'Art féconde la terre de Bouffioulx*, Catalogue d'exposition, Maison de la Poterie, Bouffioulx, 18 janvier - 1^{er} mars 2020, Châtelet, Ville de Châtelet, 2020.
- DE SAUVAGE G., *Céramiques*, Catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 24 avril - 5 mai 1954, Bruxelles, Laconti, 1954.
- DERREY-CAPON D. (e.a.), *A. W. Finch. 1854 - 1930*, Catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 17 janvier - 29 mars 1992, Bruxelles, Crédit Communal, 1992.
- DESTREE C., *Le design du potier*, Catalogue d'exposition, Musée de Louvain-la-Neuve, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-la-Neuve, 1985.
- JOTTRAND M., *Antoine de Vinck : Oeuvre céramique*, Catalogue d'exposition, Musée Royal de Mariemont, Morlanwelz, 22 juin au 31 août 1986, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1986.
- LANGUI E. (coord.), *Céramique belge contemporaine*, catalogue d'exposition, Exposition organisée dans le cadre de la culture franco-belge, sous l'égide de la ville de Marseille, du ministère de l'Économie et du ministère de la Culture de Belgique, École d'art et d'architecture, Luminy, Marseille, 5 août - 24 octobre

1971, Bruxelles, Ministère des Affaires économiques, Service des expositions, 1971.

- LAVACHERY H. et DEMEULDRE H., *Exposition de la céramique d'art en Belgique, organisée par les Musées royaux d'Art et d'Histoire en collaboration avec la commission nationale des artisanats et des industries d'art et l'office provincial du Brabant*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais du Cinquantenaire, 24 avril - 30 juin 1948, De Sikkel, Anvers, 1948.
- LEBLANC C. (dir.), *Art nouveau & design : les arts décoratifs de 1830 à l'Expo 58*, catalogue d'exposition, Musées royaux d'arts et d'histoire, Bruxelles, 25 mai - 31 décembre 2005, Bruxelles, Racine, 2005.
- LEONARD R., « Céramistes belges contemporains », Catalogue d'exposition, Musée du pays de Rochefort, Rochefort, 13 juillet au 15 septembre 1968, Bruxelles, Laconti, 1968.
- LYR R. (e. a.), *Industries et métiers d'art en Belgique : 1937*, Catalogue d'exposition, Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne, Paris, 25 mai - 25 novembre 1937, Bruxelles, Wellens & Godenne, 1937.
- MARIEN DUGARDIN A.-M. , *150 ans d'industries d'Art en Belgique. 1830 - 1980*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Musée Bellevue, 4 octobre - 30 novembre 1980, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1980.
- MARIEN DUGARDIN A.-M., *Céramique et tapisserie contemporaines en Belgique*, Catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Charleroi, 15 janvier - 12 février 1978, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1978.
- RECCHIA L. , *Antonio Lampecco - La Couleur du temps*, Catalogue d'exposition, Maison de la culture de la province de Namur, Namur, 6 juillet au 1^{er} septembre 2013, Maison de la culture de Namur, Namur, 2013.
- STORMS C. (e.a.), *Antoine de Vinck, 1924 - 1992, Céramiques : La terre, miroir de l'âme*, Catalogue d'exposition, Château Jourdain, Kraainem , 14 avril - 26 mai 2024, Kraainem, Découvrez Kraainem a.s.b.l., 2024.
- VAN DE VELDE H. (e. a.), *Industries et métiers d'art en Belgique : 1937*, Catalogue d'exposition, Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne, Paris, 25 mai - 25 novembre 1937, Bruxelles, Wellens & Godenne, 1937.
- VAN DEN BUSSCHE W. (e.a.), *Rétrospective Pierre Caille, 50 ans d'œuvre artistique*, Catalogue d'exposition, Maison de la Culture de Tournai, Tournai, 2 octobre - 15 novembre 1984, Bruxelles, Crédit Communal, 1983.
- ZOCCHI J., *Exposition d'art belge contemporain. Peinture et sculpture, gravure, dessin, céramique*, Catalogue d'exposition, Musée national des Beaux-Arts, Buenos Aires, octobre 1948, Buenos Aires, Musée national des Beaux-Arts, 1948.

IV. Dictionnaires

- FRESNAIS F., *Guide des céramistes : France, Belgique, Luxembourg, Suisse*, Vendin-le-Vieil, La Revue de la Céramique et du Verre, 2013.
- VAN LITH J.-P., « Les oxydes colorants », in *Céramique : dictionnaire encyclopédique*, Paris, 2000.

V. Mémoires

- DE CROËS C., *Les grès de Bouffioulx*, mémoire de licence présenté à l'UCL, Faculté d'archéologie et d'histoire de l'art (R. Van Schoute, promoteur), 1965.
- DELAEY L.-A., *La poterie céramique artisanale contemporaine en Belgique francophone : grès utilitaires et décoratifs*, mémoire de licence présenté à l'UCL, Faculté d'archéologie et d'histoire de l'art (I. Vandevivere, promoteur), 1987.
- MOL M.-C., *Le vocabulaire de la porcelaine à Baudour*, mémoire de licence présenté à l'UCL, Département d'études romanes, (A. Goosse, promoteur), 1970.
- PICRIT F., *Céramique de Dour*, Mémoire de licence présenté à Institut d'Enseignement de Promotion Sociale (IEPS), Jemmapes, 2015.

VI. Articles de revues

- ANONYME, « Au Vieil Andenne : Des animations bien pensées ! », *Vie Mosane*, 25 décembre 1981.
- ANONYME, « Échos », *Art et Décoration*, 9, 28 novembre 1923.
- ANONYME, « Imposante funérailles patriotiques de Monsieur Henri Javaux », *Vie Mosane*, 24 janvier 1976.
- ANONYME, « L'art Idéaliste », *La Libre Critique*, 11, 20 mars 1898.
- ANONYME, « Le Moniteur », *La Libre Belgique*, 6 décembre 1919.
- ANONYME, « Le Moniteur », *Le Vingtième Siècle*, 25 juillet 1926.
- ANONYME, « Les arts du feu », *Art et Décoration*, 7, 14 novembre 1923.
- ANONYME, « Nos artistes chez eux, Craco à Rebaix », *Le petit bleu*, 25 décembre 1898.
- ANONYME, « Salon d'Art », *Le Vingtième Siècle*, 7 juin 1927.
- ANONYME, « Une Société Nationale des Arts Décoratifs en Belgique », *Art et Décoration*, 3, 8 août 1923.
- CAMUS G., « Le Baron Pierre Paulus », dans *Nouvelle Biographie Nationale - Annuaire*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, 1974.
- CLERBOIS S. et DE PAEPE J., Arthur Craco (1869-1955) : Un Maître de l'Art Nouveau, *Chronique de Watermael-Boitfort, Bulletin de groupe : Histoire et Sciences à Watermael-Boitfort*, 11, 1998.
- D. E., « Arts, Sciences, Lettres », *La Libre Belgique*, 8 juin 1927.
- DOSOGNE C., « Le nériage : rareté prisée sur le marché de la céramique », *Collect. Art. Antique. Auction*, 518, 2022. LETTENS H., « Isidore de Rudder », dans *Nouvelle Biographie Nationale*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des beaux-arts, t. 4, 1997.
- HAELEWYN R., « De Nieuw Torhoutse Kunstpottenbakkerij », *Ons Heem*, 1, septembre 1961.
- HELBIG J., *Notes sur l'évolution de la céramique en Belgique, 1850 - 1950*, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 1950, vol. 3.

- JUILLIARD J.-F., «Antonio Lampecco. Le potier-poète de Maredsous », *La Revue de la céramique et du verre*, 160, 2008.
- LAGYE G. , « Chronique des Beaux-Arts. Le Salon des XX.II. », *L'Éventail*, Bruxelles, 1^{er} mars 1891.
- M. J., « Arts, Sciences, Lettres », *La Libre Belgique*, 18 juin 1924.
- MAUS O. (e. a.), « La Libre Esthétique. Deuxième article », *L'Art Moderne*, 15^{ème} année, 10, 10 mars 1895.
- MAUS O. (e. a.), « La Chrysalide », *L'Art Moderne*, 16^{ème} année, 25, 21 juin 1896.
- MAUS O. (e. a.), « Le Salon de la Libre Esthétique, 3^{ème} article », *L'Art Moderne*, 16^{ème} année, 11, 15 mars 1896.
- MAUS O. (e. a.), « Petite Chronique », *L'Art Moderne*, 15^e année, 5, 3 février 1895.
- MAUS O., « L'évolution des arts industriels », *L'Art Moderne*, 31^{ème} année, 7, 12 février 1911.
- MAUS O., « L'évolution des arts industriels (3^{ème} partie) », *L'Art Moderne*, 9, 16 février 1911.
- MAUS O., « L'évolution des arts industriels (3^{ème} partie) », *L'Art Moderne*, 9, 16 février 1911.
- PIECHOWSKI C., « Les "grès d'Art" de Châtelet et de Bouffoulx (1907- 1937) exposés au Musée "le Clockarium" », *La Lettre de la Céramique n° 23*, octobre 2008.
- PIERRON S. , « La participation belge à l'exposition des arts décoratifs », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, juillet 1925.
- PIERRON S. , « Nécrologie, Le céramiste Eugène Paulus », *L'Indépendance Belge*, 25 juillet 1930.
- RAMA M., « Citroën, une vie à quitte ou double », *La Jaune & La Rouge*, 521, janvier 1996.
- RECCHIA L. , « Une modernité ambiguë. Raoul Warocqué et les arts décoratifs », *Les cahiers de Mariemont*, 42, 2020. (Raoul Warocqué dévoilé)
- RECCHIA L., « La création céramique en Belgique de 1945 à nos jours. Les attitudes plasticiennes et la postmodernité », *La Lettre de la Céramique n°23*, octobre 2008.
- RECCHIA L., « Le Centre Keramis - La collection contemporaine », *La Revue de la céramique et du verre*, 2015, mars-avril 2015.
- RENARD M. , « L'Art céramique », *L'Art belge*, Bruxelles, 2^{ème} année, 4, 15 mai 1920.
- RENARD M. , « L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris », *Savoir et Beauté*, 5, octobre 1925.
- RENARD M. , « La Céramique d'Art », *Savoir et Beauté*, 1, juin 1921.
- RENARD M. , « Les Arts de la Vie », *Savoir et Beauté*, 3, mars 1925.
- RENARD M. , « Les Arts du Feu », *Savoir et Beauté*, 3, mars 1923.
- RENARD M. , « Les Arts du Feu et les Arts du Livre », *Savoir et Beauté*, 1, juin 1921.
- RENARD M. , « Les Arts du Feu et les Arts du Livre », *Savoir et Beauté*, 5, mai 1927.
- RENARD M. , « Les grès d'Art en Belgique », *Savoir et Beauté*, 8, décembre 1923.
- RENARD M. , « Les grès d'Art en Belgique », *Savoir et Beauté*, 8, décembre 1923.
- RENARD M. , « Les grès d'Art en Belgique », *Savoir et Beauté*, 8, décembre 1923.
- RENARD M. , « Les grès d'Art en Belgique », *Savoir et Beauté*, 8, décembre 1923.
- RENARD M., « La Céramique Belge - L'Histoire », *Savoir et Beauté*, 8, décembre 1921.

- RENARD M., « La société Nationale des Arts décoratifs », *Savoir et Beauté*, septembre 1923.
- VANDEVIVERE I., « Intermèdes », Arts, sciences et techniques 1, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, 1980.
- VERHAEREN É., « Chronique artistique, Les XX », *La Société Nouvelle*, Paris-Bruxelles, t. I., 1891.
- VERHAEREN É., « Les XX », *La Nation*, Bruxelles, 10 février 1891.

VII. Articles d'ouvrages collectifs

- DE KEYSER E., « Pierre Caille », dans *Nouvelle Biographie Nationale*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, 7, 2003.
- DE KEYSER E., « Pierre Caille à la découverte du monde », dans E. De Keyser (e.a.), *Pierre Caille 1911 - 2011*, Tournai, Maison de la Culture de Tournai, 2011.
- DEBUYST F., « Maisons de mes amis », dans Y. Auquier (e.a.), *Max van der Linden*, Alleur, éd. du Perron, 1991.
- DECONINCK M., « L'école des Arts et Métiers - Institut provincial des Arts et Métiers à Saint-Ghislain », dans M. Baeck (e. a), *Céramique de l'Art Déco en Belgique*, Catalogue d'exposition, Torhout, Musée de la Céramique de Tourhouts, 28 mai - 4 septembre 2011, Andenne, Musée de la Céramique d'Andenne, 17 septembre 2011 - 8 janvier 2012, Musée de la Céramique de Tourhouts, Musée de la Céramique d'Andenne, 2011.
- DERREY-CAPON D., « Alfred Willy Finch », dans *Nouvelle Biographie Nationale*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, 1997, vol. 7.
- DERREY-CAPON D., « Alfred Willy Finch des origines aux Arts Industriels. 1854 - 1897 », dans A. W. Finch. 1854 - 1930, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 17 janvier - 29 mars 1992, Bruxelles, Crédit Communal, 1992.
- DERREY-CAPON D., « Une nouvelle esthétique : Les "Arts & Crafts" appliqués à l'art céramique », dans A. W. Finch. 1854-1930, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 17 janvier - 29 mars 1992, Bruxelles, Crédit Communal, 1992.
- DUMORTIER C., « Les céramiques de A. W. Finch. Aspects techniques », dans A. W. Finch. 1854 - 1930, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 17 janvier - 29 mars 1992, Bruxelles, Crédit Communal, 1992.
- FAUCONNIER M., « Le grès salé grand feu à Châtelet et Bouffioulx entre les deux guerres », dans M. Baeck (e. a), *Céramique de l'Art Déco en Belgique*, Catalogue d'exposition, Torhout, Musée de la Céramique de Tourhouts, 28 mai - 4 septembre 2011, Andenne, Musée de la Céramique d'Andenne, 17 septembre 2011 - 8 janvier 2012, Musée de la Céramique de Tourhouts, Musée de la Céramique d'Andenne, 2011.
- HOUART V., « Arthur Craco », dans *Nouvelle Biographie Nationale*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, t. 43, 1983.

- LANOTTE A., « Lettre à Max », dans Y. Auquier (e.a.), *Max van der Linden*, Allueur, éd. du Perron, 1991.
- LETTENS H., « Isidore de Rudder », dans *Nouvelle Biographie Nationale*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des beaux-arts, t. 4, 1997.
- LINDSTRÖM A., « A. W. Finch Un artiste anglo-belge en Finlande. 1897 - 1930 », dans *A. W. Finch. 1854 -1930*, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 17 janvier - 29 mars 1992, Bruxelles, Crédit Communal, 1992.
- LOGGHE M., « La poterie flamande de l'Art Déco », dans M. Baeck (e. a), *Céramique de l'Art Déco en Belgique*, Catalogue d'exposition, Torhout, Musée de la Céramique de Tourhouts, 28 mai - 4 septembre 2011, Andenne, Musée de la Céramique d'Andenne, 17 septembre 2011 - 8 janvier 2012, Musée de la Céramique de Tourhouts, Musée de la Céramique d'Andenne, 2011.
- MARTENS B., « Max, une vie en relation », dans B. MARTENS (e.a.), *Max van der Linden - Terres fertiles*, Court-Saint-Étienne, Centre Culturel du Brabant Wallon, 2015.
- PIECHOWSKI C., « Antonio Lampecco : l'éclat andennais », dans C. Piechowski (coord.), *La derle - Li dièle. L'habile argile du Condroz. Vingt siècles de céramiques en terres d'Andenne*, Dossier de l'IPW, 22, Namur, 2017.
- RABINEAU A., « La Céramique, l'aventure de Max », dans B. MARTENS (e.a.), *Max van der Linden - Terres fertiles*, Court-Saint-Étienne, Centre Culturel du Brabant Wallon, 2015.
- RECCHIA L., « Émile Lombart », dans M. Baeck (e. a), *Céramique de l'Art Déco en Belgique*, Catalogue d'exposition, Torhout, Musée de la Céramique de Tourhouts, 28 mai - 4 septembre 2011, Andenne, Musée de la Céramique d'Andenne, 17 septembre 2011 - 8 janvier 2012, Musée de la Céramique de Tourhouts, Musée de la Céramique d'Andenne, 2011.
- TURINE R. P., « Les amis de Max van der Linden », dans B. MARTENS (e.a.), *Max van der Linden - Terres fertiles*, Court-Saint-Étienne, Centre Culturel du Brabant Wallon, 2015.
- VAN DER LINDEN M., « Maisons de mes amis », Y. Auquier (e.a.), *Max van der Linden*, Allueur, éd. du Perron, 1991.
- VANDEVIEVERE I., « Les céramiques de Max van der Linden », dans Y. Auquier (e.a.), *Max van der Linden*, Allueur, éd. du Perron, 1991.

VIII. Entretien

- Entretien avec S. VAN SALTBOOMMEL, Professeur de l'atelier céramique au sein de l'École des Arts d'Uccle, Château et Orangerie du Wolvendael 2, rue Rouge 1180 Uccle, 25 mars 2026.

IX. Sources électroniques

- BIBLIOTHECA ANDANA, « Javaux Henri », 17 juin 2024, [https://www.bibliotheca-andana.be/?page_id=250084], (11/01/2026).

- HEIREMANS M., *Vase percé à glaçure superposée de Rogier Vandeweghe pour Amphora Sint Andries Bruges Belgique*, 23 août 2023, [<https://www.marcheiremans.com/item/multi-layered-glazed-vase-by-roger-vandeweghe-for-amphora-sint-andries-bruges-belgium/>], (09/03/2026).

X. Divers

- ARCHIVES DU ROYAUME DE BELGIQUE, *Lettre d'Arthur Craco à Jules Dujardin du 9 juin 1910*, Fonds Dujardin, n° 832.
- GOUVERNEMENT DE LA RÉGION BRUXELLES-CAPITALE, *Arrêté du gouvernement de Bruxelles-Capitale entamant la procédure de classement comme monument du château de Jolymont et comme site de ses abords sis rue Middelbourg 70 à Watermael-Boitsfort*, 30.05.2013, M.B., 4 juin 2013.
- GRÈS GUÉRIN S.A., *Grès Guérin Bouffioulx*, catalogue de vente, département grès d'art, Bouffioulx, août 1963.
- LETTRE DE H. VAN DE VELDE AU MINISTRE DES SCIENCES ET DES ARTS, 2 octobre 1930. Archives administratives de l'ENSAV - La Cambre.
- M. CUDELL, *Rapport fait au nom du Ministère des Classes Moyennes - Budget du Ministère des Classes Moyennes pour l'exercice 1957*, Chambre des représentants, Session 1956 - 1957, 7 février 1957, XV, n° 2.
- NOUVELLE SOCIÉTÉ DES GRÈS DE BOUFFIOULX, *Grès d'art*, catalogue de vente, Bouffioulx, c. 1971.

Illustrations



Fig. A.1. RUSKIN POTTERY, *Vase*, 1925. Grès, 66.4 × 31.8 cm. New-York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 2013.245.9.



Fig. A.2. WILLIAM DE MORGAN, *Vase couvert*, 1888 - 1898. Faïence, 34.9 × 24.1 cm. New-York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 23.163.2ab.



Fig. 1.1. ALFRED WILLY FINCH, *Vase*, c. 1894-1895. Terre cuite vernissée, 20,5 x 19,5 x 19,5 cm. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. 6908.



Fig. 1.2. ALFRED WILLY FINCH, *Vase*, c. 1895-1897. Terre cuite vernissée, 13 x 8 x 8 cm. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. 6919.



Fig. 1.3. ALFRED WILLY FINCH, vase, c. 1900. Grès, 21,5 x 11 cm. Collection particulière.



Fig. 1.4. ALFRED WILLY FINCH, *Série de quatre vases et une verseuse présentées à Première exposition internationale d'art décoratif moderne de Turin en 1902*, Grès, c.1902.

Dimensions inconnues. Localisation inconnue.

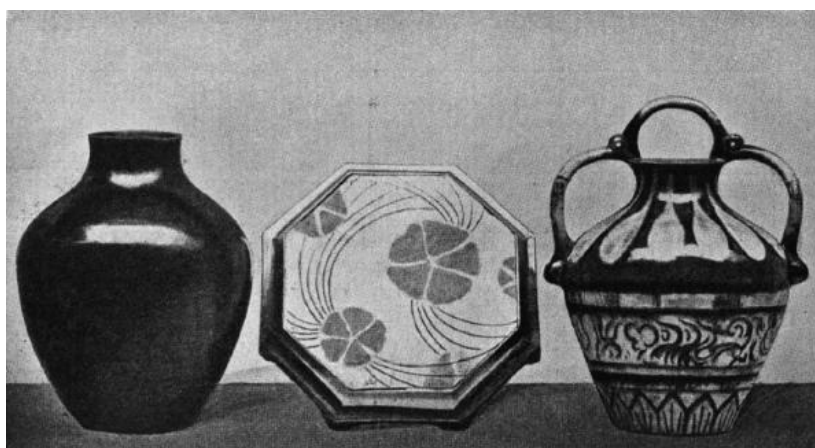


Fig. 1.5. ALFRED WILLY FINCH, *Série de trois pièces présentées à Première exposition internationale d'art décoratif moderne de Turin en 1902*, Grès, c. 1902. Dimensions inconnues. Localisation inconnue.



Fig. 2.1. OMER COPPENS, *vase*, c. 1896 - 1897. Terre cuite émaillée réhaussée d'étain, 20 cm. Collection particulière.



Fig. 2.2. OMER COPPENS, vase, c. 1896 - 1897. Terre cuite émaillée, 18 cm. Collection particulière.



Fig. 3.1. ARTHUR CRACO, *Roméo et Juliette*, c. 1898. Grès, 34 x 48 cm. Collection particulière.



Fig. 3.2. ARTHUR CRACO ET ÉMILE DECLERCQ, *Vase*, c. 1898. Grès, 41 x 26 cm. Collection particulière.



Fig. 3.3. ARTHUR CRACO, *Chevalier des Mers*, c. 1925. Grès, 66,8 x 62 cm. Collection particulière.



Fig. 4.1. ISIDORE DE RUDDER, *Masque Le rêve Heureux* présenté en couverture de la revue *Jugend*, Impression sur papier, 24 septembre 1898. Dimensions inconnues. Localisation inconnue.



Fig. 4.2. ISIDORE DE RUDDER, *Daphné*, c. 1895. Biscuit de porcelaine, dimensions inconnues. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. CR. 583.



Fig. 4.3. ISIDORE DE RUDDER, *Masque en grès présentées à Première exposition internationale d'art décoratif moderne de Turin en 1902* , Grès, c. 1902. Dimensions inconnues.

Localisation inconnue.



Fig. 5.1. LÉO MAES-VEREENOOGHE, *Vase*, c. 1891 -1909. Terre cuite émaillée, 39 x 15 cm.

Collection particulière.



Fig. 5.2. LÉO MAES-VEREENOGHE ET EMMANUËL VIÉRIN, Vase, c. 1891 -1909. Terre cuite émaillée, 33,5 cm. Collection particulière.



Fig. 5.3. LÉO MAES-DECOCK, Vase, Après 1910. Terre cuite émaillée, 30 x 24 x 18 cm. Collection particulière.



Fig. 6.1. PHILIPPE WOLFERS ET ÉMILE MÜLLER, *Cache pot Orchidée*, 1897. Grès, 56 x 39 x 37 cm.
Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. CG 121.



Fig. 7.1. WILLEM DELSAUX, *Pichet*, c.1910. Grès flammé, 26 cm. Collection particulière.



Fig. 7.2. WILLEM DELSAUX, *Vase*, c.1910. Grès, 13,5 x 10 cm. Collection personnelle de l'auteur.



Fig. 7.3. WILLEM DELSAUX, *Vue d'un jardin*, 1915. Huile sur toile, 35 x 43 cm. Collection personnelle de l'auteur.



Fig. 8.1. ARTHUR CRACO et FRANÇOIS CARRION, *La Fontaine aux Lévrier*, 1925. Grès flammé et fer forgé, dimensions inconnue. Paris, Exposition des Arts Décoratifs, Section Belge, Jardin du pavillon d'Honneur. Photographie inconnu.



Fig. 8.2. ARTHUR CRACO, *Carton de margelle de puits en grès flammé - La fontaine aux lévriers*, Impression sur papier, c. 1925.



Fig. 8.3. ARTHUR CRACO, *La Fontaine aux Lévriers*, 1925. Grès flammé et fer forgé, dimensions inconnue. Ixelles, Place Fernand Cocq. État en février 2026, cliché et détourage de l'auteur.



Fig. 9.1. ÉMILE LOMBART, *Vase à décor de fleurs stylisées*, c. 1925. Faïence, 36 cm. Collection particulière.



Fig. 9.2. ÉMILE LOMBART, *Vase à décor de héron*, c. 1925. Faïence, 36 cm. Collection particulière.



Fig. 10.1. HENRI JAVAUX, *Le Grand Feu*, Grès grand feu, c. 1930. Dimensions inconnues.
Localisation inconnue.



Fig. 10.2. HENRI JAVAUX, *Champignon et Crapeaux*, Grès grand feu, c. 1931. Dimensions inconnues. Localisation inconnue.



Fig. 11.1. ROGER GUÉRIN ET FRANÇOIS CARION, *Vase*, c. 1925. Grès grand feu et fer forgé, 43 cm. Collection particulière.



Fig. 11.2. ROGER GUÉRIN, *Vase tronconique*, c. 1921. Grès salé grand feu, 13 cm. Reims, Musée des Beaux-Arts, n° inv. 2024.2.9.



Fig. 11.3. ROGER GUÉRIN, *Vase*, c. 1925. Grès salé grand feu, 53 cm. Collection particulière.



Fig. 11.4. ROGER GUÉRIN, *Vase*, c. 1930. Grès sans salure grand feu, 24 cm. Collection particulière.



Fig. 11.5. ROGER GUÉRIN, *Vase*, c. 1930. Grès moulé, 26,5 cm. Collection particulière.



Fig. 12.1. EDGARD AUBRY, *Vase*, c. 1925. Grès salé grand feu, 34 cm. Collection particulière.



Fig. 12.2. EDGARD AUBRY, *Vase*, c. 1930. Grès, 32 cm. Collection particulière.



Fig. 13.1. EUGÈNE PAULUS, Vase, 1924. Grès salé grand feu, 19 x 18 cm. Collection particulière.



Fig. 13.2. EUGÈNE PAULUS, Vase, 1926. Grès salé grand feu, 28 x 15 cm. Collection particulière.



Fig. 14.1. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de mes amis sculpteurs et céramistes*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en 1991, cliché de Philippe De Gobert, détourage de l'auteur.



Fig. 14.2. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de mes amis sculpteurs et céramistes*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur.



Fig. 14.3. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de mes amis sculpteurs et céramistes*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur. Détail représentant Antonio Lampecco assis à son tour accompagné de trois vases miniatures inscrit dans un four.



Fig. 14.4. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de mes amis sculpteurs et céramistes*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur. Détail représentant Pierre Culot debout représenté debout, vêtu de son tablier. À sa droite trois vases de forme cruciforme appelé *vases Citroën* sont disposés sur une console de style Régence. À ses pieds figure également un *Vase composé*.



Fig. 14.5. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de mes amis sculpteurs et céramistes*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur. Détail représentant Antoine de Vinck (1924-1992), représenté assis face à son tour, vêtu d'un tablier et d'un foulard à côté d'un vase de sa réalisation contenant un bouquet de fleurs.



Fig. 14.6. MAX VAN DER LINDEN, *La Maison de Simon du Chastel*, c.1980. Terre cuite émaillée, 67 x 80 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur.



Fig. 14.7. MAX VAN DER LINDEN, *La Maison de Simon du Chastel*, c.1980. Terre cuite émaillée, 67 x 80 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur. Détail représentant Simon du Chastel (1927-2014), représenté devant sa maison plus communément désignée sous le nom de château de Jolymont à Watermael-Boitsfort.



Fig. 14.8. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de Pierre Caille*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur.



Fig. 14.9. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de Pierre Caille*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur. Détail représentant Pierre Caille et son épouse Maryse, assis dans des fauteuils. Pierre Caille caresse son chien tandis que Maryse brode un dessin de son mari.



Fig. 14.10. MARYSE CAILLE ET PIERRE CAILLE, *Petite suite au clair de lune*, 1988. Broderie, 28 x 36,5 cm. Tournai, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles, n° inv. MAR-TMT-CMP1-18110.



Fig. 14.11. MAX VAN DER LINDEN, *Mon Atelier*, c.1980. Terre cuite émaillée, 60 x 75 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur.



Fig. 14.12. MAX VAN DER LINDEN, *La Maison de Roger Somville*, c.1980. Terre cuite émaillée, 65 x 60 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur.



Fig. 15.1. PIERRE CAILLE, *Animaux lourds*, 1958. Terre cuite émaillée, 54 x 40 cm. Syracuse, Musée d'art d'Everson, n° inv. 60.25.



Fig. 15.2. PIERRE CAILLE, *Personnage*, c. 1965. Terre cuite émaillée, 15,5 cm. Collection particulière.



Fig. 15.3. PIERRE CAILLE, *personnage biscornu*, c.1980. Terre cuite émaillée, 30 x 21 cm.
Collection particulière.



Fig. 16.1. ANTONIO LAMPECCO, *Vase*, c.1965. Grès, 22,5 cm. Collection particulière.



Fig. 16.2. ANTONIO LAMPECCO, *Vase*, c.1980. Grès, 10 x 13 cm. Collection particulière.



Fig. 16.3. ANTONIO LAMPECCO, *Gouttes*, c.1990. Grès, 31 x 24 x 20 cm. Collection particulière.



Fig. 17.1. ANONYME, *Céramique du Rwanda*, XIX^e siècle. Grès, 26 x 25 x 15 cm. Collection Roux-Miroir.



Fig. 17.2. PIERRE CULOT, *Vase Citroën*, c. 1970. Grès, 14,5 x 14,5 x 7 cm. Collection particulière.



Fig. 17.3. PIERRE CULOT, *Vase composé*, c. 1982. Grès, 82 x 87 x 30 cm. Collection particulière.



Fig. 17.4. PIERRE CULOT, *Colonne en cinq éléments en drapés terminés par un chapiteau*, c. 1990. Grès, 223 x 70 x 46 cm. Collection particulière.



Fig. 18.1. ANTOINE DE VINCK, *Tête d'Atlante*, c. 1980. Grès, 52 cm. Collection privée.



Fig. 19.1. SIMONE TITS, *Emblème de la céramique de Dour*, Impression sur papier, c. 1953.
Dimensions inconnues. Localisation inconnue.



Fig. 19.2. SIMONNE TITS, *coq*, c. 1950. Terre cuite émaillée, dimensions inconnues. Collection particulière.



Fig. 19.3. MARIE-HENRIETTE BATAILLE, *Plat à décor de hiboux*, c. 1960. Terre cuite émaillée, 43 cm. Collection particulière.



Fig. 19.4. THÉRÈSE BATAILLE, *Coupe*, c. 1960. Terre cuite émaillée, 43 cm. Collection particulière.



Fig. 19.5. ROGER SOMVILLE, *Plat à décor d'oiseau*, c. 1960. Terre cuite émaillée, 48 x 37 cm. Collection particulière.



Fig. 20.1. ROGER GUÉRIN et CRIS AGTERBERG, *Le Baiser*, c. 1930. Grès, 44 x 12 cm. Collection particulière.

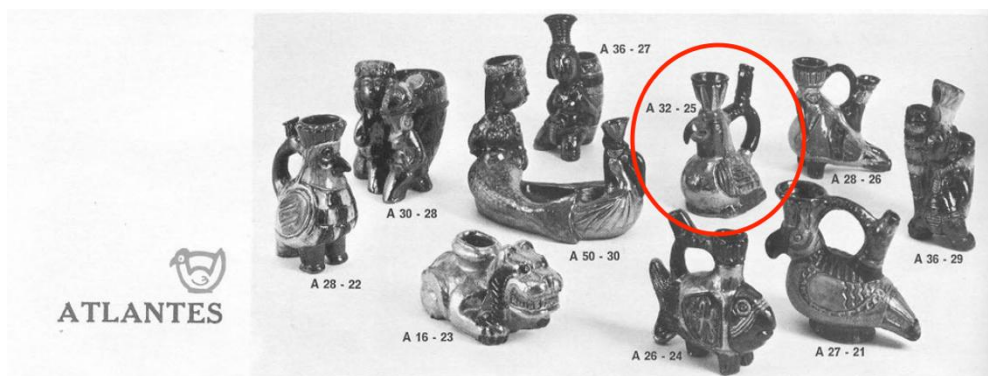


Fig. 20.2. JULES GUÉRIN (?), *Pichet zoomorphe Atlante - Modèle A3225*, c.1971. Grès, 35 x 27 cm.



RARE PICHET ZOOMORPHE ART DÉCO PAR ROGER GUÉRIN (BELGIQUE)

Artiste : Roger Guérin

Exceptionnel pichet zoomorphe en grès représentant un perroquet par Roger Guérin à Bouffioulx (Belgique), époque Art Déco.

Parfait état

Hauteur 35cm

Largeur 27cm

Poids 2,9kg

Signé Guérin sous la base et numéroté A 3225

[Lire plus](#)

450 €

ACHETER EN LIGNE



CONTACTER

Fig. 20.3. JULES GUÉRIN (?), *Pichet zoomorphe Atlante - Modèle A3225*, c.1971. Grès, 35 x 27 cm. Pièce erronément attribuée à Roger Guérin mise en vente par un professionnel.



Fig. 21.1. ROGIER VANDEWEGHE, *Pierced vase with superimposed glaze by Rogier Vandeweghe for Amphora Sint Andries Bruges Belgium*, 1962. Faïence, 25,5 x 12 cm. Collection particulière.



Fig. 22.1. JOOST MARECHAL, *Vase conique*, c. 1959. Grès, 38 cm. Collection particulière.



Fig. 22.2. JOOST MARECHAL, *Végétation verticale*, c. 1969. Terre cuite et jus d'oxyde, Dimensions inconnues. Collection particulière.

Table et sources des illustrations

Partie I

Fig. A.1. RUSKIN POTTERY, *Vase*, 1925. Grès, 66.4 × 31.8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 2013.245.9.....138

Extrait de : METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 01/01/2025, [<https://www.metmuseum.org/fr/art/collection/search/500018>], (23/03/2026).

Fig. A.2. WILLIAM DE MORGAN, *Vase couvert*, 1888 - 1898. Faïence, 34.9 × 24.1 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 23.163.2ab.....138

Extrait de : METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 01/01/2025, [<https://www.metmuseum.org/fr/art/collection/search/487292>], (23/03/2026).

Fig. 1.1. ALFRED WILLY FINCH, *Vase*, c. 1894-1895. Terre cuite vernissée, 20,5 x 19,5 x 19,5 cm. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. 6908.....139

Extrait de : CARMENTIS, 01/06/2025, [[https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=6&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=3&sp=F&sp=T&sp=9](https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=6&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=3&sp=F&sp=T&sp=9)], (13/03/2026).

Fig. 1.2. ALFRED WILLY FINCH, *vase*, c. 1895-1897. Terre cuite vernissée, 13 x 8 x 8 cm. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. 6919.....139

Extrait de : CARMENTIS, 01/06/2025, [[https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=6&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=12&sp=Sdetail&sp=3&sp=F&sp=T&sp=13](https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=6&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=12&sp=Sdetail&sp=3&sp=F&sp=T&sp=13)], (13/03/2026).

Fig. 1.3. ALFRED WILLY FINCH, *vase*, c. 1900. Grès, 21,5 x 11 cm. Collection particulière.....140

Extrait de : ART PRICE, 14/06/2020, [<https://fr.artprice.com/artiste/9838/alfred-william-finch/objets/21350814/vase?p=1>], (13/03/2026).

Fig. 1.4. ALFRED WILLY FINCH, *Série de quatre vases et une verseuse présentées à Première exposition internationale d'art décoratif moderne de Turin en 1902*, Impression sur papier, 1902. Dimensions inconnues. Localisation inconnue.....140

Extrait de : V. PICA, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo , Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903, p. 26.

Fig. 1.5. ALFRED WILLY FINCH, *Série de trois pièces présentées à Première exposition internationale d'art décoratif moderne de Turin en 1902*, Impression sur papier, 1902..141

Extrait de : V. PICA, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo , Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903, p. 26.

Fig. 2.1. OMER COPPENS, vase, c. 1896 - 1897. Terre cuite émaillée réhaussée d'étain, 20 cm. Collection particulière.....141

Extrait de : ART PRICE, 21/01/2025, [<https://fr.artprice.com/artiste/18434/omer-coppens/objets/36402660/vase?p=1>], (13/03/2026).

Fig. 2.2. OMER COPPENS, vase, c. 1896 - 1897. Terre cuite émaillée, 18 cm. Collection particulière.....142

Extrait de : ART PRICE, 29/04/2024, [<https://fr.artprice.com/artiste/18434/omer-coppens/objets/33742092/vase?p=1>], (13/03/2026).

Fig. 3.1. ARTHUR CRACO, *Roméo et Juliette*, c. 1898. Grès, 34 x 48 cm. Collection particulière.....142

Extrait de : MUTUALART, 31/10/2022, [<https://www.mutualart.com/Artwork/Romeo-et-Juliette/754AAC3B2D01C5DEF667A9B4272922ED>], (13/03/2026).

Fig. 3.2. ARTHUR CRACO ET ÉMILE DECLERCQ, Vase, c. 1898. Grès, 41 x 26 cm. Collection particulière.....143

Extrait de : ARTA PLAZA, 01/01/2026, [<https://www.artaplaza.com/fr/ceramique-porcelaine-vases/7979-arthur-craco-and-emile-declercq-grand-vase-vert-art-nouveau->

ca-

1900.html?srsId=AfmBOoprs9zrN3DUUpU8ERXnyv3QFddmmAwQwg1JPE5pjHU_2rP2S
WVPx], (13/03/2026).

Fig. 3.3. ARTHUR CRACO, *Chevalier des Mers*, c. 1925. Grès, 66,8 cm. Collection particulière.....143

Extrait de : ART PRICE, 04/12/2013, [<https://fr.artprice.com/artiste/52965/arthur-craco/ceramique/8097088/le-chevalier-des-mers?keyword=chevalier&p=1>], (13/03/2026).

Fig. 4.1. ISIDORE DE RUDDER, *Masque Le rêve Heureux présenté en couverture de la revue Jugend*, Impression sur papier, 24 septembre 1898. Dimensions inconnues. Localisation inconnue.....144

Extrait de : https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1898_2/0216/image.info

Fig. 4.2. ISIDORE DE RUDDER, *Daphné*, c. 1895. Biscuit de porcelaine, dimensions inconnues. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. CR. 583.....144

Extrait de : CARMENTIS, 01/06/2025, [<https://www.carmentis.be:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=330993&viewType=detailView>], (13/03/2026).

Fig. 4.3. ISIDORE DE RUDDER, *Masque en grès présentées à Première exposition internationale d'art décoratif moderne de Turin en 1902*, Grès, c. 1902. Dimensions inconnues. Localisation inconnue.....145

Extrait de : V. PICA, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo , Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903, p. 42.

Fig. 5.1. LÉO MAES-VEREENOOGHE, *Vase*, c. 1891 -1909. Terre cuite émaillée, 39 x 15 cm. Collection particulière.....145

Extrait de : ART PRICE, 14/06/2023, [<https://fr.artprice.com/artiste/817887/leo-maes-vereennooghe/objets/30555108/vase?p=1>], (13/03/2026).

Fig. 5.2. LÉO MAES-VEREENOOGHE ET EMMANUEL VIÉRIN, *Vase*, c. 1891 -1909. Terre cuite émaillée, 33,5 cm. Collection particulière.....146

Extrait de : P. PEREMANS, *Torhouts aardewerk. Art Nouveau*, Torhouts, Vrienden Museum Torhouts Aardewerk, 1996, p. 47.

Fig. 5.3. LÉO MAES-DECOCK, *Vase*, Après 1910. Terre cuite émaillée, 30 x 24 x 18 cm. Collection particulière.....146

Extrait de : ART PRICE, 14/06/2023, [<https://fr.artprice.com/artiste/1153350/leo-maes-decock/objets/30555126/vase?p=1>], (13/03/2026).

Fig. 6.1. PHILIPPE WOLFERS ET ÉMILE MÜLLER, *Cache pot Orchidée*, 1897. Grès, 56 x 39 x 37 cm. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. CG 121.....147

Extrait de : WIKIPEDIA, 08/08/2014, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Philippe_Wolfers-vase_orchid%C3%A9e.jpg], (13/03/2026).

Fig. 7.1. WILLEM DELSAUX, *Pichet*, c.1910. Grès flammé, 26 cm. Collection particulière.....147

Extrait de : ART PRICE, 03/06/2016, [<https://fr.artprice.com/artiste/7365/willem-delsaux/objets/11009463/pichet-decor-de-fleurs?p=1>], (13/03/2026).

Fig. 7.2. WILLEM DELSAUX, *Vase*, c.1910. Grès, 13,5 x 10 cm. Collection personnelle de l'auteur.....148

Fig. 7.3. WILLEM DELSAUX, *Vue d'un jardin*, 1915. Huile sur toile, 35 x 43 cm. Collection personnelle de l'auteur.....148

Partie II

Fig. 8.1. ARTHUR CRACO ET FRANÇOIS CARRION, *La Fontaine aux Lévriers*, 1925. Grès flammé et fer forgé, dimensions inconnue. Paris, Exposition des Arts Décoratifs, Section Belge, Jardin du pavillon d'Honneur. Photographe inconnu.....149

Extrait de : BIBLIOTHECA ANDANA, 22/12/2012, [<https://www.bibliotheca-andana.be/?p=126020>], (16/03/2026).

Fig. 8.2. ARTHUR CRACO, *Carton de margelle de puits en grès flammé - La fontaine aux lévriers*, Impression sur papier, c. 1925.....149

Extrait de : S. PIERRON, « La participation belge à l'exposition des arts décoratifs », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, Juillet 1925, p. 325.

Fig. 8.3. ARTHUR CRACO, *La Fontaine aux Lévrier*s, 1925. Grès flammé et fer forgé, dimensions inconnue. Ixelles, Place Fernand Cocq. État en février 2026, cliché et détourage de l'auteur.....150

Fig. 9.1. ÉMILE LOMBART, *Vase à décor de fleurs stylisées*, c. 1925. Faïence, 36 cm. Collection particulière.....150

Extrait de : ART PRICE, 01/06/2025, [<https://fr.artprice.com/artiste/710355/emile-lombart/objets/38046555/vase-art-deco-de-saint-ghislain-a-decor-de-fleurs-stylisees?p=1>], (16/03/2026).

Fig. 9.2. ÉMILE LOMBART, *Vase à décor de héron*, c. 1925. Faïence, 36 cm. Collection particulière.....151

Extrait de : ART PRICE, 17/11/2021, [<https://fr.artprice.com/artiste/710355/emile-lombart/objets/25394907/a-decorative-green-vase-with-bird-decor?p=1>], (16/03/2026).

Fig. 10.1. HENRI JAVAUX, *Le Grand Feu*, Grès grand feu, c. 1930. Dimensions inconnues. Localisation inconnue.....151

Extrait de : BIBLIOTHECA ANDANA, 17/06/2024, [https://www.bibliotheca-andana.be/?page_id=250084], (11/01/2026).

Fig. 10.2. HENRI JAVAUX, *Champignon et Crapeaux*, Grès grand feu, c. 1931. Dimensions inconnues. Localisation inconnue.....152

Extrait de : BIBLIOTHECA ANDANA, 17/06/2024, [https://www.bibliotheca-andana.be/?page_id=250084], (11/01/2026).

Fig. 11.1. ROGER GUÉRIN ET FRANÇOIS CARION, *Vase*, c. 1925. Grès grand feu et fer forgé, 53 cm. Collection particulière.....152

Extrait de : ART PRICE, 04/02/2025, [<https://fr.artprice.com/artiste/293826/roger-guerin/objets/36821184/vaas?p=2>], (16/03/2026).

Fig. 11.2. ROGER GUÉRIN, *Vase tronconique*, c. 1921. Grès salé grand feu, 13 cm.
Reims, Musée des Beaux-Arts, n° inv. 2024.2.9.....153

Extrait de : MUSEE DES BEAUX-ARTS DE REIMS, 01/01/2026, [<https://musees-reims.fr/oeuvre/vase-tronconique>], (16/03/2026).

Fig. 11.3. ROGER GUÉRIN, *Vase*, c. 1925. Grès salé grand feu, 53 cm. Collection particulière.....153

Extrait de : ART PRICE, 12/01/2025, [<https://fr.artprice.com/artiste/293826/roger-guerin/objets/36491667/vase-balustre-a-col-annulaire-evase?p=2>], (16/03/2026).

Fig. 11.4. ROGER GUÉRIN, *Vase*, c. 1930. Grès sans salure grand feu, 24 cm. Collection particulière.....154

Extrait de : ART PRICE, 24/06/2019, [<https://fr.artprice.com/artiste/293826/roger-guerin/objets/18906165/vase?p=6>], (16/03/2026).

Fig. 11.5. ROGER GUÉRIN, *Vase*, c. 1930. Grès moulé, 26,5 cm. Collection particulière.....154

Extrait de : ART PRICE, 30/04/2025, [<https://fr.artprice.com/artiste/293826/roger-guerin/objets/37708371/vase?p=1>], (16/03/2026).

Fig. 12.1. EDGARD AUBRY, *Vase*, c. 1925. Grès salé grand feu, 34 cm. Collection particulière.....155

Extrait de : ART PRICE, 29/04/2024, [<https://fr.artprice.com/artiste/479902/edgard-aubry/objets/33742293/vase?p=1>], (16/03/2026).

Fig. 12.2. EDGARD AUBRY, *Vase*, c. 1930. Grès, 32 cm. Collection particulière.....155

Extrait de : MUTUAL ART, 01/04/2026, [<https://www.mutualart.com/Artwork/VASE/69E0FFADC54A2EFD79172D9F68C3BA9A>], (16/03/2026).

Fig. 13.1. EUGÈNE PAULUS, *Vase*, 1924. Grès salé grand feu, 19 x 18 cm. Collection particulière.....156

Extrait de : ART PLAZA, 01/01/2026, [https://www.artaplaza.com/fr/ceramique-porcelaine-vases/1903-eugene-paulus-vase-africaniste-art-deco-gres-de-bouffioulx-1924.html?srsId=AfmBOor8rvahmvcdGI-QPKSSO4QjD_QkWnYWkf8KOYrHxnTMqpSxV-rz], (17/03/2026).

Fig. 13.2. EUGÈNE PAULUS, *Vase*, 1926. Grès salé grand feu, 28 x 15 cm. Collection particulière.....156

Extrait de : ART PLAZA, 01/01/2026, [<https://www.artaplaza.com/fr/ceramique-porcelaine-vases/935-eugene-paulus-rare-vase-africaniste-art-deco-bleu-en-gres-bouffioulx-1926.html?srsId=AfmBOoriJoxiczaAG8PC1PiR8EhTit5G7R3uPfSFwy64u2IRWmEKu59V>], (17/03/2026).

Partie III

Fig. 14.1. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de mes amis sculpteurs et céramistes*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en 1991, cliché de Philippe De Gobert, détourage de l'auteur.....157

Extrait de : M. VAN DER LINDEN, « Maisons de mes amis », dans Y. Auquier (e. a.), *Max van der Linden*, Alleur, éd. du Perron, 1991, pp. 62 et 63.

Fig. 14.2. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de mes amis sculpteurs et céramistes*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur.....157

Fig. 14.3. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de mes amis sculpteurs et céramistes*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur. Détail représentant Antonio Lampecco assis à son tour accompagné de trois vases miniatures inscrit dans un four.158

Fig. 14.4. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de mes amis sculpteurs et céramistes*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l'auteur. Détail

représentant Pierre Culot debout représenté debout, vêtu de son tablier. À sa droite trois vases de forme cruciforme appelé vases *Citroën* sont disposés sur une console de style Régence. À ses pieds figure également un *Vase composé*.....158

Fig. 14.5. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de mes amis sculpteurs et céramistes*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l’auteur. Détail représentant Antoine de Vinck (1924-1992), représenté assis face à son tour, vêtu d’un tablier et d’un foulard à côté d’un vase de sa réalisation contenant un bouquet de fleurs.159

Fig. 14.6. MAX VAN DER LINDEN, *La Maison de Simon du Chastel*, c.1980. Terre cuite émaillée, 67 x 80 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l’auteur.....159

Fig. 14.7. MAX VAN DER LINDEN, *La Maison de Simon du Chastel*, c.1980. Terre cuite émaillée, 67 x 80 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l’auteur. Détail représentant Simon du Chastel (1927-2014), représenté devant sa maison plus communément désignée sous le nom de château de Jolymont à Watermael-Boitsfort.....160

Fig. 14.8. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de Pierre Caille*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l’auteur.....160

Fig. 14.9. MAX VAN DER LINDEN, *La maison de Pierre Caille*, c.1980. Terre cuite émaillée, 85 x 140 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l’auteur. Détail représentant Pierre Caille et son épouse Maryse, assis dans des fauteuils. Pierre Caille caresse son chien tandis que Maryse brode un dessin de son mari.....161

Fig. 14.10. MARYSE CAILLE ET PIERRE CAILLE, *Petite suite au clair de lune*, 1988. Broderie, 28 x 36,5 cm. Tournai, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles, n° inv. MAR-TMT-CMP1-18110.....161

— NUMERIQUES.BE, 01/01/2026, [http://www.numeriques.cfwb.be/index.php?id=1&no_cache=1&tx_portailnumeriques_pi1%5Bview%5D=item_detail&tx_portailnumeriques_pi1%5Bid%5D=peps%3AMAR-TMT-CMP1-18110&tx_portailnumeriques_pi1%5Bnum%5D=1], (27/03/2026).

Fig. 14.11. MAX VAN DER LINDEN, *Mon Atelier*, c.1980. Terre cuite émaillée, 60 x 75 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l’auteur.....162

Fig. 14.12. MAX VAN DER LINDEN, *La Maison de Roger Somville*, c.1980. Terre cuite émaillée, 65 x 60 cm. Louvain-la-Neuve, Musée L, Dépôt : Collection ASBL Max van der Linden. État en mars 2026, cliché et détourage de l’auteur.....162

Fig. 15.1. PIERRE CAILLE, *Animaux lourds*, 1958. Terre cuite émaillée, 54 x 40 cm. Syracuse, Musée d’art d’Everson, n° inv. 60.25.....163

Extrait de : MUSEE D’ART D’EVERSON, 01/01/2026, [<https://collections.everson.org/index.php/Detail/objects/1066>], (07/05/2026).

Fig. 15.2. PIERRE CAILLE, *Personnage*, c. 1965. Terre cuite émaillée, 15,5 cm. Collection particulière.....163

Extrait de : ART PRICE, 15/06/2021, [<https://fr.artprice.com/artiste/4498/pierre-caille/sculpture-volume/24034464/personnage?keyword=personnage&p=1>], (05/03/2026).

Fig. 15.3. PIERRE CAILLE, *personnage bicornu*, c.1980. Terre cuite émaillée, 30 x 21 cm. Collection particulière.....164

Extrait de : ART PRICE, 26/05/2014, [<https://fr.artprice.com/artiste/4498/pierre-caille/sculpture-volume/8488346/personnage-bicornu?keyword=bicornu&p=1>], (05/03/2026).

Fig. 16.1. ANTONIO LAMPECCO, *Vase*, c.1965. Grès, 22,5 cm. Collection particulière.164

Extrait de : ART PRICE, 17/02/2025, [<https://fr.artprice.com/artiste/83287/antonio-lampecco/objets/36744033/vase?p=3>], (05/03/2026).

Fig. 16.2. ANTONIO LAMPECCO, *Vase*, c.1980. Grès, 10 x 13 cm. Collection particulière.....165

Extrait de : ART PRICE, 12/06/2022, [<https://fr.artprice.com/artiste/83287/antonio-lampecco/objets/27125934/grand-vase-soliflore?p=6>], (05/03/2026).

Fig. 16.3. ANTONIO LAMPECCO, *Gouttes*, c.1990. Grès, 31 x 24 x 20 cm. Collection particulière.....165

Extrait de : ART PRICE, 23/05/2022, [<https://fr.artprice.com/artiste/345089/pierre-culot/objets/35358348/vase-citroen?keyword=citroen&p=1>], (05/03/2026).

Fig. 17.1. ANONYME, *Céramique du Rwanda*, XIX^e siècle. Grès, 26 x 25 x 15 cm. Collection Roux-Miroir.....166

Extrait de : A. BONY (e. a), *Pierre Culot : 1938-2011*, Bruxelles, Mercator, 2023, p. 136.

Fig. 17.2. PIERRE CULOT, *Vase Citroën*, c. 1970. Grès, 14,5 x 14,5 x 7 cm. Collection particulière.....166

Extrait de : ART PRICE, 30/09/2024, [<https://fr.artprice.com/artiste/345089/pierre-culot/objets/35358348/vase-citroen?keyword=citroen&p=1>], (11/03/2026).

Fig. 17.3. PIERRE CULOT, *Vase composé*, c. 1982. Grès, 82 x 87 x 30 cm. Collection particulière.....167

Extrait de : ART PRICE, 06/11/2014, [<https://fr.artprice.com/artiste/345089/pierre-culot/objets/8812215/vase-compose?p=12>], (11/03/2026).

Fig. 17.4. PIERRE CULOT, *Colonne en cinq éléments en drapés terminés par un chapiteau*, c. 1990. Grès, 223 x 70 x 46 cm. Collection particulière.....167

Extrait de : ART PRICE, 26/01/2026, [<https://fr.artprice.com/artiste/345089/pierre-culot/sculpture-volume/40560288/colonne-en-cinq-elements-en-drapes-termines-par-un-chapiteau>], (11/03/2026).

- Fig. 18.1.** ANTOINE DE VINCK, *Tête d'Atlante*, c. 1980. Grès, 52 cm. Collection privée.
.....168
- Extrait de : ART PRICE, 09/04/2026, [<https://fr.artprice.com/artiste/157095/antoine-vinck-de/sculpture-volume/41737419/visage-style>], (11/03/2026).
- Fig. 19.1.** SIMONE TITS, *Emblème de la céramique de Dour*, Impression sur papier, c. 1953. Dimensions inconnues. Localisation inconnue.....168
- Extrait de : J. DOBBELS, *L'atelier de Céramique de Dour. Rétrospective 2018*, Cercle culturel du vieux Nimy, Nimy, 2018, p. 21.
- Fig.19.2.** SIMONNE TITS, *coq*, c. 1950. Terre cuite émaillée, dimensions inconnues. Collection particulière.....169
- Extrait de : J. DOBBELS, *L'atelier de Céramique de Dour. Rétrospective 2018*, Cercle culturel du vieux Nimy, Nimy, 2018, p. 60.
- Fig.19.3.** MARIE-HENRIETTE BATAILLE, *Plat à décor de hiboux*, c. 1960. Terre cuite émaillée, 43 cm. Collection particulière.....169
- Extrait de : ART PRICE, 29/01/2026, [<https://fr.artprice.com/artiste/240864/marie-henriette-bataille/objets/40874760/plat-a-decor-de-hiboux>], (07/05/2026).
- Fig.19.4.** THÉRÈSE BATAILLE, *Coupe*, c. 1960. Terre cuite émaillée, 43 cm. Collection particulière.....170
- Extrait de : ART PRICE, 29/01/2026, [<https://fr.artprice.com/artiste/240864/marie-henriette-bataille/objets/40874760/plat-a-decor-de-hiboux>], (05/05/2026).
- Fig.19.5.** ROGER SOMVILLE, *Plat à décor d'oiseau*, c. 1960. Terre cuite émaillée, 48 x 37 cm. Collection particulière.....170
- Fig. 20.1.** ROGER GUÉRIN et CRIS AGTERBERG, *Le Baiser*, c. 1930. Grès, 44 x 12 cm. Collection particulière.....171
- Extrait de : LAZUURKUNST, 01/01/2025, [<https://glazuurkunst.nl/testpagina/>], (12/05/2026).
- Fig. 20.2.** JULES GUÉRIN (?), *Pichet zoomorphe Atlante - Modèle A3225*, c.1971. Grès, 35 x 27 cm.....171

Extrait de : NOUVELLE SOCIETE DES GRES DE BOUFFIOULX, *Grès d'art*, catalogue de vente, Bouffioulx, c. 1971, p. 10.

Fig. 20.3. JULES GUÉRIN (?), *Pichet zoomorphe Atlante - Modèle A3225*, c.1971. Grès, 35 x 27 cm. Pièce erronément attribuée à Roger Guérin mise en vente par un professionnel.....172

Extrait de : PROANTIC, 01/01/2026, [<https://www.proantic.com/1278180-rare-pichet-zoomorphe-art-deco-par-roger-guerin-belgique.html#>], (12/05/2026).

Fig. 21.1. ROGIER VANDEWEGHE , *Pierced vase with superimposed glaze by Rogier Vandeweghe for Amphora Sint Andries Bruges Belgium*, 1962. Faïence, 25,5 x 12 cm. Collection particulière.....172

Extrait de : M. HEIREMANS, 01/01/2026, [<https://www.marcheiremans.com/item/multi-layered-glazed-vase-by-roger-vandeweghe-for-amphora-sint-andries-bruges-belgium/>], (05/05/2026).

Fig. 22.1. JOOST MARECHAL, *Vase conique*, c. 1959. Grès, 38 cm. Collection particulière.....173

Extrait de : F. HUYGENS et A. RAMBAUT, *Joost Maréchal, keramist en glazenier*, Gent, Snoeck, 2011, p. 62.

Fig. 22.2. JOOST MARECHAL, *Végétation verticale*, c. 1969. Terre cuite et jus d'oxyde, Dimensions inconnues. Collection particulière.....173

Extrait de : JOOST MARECHAL.BE, 01/01/2026, [<http://www.joostmarechal.be/>], (15/05/2026).



UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial