

# Un céramiste contemporain : Philippe Lambercy

Autor(en): **Dell'Ava, Suzanne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **33 (1985)**

PDF erstellt am: **11.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728497>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Un céramiste contemporain : Philippe Lambercy

Par Suzanne DELL'AVA

Le Musée Ariana, à Genève, possède une collection de céramiques contemporaines d'un intérêt certain : une politique d'achats axée sur la production des céramistes suisses permet de présenter un panorama satisfaisant des recherches effectuées dans ce pays par les créateurs d'aujourd'hui.

Parmi eux, Philippe Lambercy occupe une place privilégiée. L'originalité de sa carrière, l'essor qu'il a su donner à la céramique genevoise par la richesse et la nouveauté de son enseignement, en font une personnalité-clé, qui explique le récent développement et les ramifications internationales de ce que l'on peut appeler «l'école de Genève».

Retracer l'évolution de Philippe Lambercy, s'attacher à suivre ses recherches et ses réalisations, conduit également à évoquer en filigrane un aspect de l'évolution fondamentale de l'art céramique en Europe.

La banalité que représente aujourd'hui le fait d'avoir un atelier individuel, l'évidence que constitue la multiplicité d'orientations possibles et personnelles dans ce domaine, sont en fait des données extrêmement récentes. Le terme même de «céramiste» pour désigner un métier en soi, englobant implicitement la connaissance et la maîtrise de toutes les étapes du processus de fabrication est relativement nouveau. Il s'est substitué à ceux de «tourneur, mouleur, décorateur...», liés à la division du travail d'une production industrielle; il s'est substitué en partie à celui de «potier», faisant trop exclusivement référence à une production d'objets utilitaires. Les plus anciens pionniers, comme Delaherche<sup>1</sup>, Chaplet<sup>2</sup> ou Decœur<sup>3</sup> restent à leur époque des exemples isolés, sans commune mesure avec le foisonnement de céramistes que l'on connaît de nos jours.

Né en 1919<sup>4</sup>, Philippe Lambercy commence en 1936 un apprentissage de décorateur. Cette formation assez spécialisée, comme il était de règle à l'époque, orientait plutôt vers une carrière de contremaître ou de chef de fabrication dans de petites manufactures.

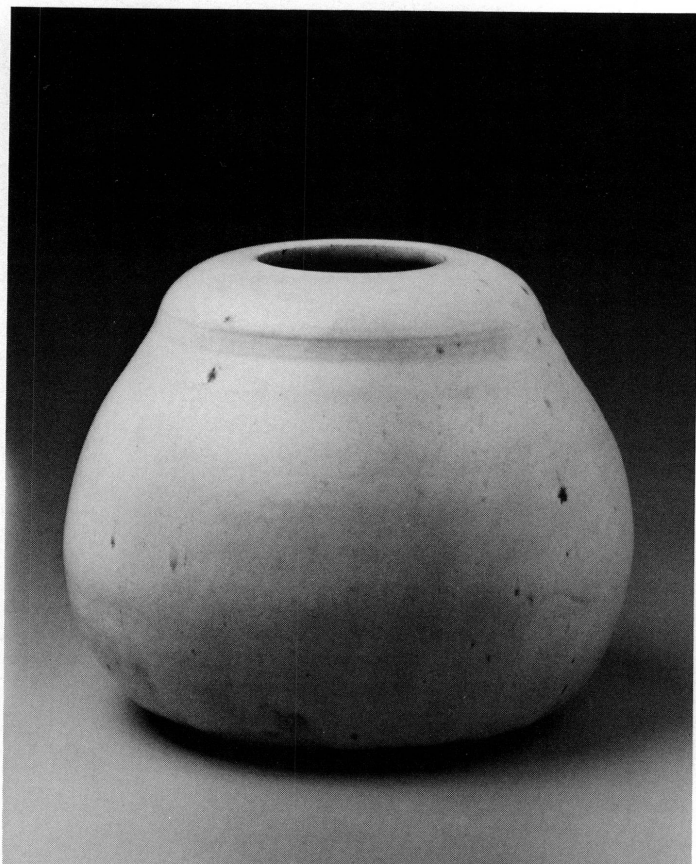
L'aspect artistique de la production n'était alors ni envisagé ni envisageable; aucune recherche de «design» n'était

proposée dans les usines où les élèves pouvaient travailler. Seules les nécessités du marché dictaient le style des objets, destinés à approvisionner les grands magasins.

Puis il est employé comme décorateur dans différentes usines. Dans l'une d'entre elles, il reprenait des modèles conventionnels trouvés dans les musées par Benno Geiger, contremaître et futur directeur de l'École de céramique de Berne. Après être passé d'une fabrique à l'autre, espérant chaque fois effectuer un travail plus personnel, il a la possibilité pendant quelques semaines de produire assez librement une collection. A cette époque où les plats de Picasso avaient beaucoup de succès, il s'agissait encore de décoration sur des objets préparés à l'avance. Tout en lui offrant une certaine indépendance, cela restait très éloigné de ce qui constitue pour lui une démarche véritablement céramique: l'idée d'intervenir aussi sur le matériau de base était toujours présente à son esprit.

C'était une période où chacun était relativement fermé sur soi-même. La guerre avait auparavant compromis beaucoup de relations, et le travail individuel commençait à fleurir un peu partout. Il y avait parmi les pionniers de ce moment-là des Européens ayant dû quitter leur pays pour se réfugier aux Etats-Unis, comme Ruth Duckworth<sup>5</sup>, ou en Angleterre comme Hans Coper<sup>6</sup> et Lucie Rie<sup>7</sup>. Ils emportaient avec eux une certaine conception du métier, qu'ils ont développée là-bas. Bonifas<sup>8</sup> lui-même avait quitté la Suisse en 1946 pour aller enseigner aux Etats-Unis, à l'Université de Washington.

Afin de commencer des recherches, Philippe Lambercy installe son propre atelier avec sa femme Elisabeth<sup>9</sup> à Montagny/Yverdon, en 1953. Il y avait bien quelques précédents de céramistes faisant un travail très personnel dans leur propre atelier, comme Bonifas ou même Noverraz<sup>10</sup>, mais cela semblait encore un but relativement difficile à atteindre. «Personne n'était d'ailleurs très bien armé pour le faire, que ce soit sur le plan de la réflexion, de l'esthétique, ou même de la simple technique». Toutefois cela semblait la seule solution, et après avoir fait des stages de tournage pour compléter sa formation, il aborde petit à petit le problème de la technologie et de la mise en forme.



1. Vase en grès, 1969. Inv. AR 5421.



2. Vase en grès, décoré à l'engobe. Inv. AR 6648.

Plus tard, en 1957, il installe à Conflans avec Elisabeth Lamercy, un atelier permettant de travailler le grès. Il essaye d'atteindre à ce qui paraissait à l'époque une performance fondamentale: la cuisson à hautes températures.

Bientôt il se lie d'amitié avec Daniel de Montmollin<sup>11</sup>, qui met alors sur pied ses ateliers dans la Communauté religieuse de Taizé, en Bourgogne. Parallèlement, ils poursuivent leurs recherches de hautes températures. Ils commencent à travailler le grès à 1280 degrés. Leurs dialogues permettent de structurer leur démarche; leurs échanges technologiques sont fructueux. Réapprendre à travailler avec un four à flamme, et non plus électrique, trouver les argiles qui correspondent à ces températures, mettre au point les émaux, tout le chemin était à parcourir. «Je suis très attaché à la technologie de l'émail, et ce qui m'a intéressé, c'était de voir ce que l'on pouvait faire avec ces technologies-là, en dehors des exemples très classiques qui nous sont donnés à travers la Chine et le Japon. Pour moi une forme qui n'est pas émaillée est inachevée».

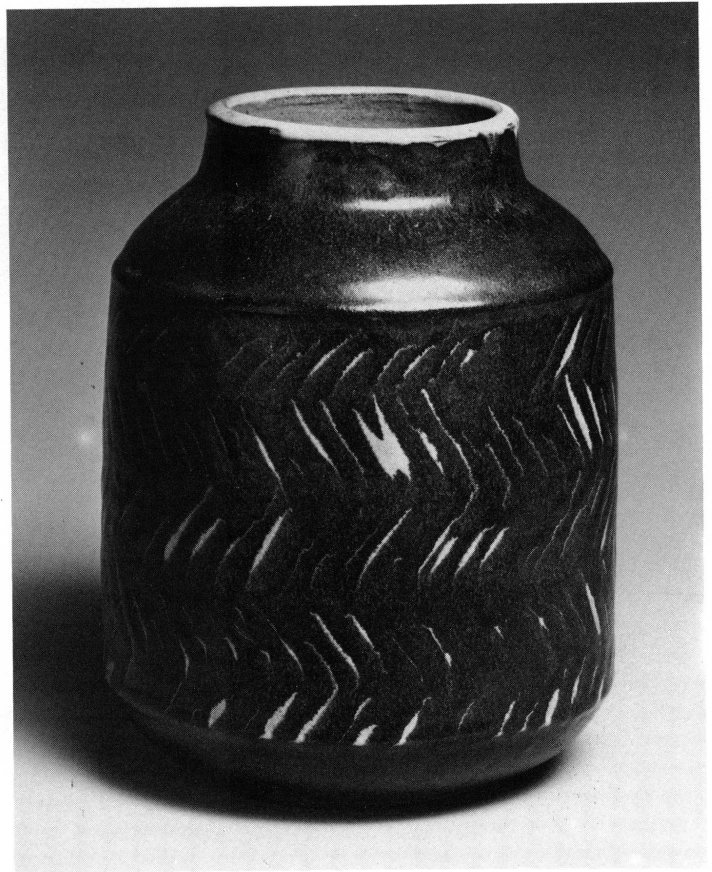
Les premiers travaux portent donc sur l'émail, lié à une forme tournée qui le mette en valeur par son volume (voir cat. n° 10 et fig. 1). Mais plus tard son envie se précise d'élaborer des formes plus libres, qui soient plus proches d'une harmonie parfaite avec l'émail qui les recouvre. «Il s'agit pour moi qu'une chose ne prévale pas sur l'autre, que la forme et l'émail s'accordent, il y a un véritable équilibre à trouver entre eux» (fig. 2).

Mais j'aimerais ici faire place à un texte écrit par Philippe Lamercy, tiré d'un ouvrage qui lui est consacré<sup>12</sup>, où sa démarche et sa conception novatrice de la céramique apparaissent pleinement: «Si, dans les activités que propose la céramique, la création d'objets par tournage ou émaillage m'est apparue comme une discipline indispensable, je n'ai pas moins été de tout temps attiré par une recherche moins strictement définie.

Mes premières expériences à basse température de plastiques céramiques émaillés m'ont fait pressentir que dans cette recherche l'essentiel ne se situait pas dans une inter-



3. Coupe en faïence décorée, 1949. Inv. AR 6046.



4. Vase en grès, décor incisé, 1960. Inv. AR 6482.

vention formelle qui, vis-à-vis du tournage, eût pu paraître libératrice, mais dans l'interférence particulière qui se créait alors entre l'émail et la forme. J'y ai vu là plus qu'ailleurs le lieu spécifique où ces deux termes, tout en se conjugant, allaient se définir l'un par rapport à l'autre (...)

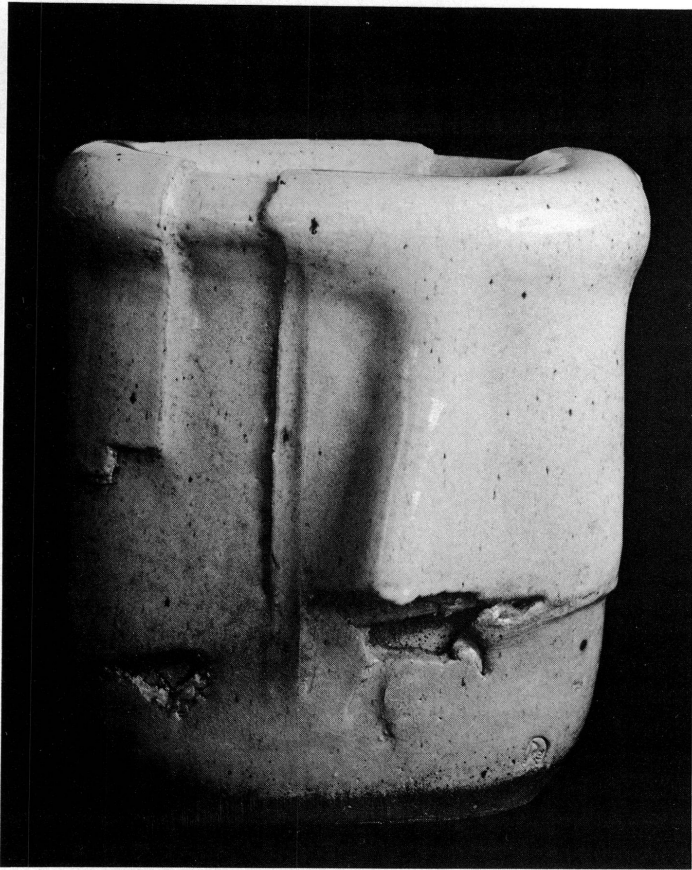
Parallèlement aux émaux je prenais conscience de l'importance des terres leur servant de support, de leur diversité, de la nécessité de les travailler dans leur plasticité et résistance au feu de façon à disposer d'un instrument susceptible de recevoir mon impulsion formelle tout en la guidant (...)

En cherchant intuitivement à réunir les deux aspects à mon avis fondamentaux et polarisés du produit céramique : son aspect réfractaire solide, résistant au feu, accusant sans faiblir son attaque mordante et l'aspect de fluidité que ce même feu provoque en s'alliant aux composants de l'émail, il m'est apparu possible de développer un langage qui ne devait rien à la sculpture ou à la peinture, mais portait en lui ses lois propres.

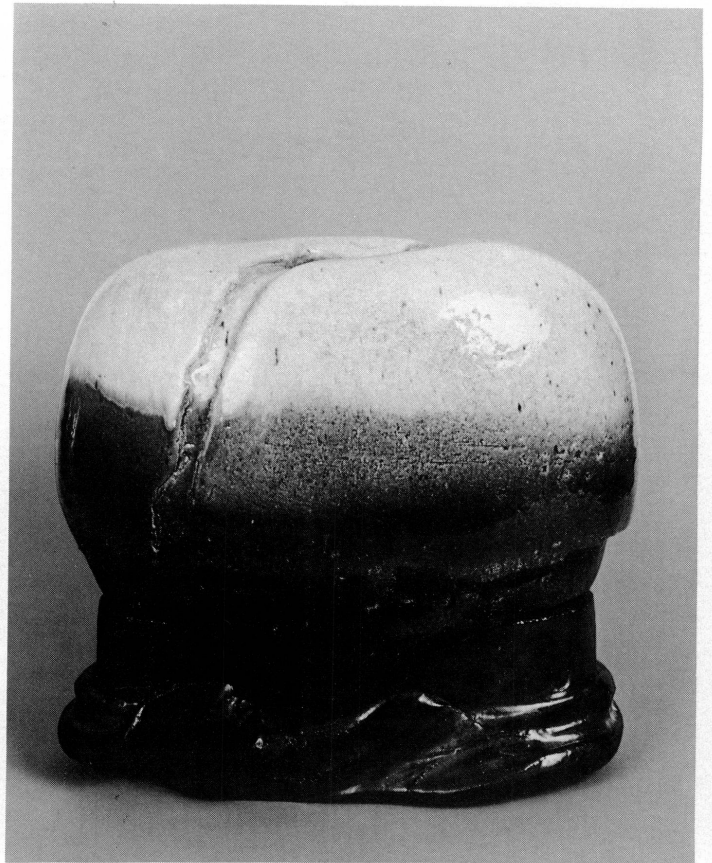
Lorsqu'on abandonne délibérément l'objet tourné et émaillé, on est placé devant un champ d'action sans limites. La diversité de la production actuelle en fait foi : elle fluctue entre le souci de rendre spécifique le médium employé ou de l'utiliser à des fins extra-céramiques où le métier, mené souvent avec maîtrise, voire avec virtuosité, n'est qu'un support à une expression qui reprend à son compte les formes et les préoccupations de l'art contemporain.

En prenant le parti formel d'un creux intérieur, comme une des données premières du produit céramique, en travaillant la notion d'une croûte, et non d'une masse, saisie de l'extérieur par empreintes et pressions, d'une paroi enveloppante soumise à une gestuelle continue et souple, s'alliant ainsi étroitement aux qualités plastiques de l'argile, je définissais par expérience et sympathie le lieu de mon action. Je concentrais mon activité sur un monde de formes creuses, en partie fermées sur elles-mêmes, suffisamment tendues par endroit pour recevoir les apports de couleur et de brillance de l'émail (...)





5. «Plastique céramique» en grès, 1969. Inv. AR 5795.



6. «Plastique céramique» en grès, 1978. Inv. AR 5847.

Je vérifiais alors ce que mes échecs à basse température m'avaient fait pressentir : que mes formes ne devaient pas devenir des «présentoirs» plus ou moins originaux destinés à recevoir des émaux qu'une recherche technologique sortie de ses fins aurait pu développer jusqu'à la virtuosité ; mais que ma sensibilité et mon vouloir devaient orienter vers un «tout» où chacun des termes mis en présence, contrebalançant ou absorbant leurs excès réciproques s'accorderaient l'un à l'autre pour magnifier ce don fait aux hommes et transmis à travers le temps, qu'est l'Art de terre».

Les quinze pièces que possède le Musée Ariana (voir cat.) illustrent bien l'évolution formelle et sensible de Philippe Lamberg. Aux premiers objets, où un décor figuratif s'accroche à une forme assez classique (fig. 3), succèdent les recherches d'émaux de haute température. Appliqués d'abord sur des objets où la fonction reste très présente (fig. 4), ils se développent bientôt sur des pièces où le jeu

des formes devient indissociable des recherches de matières et de couleurs (fig. 5).

Après avoir travaillé sur des formes tournées, puis montées à la plaque et modelées, il poursuit son chemin en créant des pièces en plusieurs parties, où les éléments s'emboîtent. Certains sont à peine ébauchés, tant dans la forme que dans l'intervention de l'émail ; par contraste d'autres sont beaucoup plus élaborés, le tout évoquant une sorte de progression à l'intérieur d'un même objet. «Il peut y avoir des ruptures, des accidents, des choses qui évoluent à un certain moment, qui s'arrêtent, qui reprennent ; une sorte de cheminement à travers la matière qui est donnée par ces différents éléments de différentes natures». Ce besoin d'articuler ces parties dissemblables répond à un désir de plus grande liberté formelle, permet une très grande mobilité dans la formulation, mais a surtout pour but de retranscrire avec plus d'exactitude la sonorité particulière qu'il veut donner à chaque objet. «On peut parler d'une sorte de devenir par étapes, par différents moments qui ne sont pas



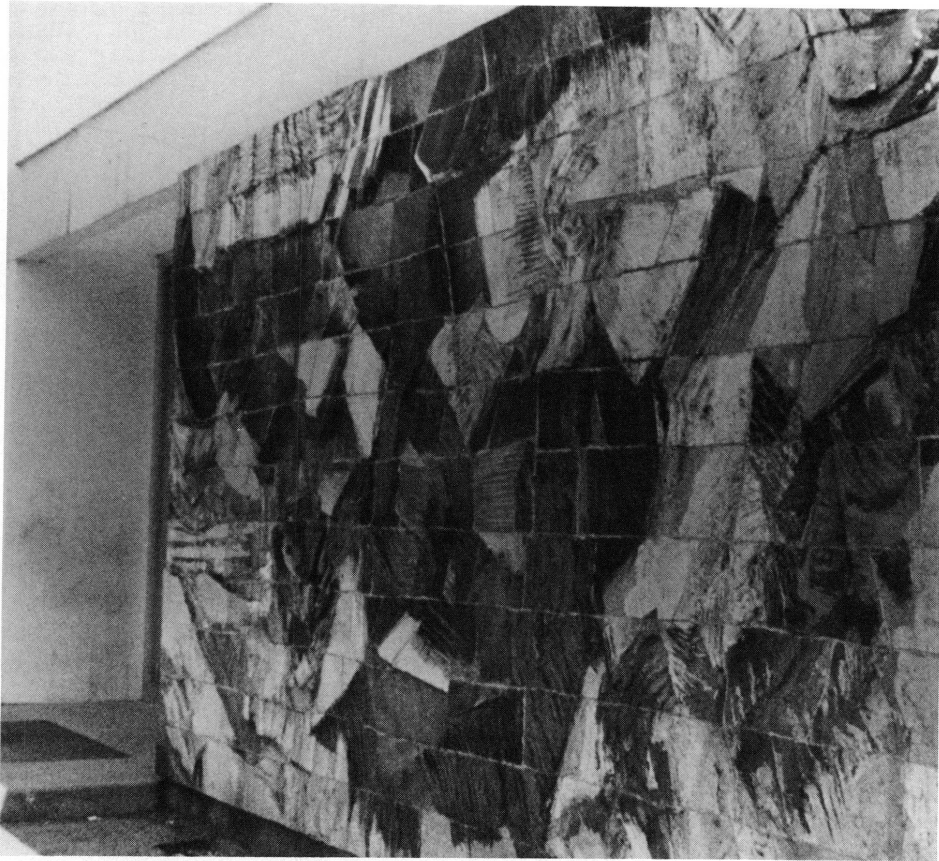
7. «Plastique céramique» en grès, 1982. Inv. AR 6649.

nécessairement du même ordre. Comme en musique des tonalités différentes s'accordent, c'est à travers ces différenciations formelles que l'objet peut atteindre à une complexité qui restitue exactement une sonorité particulière. Alors que dans un pot vous trouvez une unité indestructible, indivisible, comme un archétype fondamental, ici c'est une sorte d'éclatement de différentes possibilités, qui se regroupent en un tout essentiellement céramique» (fig. 6 et 7).

Cette approche du matériau, la manière spécifique dont il aborde la céramique, se retrouvent également dans les réalisations architecturales de Philippe Lambery. En effet, même si cet aspect de son œuvre est moins connu, il n'en constitue pas moins une part importante de son travail. A Montagny déjà, il réalise un mur pour une école, en utilisant des éléments répétitifs en grès sur un support de carreaux cuits à basse température. Les éléments de grès

avaient été réalisés à sa demande par une firme en Suisse alémanique, et chaque modèle, tiré à vingt exemplaires, était ensuite intégré au support. Mais les architectes se montrèrent assez réticents, ne pensant pas que le moment était venu de charger leurs façades d'éléments décoratifs, alors que toutes leurs tentatives visaient au contraire à les débarrasser du superflu et à leur donner un caractère purement fonctionnel. Il remit donc la poursuite de ses recherches architecturales à plus tard, d'autant plus qu'il lui semblait indispensable, pour arriver à un résultat satisfaisant, de pouvoir produire ces éléments, et non de les remettre entre les mains d'une industrie.

Lorsqu'il s'installe à Genève, il peut reprendre ce travail. Sa rencontre avec Christian Hunziker, architecte, lui fait obtenir quelques commandes et développer ses recherches avec le grès. Il réalise ainsi son premier travail en grès en 1959-1960; il s'agissait d'une paroi de douche dans un jar-



8. Détail du panneau décoratif de l'Ecole de la Petite-Ourse, 1963-64.

din, faisant intervenir des reliefs et des couleurs. Par la suite, toujours en collaboration avec cet architecte, il exécute des fragments de sols, des escaliers, des fourneaux, des parties de cuisines... C'étaient de petites interventions, d'une facture assez personnelle, où les couleurs, le modelé, les angles, amenaient quelque chose de très particulier mais sans extravagance. Elles respectaient l'architecture tout en apportant une note vivante et chaleureuse.

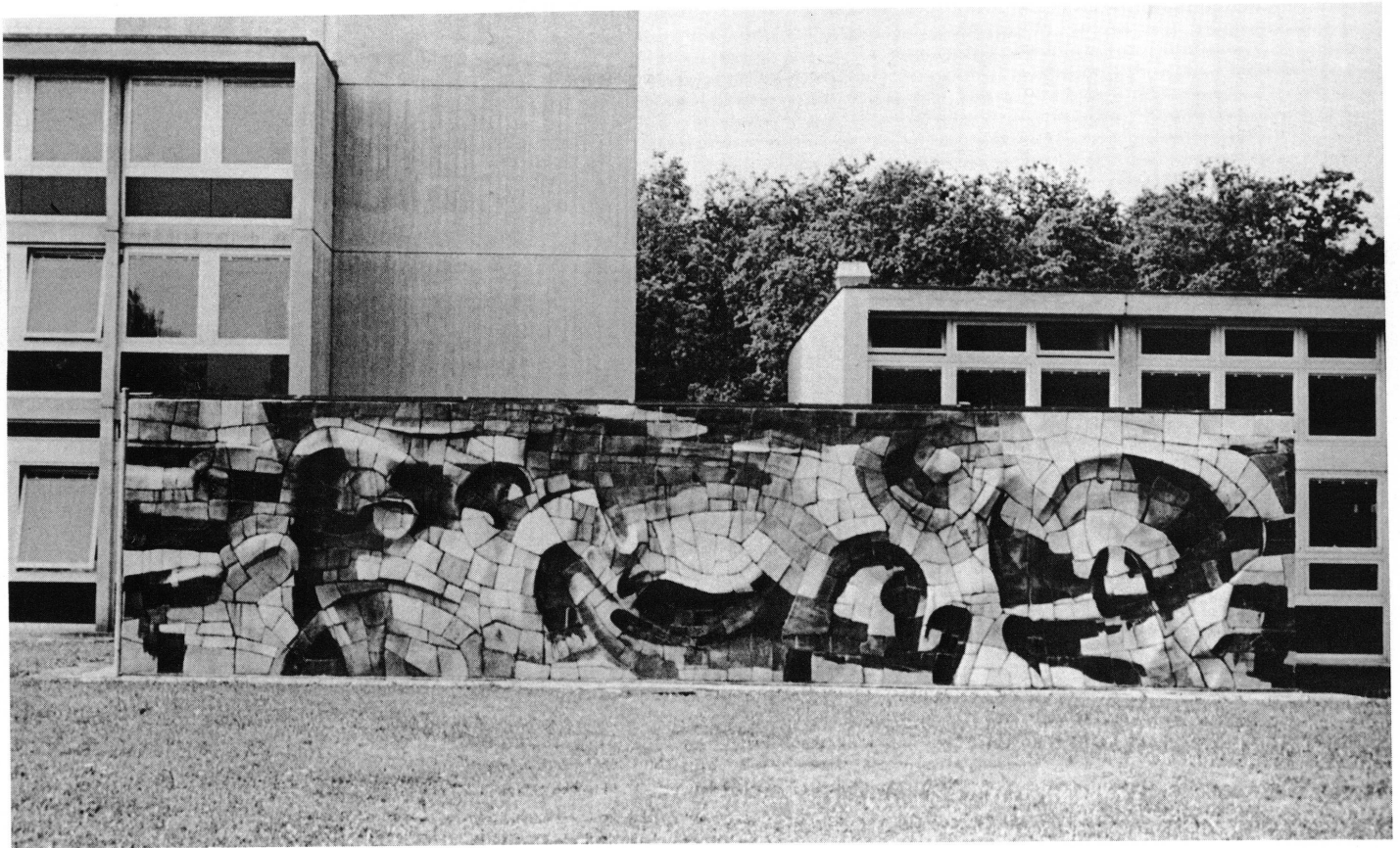
Par ailleurs, il reçoit une commande pour la décoration d'un très grand mur, pour la villa Frei. Cette expérience fut très intéressante car il n'élabora pas de projet très précis à l'avance, mais travailla de façon tout à fait spontanée. Il était impossible de couvrir entièrement ce mur, les frais occasionnés en auraient été trop élevés. Parti fut donc pris de concevoir un élément assez libre qui se développait le long du mur. C'était un travail sur des plaques repliées, à peine ébauchées, façonnées ou accidentées, reliées entre

elles par la dynamique des couleurs et des formes. Avec le temps ce mur fut recouvert de végétation, et des troncs de lierre ont suivi par endroit les formes céramiques, créant une liaison assez extraordinaire avec la nature.

Entre-temps le Fonds de décoration de la Ville de Genève institua des concours, et c'est ainsi que Philippe Lambercy réalise en 1963-1964 un grand panneau, sur un mur de l'Ecole de la Petite Ourse, à Conches. Dans la perspective de susciter l'intérêt des enfants, l'accent est mis sur l'aspect sensoriel, par des empreintes, des griffures, des couleurs (fig. 8).

Puis en 1968-1969, c'est pour l'Observatoire de Sauverny qu'il exécute une décoration murale (fig. 9). L'environnement naturel très dense de ce bâtiment lui suggère de tirer parti de cette situation, et de proposer un mur qui prolonge en quelque sorte la nature. Il avait la conviction que le matériau céramique allait prendre ici sa place avec jus-





9. Vue d'ensemble de la décoration de l'Observatoire de Sauvigny, 1968-69.

tesse : «un matériau ni sculptural ni pictural, mais extrêmement malléable, qui suscite une intervention assez spontanée et directe, voire imprévue».

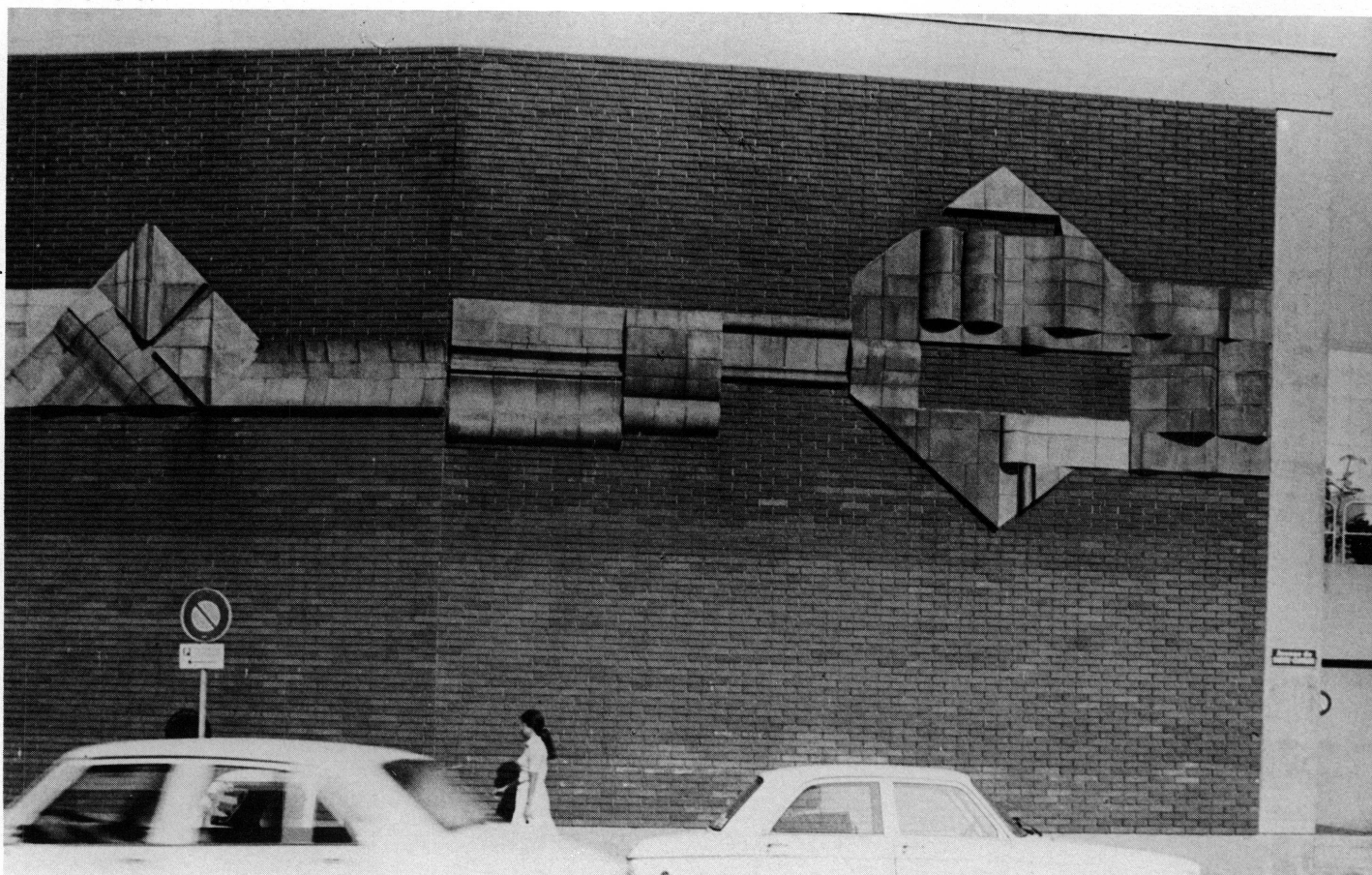
En fait ces concours lui permettent de mettre en pratique ce qu'il avait toujours espéré faire : travailler à très grande échelle et essayer de mettre en valeur les possibilités spécifiques du matériau céramique. «Ce qui m'intéresse en réalisant ces murs, c'est d'intervenir avec la matière, la couleur, la structure de l'émail, et les recherches que je fais concernant les objets peuvent se reporter sur le travail architectural. Vous découvrez au fur et à mesure que vous travaillez, un langage spécifique d'interventions qui peut se reporter sur une création à plus grande échelle».

Pour de très grands travaux il se base sur des maquettes, sur des ébauches plus ou moins précises, mais en se réservant

toujours une grande liberté d'interprétation. «J'ai toujours fait des maquettes en noir et blanc, en indiquant très vaguement l'intervention colorée, qui est toujours liée aux types d'émaux et d'engobes dont on dispose, de façon à pouvoir m'adapter à ce qui ressort lorsque je travaille à plus grande échelle. Le mur de Sauvigny illustre tout à fait cela».

La problématique est tout à fait différente lorsqu'en 1971-1972, il doit réaliser une décoration murale pour l'École de la Jonction (fig. 10). Il s'agissait d'intervenir sur un mur de briques déjà existant, dans un cadre urbanistique assez rigide : des tours locatives dont les balcons forment des stries horizontales. C'est pourquoi il prend alors le parti d'utiliser un langage assez géométrique en accord avec l'architecture environnante. Mais cette géométrie se devait





10. Vue d'ensemble de la décoration murale pour l'Ecole de la Jonction, Genève, 1971-72.



11. Décoration murale pour l'ambassade suisse à Ryad, 1984.

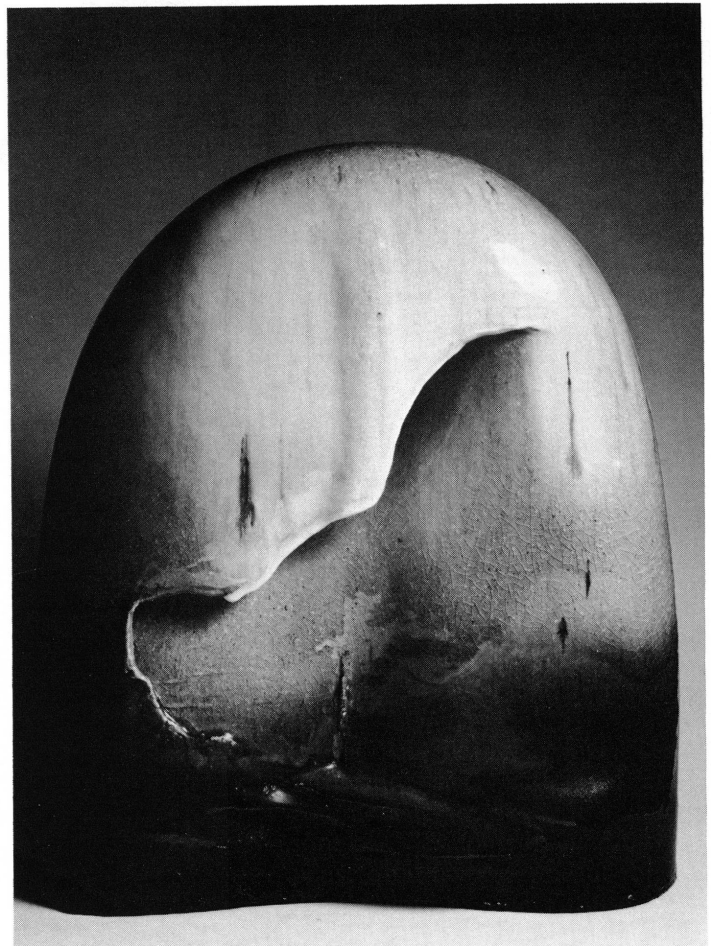
d'être beaucoup plus mobile, utilisant des moulures, des triangles, des cylindres, le tout encastré dans ce mur de briques. L'utilisation de la couleur était là exclue, si ce n'est une couleur voisine de la brique, modulée par des noirs et blancs. Exécutée en collaboration avec l'atelier d'Arare (Aline Favre, Florent Zeller et Antoinette Geneux), cette réalisation se distingue de son travail habituel; mais les problèmes posés par chaque intervention architecturale étant différents, les solutions proposées sont naturellement variées.

Ensuite, en 1984, il exécute une décoration murale pour l'ambassade suisse à Ryad (Arabie Saoudite) (fig. 11), en collaboration avec deux anciennes élèves qui avaient un atelier à Carouge. L'intervention se situe dans la partie publique de l'ambassade, à l'entrée des bureaux. Le travail qui devait être effectué d'après des plans et des photographies, rendit difficile la conception du projet. Le motif se décompose en deux mouvements qui se déploient légèrement en oblique, indiquant implicitement la direction où se trouvent les bureaux de réception. Des reliefs assez forts dans des tons soutenus de bleus et de noirs, se dégagent sur des carreaux non émaillés de couleur sable. Il avait l'idée de créer là une ambiance de fraîcheur comme un courant d'eau.

«Je tiens beaucoup dans ces travaux architecturaux à introduire aussi différents aspects du matériau, avec, comme à Ryad, des parties émaillées et d'autres qui ne le sont pas, des couleurs neutres et d'autres plus décisives. Je pense qu'il n'y a pas beaucoup de différences dans le type d'interventions que j'utilise pour les objets et pour les murs, encore que les questions de dimensions changent les problèmes, notamment dans le traitement des grandes surfaces colorées. Dans l'architecture il faut prendre des partis plus forts, sans quoi tout se mélange et se neutralise».

En 1952 Philippe Lambercy est appelé à l'École des arts décoratifs de Genève pour remplacer Marcel Noverraz. Ce qui ne devait durer que quinze jours a duré jusqu'en 1979... Paradoxalement, il est engagé pour enseigner la décoration, à un moment où il pense que la décoration céramique, si elle n'est pas liée à une connaissance complète du métier est une aberration. «Ce qui m'intéressait, c'était de recréer le métier, de telle façon que si la décoration intervient ce soit à partir des lois mêmes du métier, et non pas de manière extérieure sur des éléments réalisés par d'autres».

A partir de là tout était à faire, tant sur le plan des technologies (connaissance et transformation des matériaux), que des techniques (tournage, façonnage, moulage), que des moyens mis en œuvre. Il a fallu établir un programme d'enseignement, qui s'est d'ailleurs développé au fur et à mesure qu'évoluait son travail. Parallèlement à ses propres découvertes, l'enseignement à l'école se trouvait enrichi.



12. «Plastique céramique», 1979. Prix Adolphe Neumann. Inv. AR 6077.

«Notre programme s'est développé au fur et à mesure des événements. Pour moi il s'agissait surtout de pouvoir se concentrer sur l'apprentissage d'un métier: il fallait à l'époque définir ce qui en était la spécificité; il fallait définir comment l'on pouvait atteindre à certaines connaissances, sur le plan manuel, intellectuel, esthétique; tout était en continu devenir et c'est ce qui a fait la richesse de cette école».

Avec ses collègues de travail il a ainsi élaboré une sorte de «programme-cadre»: il donnait les premières bases nécessaires à l'acquisition de ce métier de céramiste, à partir desquelles il était possible d'envisager un travail plus personnel. Le programme était assez scolaire, comportant une progression d'exercices du métier lui-même, mais aussi du dessin, de la couleur, de la peinture. Il fallait avancer de façon progressive mais sur tous les plans, sans privilégier un secteur au détriment d'un autre. Le métier de céramiste

est la résultante d'une quantité d'interventions d'ordres très différents : il faut avoir des capacités manuelles, connaître la technologie, les matières premières, la façon dont elles se cuisent, il faut savoir manipuler les fours, conduire les cuissons ; l'esthétique est encore un autre domaine. C'est ce tout qu'il était nécessaire d'harmoniser petit à petit, en partant de l'idée que dès le départ l'élève aborde toutes ces questions, dans la perspective de réaliser quelque chose dans sa totalité. C'était une vision juste, qui répondait à une demande, mais aussi à une nécessité, par le fait que le céramiste devenait de plus en plus un artiste individuel. « Les choses évoluent à une très grande rapidité, maintenant l'information est beaucoup plus vaste, les idées circulent, il y a beaucoup plus d'interventions de tous ordres ; d'autres domaines que l'émail sont maintenant développés, où les aspects technologiques et techniques prennent moins d'importance au profit d'une expression ».

En cela l'enseignement de Philippe Lambercy est exemplaire. Il a su, en proposant une approche et une maîtrise globale du matériau, donner à ses élèves la connaissance de base nécessaire à l'épanouissement d'une recherche personnelle. Tout en ayant ses convictions dans la manière de pratiquer la céramique, il a su laisser à chacun la liberté de

poursuivre sa propre voie. L'exposition « Lambercy et ses élèves », présentée au Musée Ariana en 1979, en témoigne avec une éclatante évidence.

C'est pour tout cela qu'en 1979 Philippe Lambercy reçoit le prix des Arts plastiques de la Ville de Genève (prix Adolphe Neumann) ; à cette occasion, une pièce supplémentaire vint enrichir les collections du Musée Ariana (fig. 12).

Par cette distinction est reconnue l'œuvre d'un homme sans qui de nombreuses recherches contemporaines n'auraient pas vu le jour ; son intervention a permis le rayonnement de la céramique genevoise.

« L'École de Genève » en effet, où certains anciens élèves de Philippe Lambercy sont aujourd'hui professeurs, est réputée pour la qualité de l'enseignement qu'elle dispense. Axé sur une formation de base assez complète il permet également aux élèves de développer leur créativité ; les places qu'obtiennent les céramistes sortant de cette école, dans les concours nationaux et internationaux en font foi ; la qualité de leurs productions est un gage de l'expansion de cet art appliqué.

<sup>1</sup> Auguste DELAHERCHE. Céramiste français (1857-1940). Un des premiers à utiliser le grès. Travailla aussi la porcelaine. Ses recherches portèrent surtout sur l'émail, en harmonie avec la forme.

<sup>2</sup> Ernest CHAPLET. Céramiste français (1835-1909). Fortement influencé par la céramique extrême-orientale, découvrit le secret de fabrication des « sang-de-bœuf » chinois. Se détacha bientôt de ses modèles pour s'orienter vers des recherches de formes et de couleurs tout à fait personnelles.

<sup>3</sup> Emile DECŒUR. Céramiste français (1876-1953). Se définit surtout par ses recherches technologiques et son souci de lier étroitement la forme et le décor. Créa en 1927 une pâte à base de grès et de kaolin mélangés ; termina sa vie comme modelleur à Sèvres.

<sup>4</sup> L'essentiel des informations mentionnées dans ce texte m'ont été fournies par Philippe Lambercy lui-même. Certaines phrases sont à peine retranscrites des phrases qu'il a prononcées. Ne désirant pas rédiger cet article sous forme d'interview, je tiens à apporter cette précision, et le remercier chaleureusement de son accueil et de son aide.

<sup>5</sup> Ruth DUCKWORTH. Céramiste américaine. Née à Hambourg en 1919, émigre en Angleterre en 1936, puis aux États-Unis en 1964. Travaille le grès et la porcelaine ; crée des « pots-sculptures » modelés. Parallèlement, œuvres en relation avec l'architecture.

<sup>6</sup> Hans COPER. Céramiste anglais (1920-1981). Né en RDA, émigre en Grande-Bretagne en 1938. Travaille le grès ; ses pièces sont tournées puis assemblées.

<sup>7</sup> Lucie RIE. Céramiste anglaise. Née en 1902 à Vienne, émigre en Grande-Bretagne en 1938. Travaille le grès et la porcelaine ; ses pièces sont tournées.

<sup>8</sup> Paul BONIFAS. Céramiste né à Genève en 1893, mort en 1967. S'installa aux États-Unis, à Seattle, en 1946, et enseigna à l'Université de Washington. A développé des recherches d'émaux sur grès. Travailla aussi la porcelaine et la faïence.

<sup>9</sup> Elisabeth LAMBERCY. Epouse de Philippe Lambercy. Professeur de technologie à l'École des arts décoratifs de Genève de 1971 à 1979. A poursuivi avec Philippe Lambercy des recherches d'émaux pour les hautes températures.

<sup>10</sup> Marcel NOVERRAZ. Céramiste suisse (1899-1972). A développé à la « Poterie de la Chapelle », à Carouge, des recherches personnelles axées sur la faïence.

<sup>11</sup> Daniel DE MONTMOLLIN. Céramiste français né en 1925. Frère de la Communauté de Taizé, où il créa les ateliers de céramique en 1950. Recherches d'émaux et écrits sur la céramique, notamment sur les émaux de haute température.

<sup>12</sup> *Philippe Lambercy, céramiste*, Berne, éd. Paul Haupt, 1983.

#### *Crédit photographique :*

Pierre-Alain Ferrazzini, Genève : fig. 2, 4, 5, 6, 7, 12.

Livio Fornara, Genève : fig. 9.

Philippe Lambercy, Genève : fig. 8, 11.

Musée Ariana, Genève : fig. cat. 1, cat. 3, cat. 4, cat. 9.

Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève : fig. cat. 6, cat. 8.

Jacques Pugin, Genève : fig. 1, 3, fig. cat. 5.

Florent Zeller, Juriens : fig. 10.



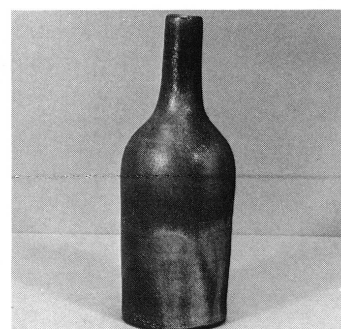
1. Plaque, 1949

Faïence. Décor peint sous glaçure transparente; motif d'oiseau stylisé vu de profil; tons noir, beige, bleu foncé pour l'oiseau, vert pour les feuilles, brun et jaune pour le fond; détails incisés.  
Haut. 19,8 cm, larg. 25,5 cm, prof. 1,5 cm  
Signature peinte «Lambercy original» au dos  
Don M. Eric Poncy, Genève, 1979  
Inv. AR 6045



2. Coupe, 1949

Faïence tournée. Dans le creux, décor peint sous glaçure transparente craquelée; motif de taureau stylisé cerné au trait; tons beige, jaune, rose, bleu; bandeau d'émail bleu foncé près du bord; bord plat en surplomb émaillé en beige; reste de la pièce émaillé en brun.  
Haut. 5,5 cm, diam. 19 cm  
Marque illisible gravée au revers  
Don M. Eric Poncy, Genève, 1979  
Inv. AR 6046  
Pièce reproduite dans: *Genava*, n.s., t. XXVIII, 1980, p. 287



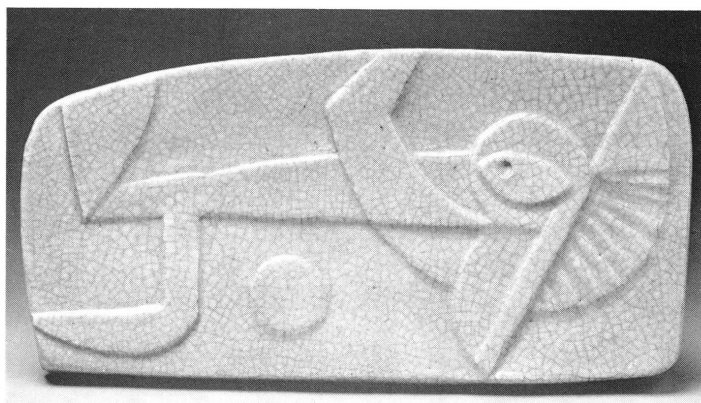
3. Vase-bouteille, 1957

Grès tourné. Email verdâtre.  
Haut. 19 cm, diam. 7 cm  
Sans marque  
Don M. Eric Poncy, Genève, 1979  
Inv. AR 6048



4. Bol, 1957

Grès tourné. Panse à double courbe concave; émail bleu foncé.  
Haut. 9 cm, diam. 11 cm  
Marque «PL» dans un ovale, estampée sous la base  
Don M. Eric Poncy, Genève, 1979  
Inv. AR 6049



5. Plaque murale, 1956

Grès. Décor géométrique en relief; émail gris-bleu à craquelures.  
Haut. 28,5 cm, larg. 59 cm, prof. 5 cm  
Sans marque  
Achat exposition *Céramique suisse*, Genève, 1956  
Inv. AD 838



6. Vase, 1959

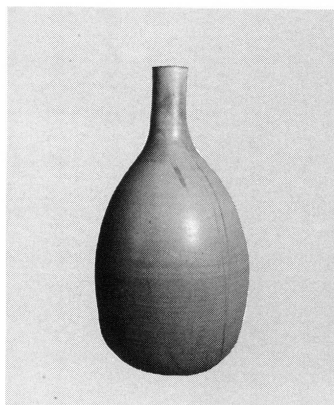
Grès tourné. Corps ovoïde à long col; émail gris-vert mat à légères coulures.

Haut. 31 cm, diam. 16 cm

Marque «PLE» dans un ovale, estampée sous la base

Achat exposition *Céramique suisse contemporaine*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1959

Inv. AD 895



6  
7

7. Vase, 1960

Grès tourné. Corps droit à décor géométrique incisé; épaule légèrement bombée; col droit; émail brun-vert.

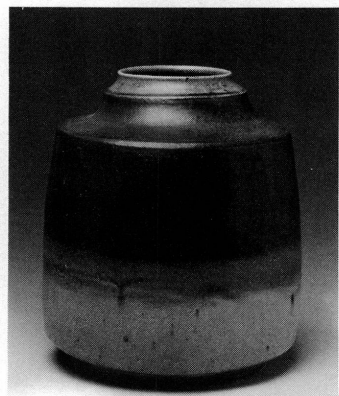
Haut. 27 cm, diam. 20,5 cm

Marque «PLE» dans un ovale, estampée sous la base

Don M<sup>me</sup> Claude Pisset, Chêne-Bourg, Genève, 1982

Inv. AR 6482

Pièce reproduite dans: *Genava*, n.s., t. XXXI, 1983, p. 180



8  
9

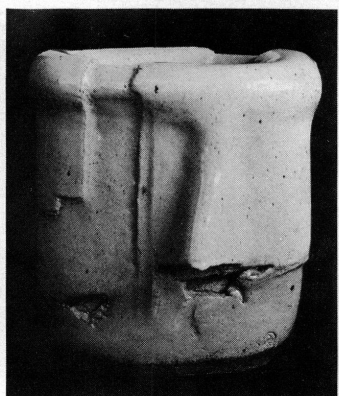
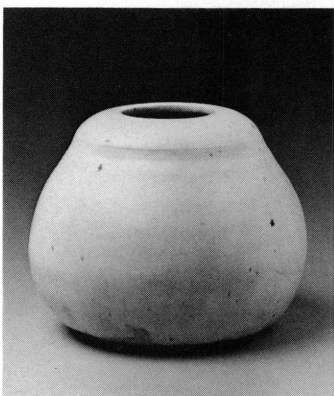
8. Coupe, 1962

Grès tourné. Parois bombées; au bord, filet en creux; émail mat bleu-gris foncé.

Haut. 15,5 cm, diam. 28,5 cm

Achat, 1962

Inv. AR 6783



10  
11

9. Vase, 1969

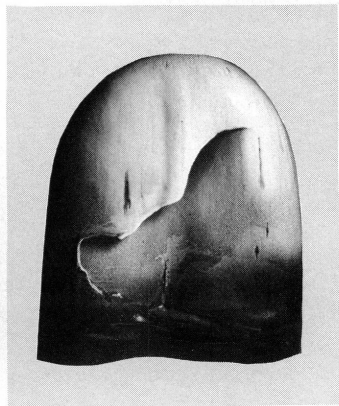
Grès tourné. Corps droit, épaule incurvée à ressaut; émail gris-vert à la base, rouge de fer sur la partie supérieure.

Haut. 30 cm, diam. 25 cm

Sans marque

Achat, 1969

Inv. AR 5420



12  
13

10. Vase, 1969

Grès tourné. Corps globuleux, panse à ressaut; émail blanc-bleu légèrement moucheté.

Haut. 22,5 cm, diam. 25 cm

Marque «PLE» dans un ovale, estampée sous la base

Achat, 1969

Inv. AR 5421



14  
15

### 11. «Plastique céramique», 1975

Grès monté à la plaque et modelé. Vers la base, partie non émaillée; partie inférieure émaillée en gris-vert; partie supérieure émaillée en blanc-bleu.

Haut. 41,5 cm, larg. 40 cm, prof. 23,5 cm

Marque «PLE» dans un ovale, estampée dans un coin inférieur de la pièce

Achat Musée des arts décoratifs, Lausanne, 1976

Inv. AR 5795

### 12. «Plastique céramique», 1978

Objet en deux parties, dont une formant socle. Grès monté à la plaque et modelé. Email brun foncé sur le socle; email noir s'éclaircissant jusqu'au bleu sur la partie médiane; email gris-bleu sur la partie supérieure.

Haut. 38 cm, larg. 42 cm, prof. 20 cm

Marque «PLE» dans un ovale, estampée dans un coin du socle

Achat à l'artiste, 1978

Inv. AR 5847

Pièce reproduite dans: *Geneva*, n.s., t. XXVII, 1979, p. 315

### Biographie:

- 1919 Né à Yverdon.
- 1936 Apprentissage de décorateur céramiste à l'Ecole suisse de céramique, Chavannes-Renens.
- 1938-52 Travail dans diverses firmes céramiques en Suisse allemande. Parallèlement cours de dessin dans les Ecoles de Bâle et Zurich. Travaille chez Mario Mascarini, puis comme artiste libre dans la Poterie Menelika, Genève, et chez A. Zahner, Rheinfelden.

### 13. «Plastique céramique», 1979

Grès monté à la plaque et modelé. Email brun vers la base; email bleu foncé dans la partie inférieure, s'éclaircissant jusqu'au bleu clair au sommet; zone médiane verdâtre à craquelures.

Haut. 49 cm, larg. 44 cm, prof. 20 cm

Marque «PLE» dans un ovale, estampée dans un coin vers la base

Prix Adolphe Neumann, don de la Ville de Genève, 1979

Inv. AR 6077

Pièce reproduite dans: *Lambercy et ses élèves*, catalogue d'exposition, Musée Ariana, 1979, p. 7; et *Geneva*, n.s., t. XXVIII, 1980, p. 288.

### 14. Vase, 1982

Grès monté à la plaque. Forme de cylindre aplati, sur pied bombé; email aux cendres gris-bleuté; décor brun à l'engobe; cuisson à 1280 degrés.

Haut. 43 cm, larg. 36 cm, prof. 13 cm

Marque «PLE» dans un ovale, estampée dans un coin du pied

Achat galerie Maya Behn, Zurich, 1982

Inv. AR 6648

Pièce reproduite dans: *Geneva*, n.s., t. XXXI, 1983, p. 180 et dans *La Revue de la Céramique et du Verre*, sept.-oct. 1984, p. 39.

### 15. «Plastique céramique», 1982

Objet en deux parties dont une formant socle. Grès monté à la plaque et modelé. Email temnoku sur le socle, rouge de fer sur la partie supérieure.

Haut. 33 cm, larg. 61 cm, prof. 28 cm

Marque «PLE» dans un ovale, estampée dans un coin du socle

Achat galerie Maya Behn, Zurich, 1982

Inv. AR 6649

- 1952-79 Enseignement à l'Ecole des arts décoratifs, Genève.
- 1953 Atelier personnel à Montagny/Yverdon. Premiers travaux d'architecture.
- 1957 Installation à Confignon/Genève de l'atelier de grès. Recherche et production de grès tourné, calibré et moulé en collaboration avec Elisabeth Lambercy.
- 1958-82 Expositions personnelles et de groupe en Suisse et à l'étranger: Allemagne, France, Angleterre, Japon. Pièces dans divers musées suisses et étrangers, ainsi que dans des collections particulières.
- 1962-74 Diverses décorations murales pour la Ville et le Canton de Genève (Ecole la Petite Ourse à Conches, Observa-

- toire de la Ville de Genève à Sauverny, Cité Jonction à Genève, Clinique Bel Air à Genève).
- 1971 Prix de la Ville de Winterthur dans le cadre de l'exposition de la Communauté de travail des céramistes suisses (CCS).
- 1979 Prix des Arts plastiques de la Ville de Genève.

### Expositions principales

#### *Expositions personnelles*

- 1949 Premières expositions à Yverdon et Lausanne de travaux à basse température.
- 1971 Heimatwerk, Zurich.
- 1975 Galerie Samson, Paris.
- 1979 Lamercy et ses élèves, Musée Ariana, Genève.
- 1981 Galerie Daniel Sarver, Paris.
- 1982 Galerie Maya Behn, Zurich.
- 1983 Musée Hetjens, Düsseldorf.  
Kunstgewerbeschule, Berne.

#### *Expositions de groupe*

- 1957-82 Participation à des expositions de groupes dans le cadre de la Communauté de travail des céramistes suisses (CCS).
- 1965 *International Ceramics*, Tokyo.
- 1972 *International Ceramics*, Victoria and Albert Museum, Londres.
- 1973 *Form und Glasur*, Jahrhunderthalle, Hoechst.  
*Céramique contemporaine*, Musée des arts décoratifs, Lausanne.
- 1974 *6. Schweizer Künstler*, Kunstkammer Köster, Mönchengladbach.
- 1975 *18 Artistes et la Terre*, Galerie Noella Gest, St-Rémy/Provence.
- 1976 *Céramique contemporaine*, Musée des arts décoratifs, Lausanne.  
*Europäische Keramik der Gegenwart*, Keramion, Frechen.
- 1980 Galerie Charlotte Hennig, Darmstadt.  
Dr. Hagenah, Ottendorf
- 1982 Kunst- und Antiquitätenmesse, Hannover.
- 1984 *4 céramistes*, Galerie du Centre genevois de l'artisanat, Genève.
- 1985 *Europäische Keramik*, Museum Stadt Bad Hersfeld.