Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 25 (1971)

Heft: 1-4

Artikel: À propos de la céramique chinoise

Autor: Jaquillard, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146276

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

À PROPOS DE LA CÉRAMIQUE CHINOISE

PIERRE JAQUILLARD

NEUCHÂTEL

La céramique n'est pas une futilité.

GAUGUIN[1]

I

L'un des premiers aspects de l'art chinois qui ait été connu en Occident furent les porcelaines, comme on peut le constater en particulier par celles qui ont été représentées dans les natures-mortes et les tableaux religieux d'Europe dès le XVe siècle[2]. Ce qu'on ignore souvent, c'est la raison pour laquelle il en a été ainsi. On en trouve une explication dans le magistral ouvrage de R. van Gulik, *The Chinese Pictorial Art:* «Les Chinois ont toujours conservé leurs peintures plus jalousement que leurs poteries. Ils pensaient, non sans raison, que la peinture et la calligraphie représentaient l'essence même de leur culture. Quant à la céramique, ils la considéraient comme faisant partie de la décoration de leur intérieur, très souvent d'une beauté exquise, mais appartenant en somme davantage à la sphère de l'artisan qu'à celle de l'artiste-lettré»[3].

Il est certain, en effet, que les Chinois ont tenu à leurs peintures davantage qu'à leur artisanat. Nous verrons pourtant qu'il n'y a pas lieu

1. Ce mot est cité par Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris, Librairie Générale Française, 1968, p. 91. Les autres allusions au peintre sont prises au même ouvrage, pp. 88–89.

2. Voir à ce sujet l'article très intéressant de A.I. Spriggs, *Oriental Porcelain in Western Paintings*, dans les «Transactions of the Oriental Ceramic Society», Londres, 1964–1966, p. 73–87. 74 ill. hors texte.

3. Robert Hans van Gulik, *Chinese Pictorial Art as viewed by the Connoisseur*, Rome, 1958, pp. XIII–XIV. «The Chinese have always been much more jealous of their pictures than of their porcelain. They considered – not without reason – that painting and calligraphy represent the essence of their culture, hallowed by the association with great statesmen and scholars who made national history. Ceramics they viewed as part of the furnishing of the ir house – often of exquisite beauty but definitely belonging to the sphere of the artisan rather than that of the artist.»

de séparer trop nettement celui-ci et celles-là, mais surtout que nous étions, dès la Renaissance, plus aptes à admirer un vase, une aiguière qu'un lavis, dont le langage devait demeurer caché longtemps encore, plus mystérieux que celui d'un objet d'usage courant, somme toute assez peu différent de ce qui se faisait alors dans nos pays.

Le mot que nous avons mis en exergue nous fait faire un pas de plus dans notre «approche» de l'Extrême-Orient, car le Maître de Tahiti s'est mis lui-même un temps à la céramique; il travailla avec Ernest Chaplet, dont on a pu dire qu'il avait emprunté ses raffinements à l'Asie et dont Gauguin, pour sa part proclamait: «Il est l'égal des Chinois». Comme le peintre a aussi parlé, et fort durement du *Sèvres* «qui a tué la céramique», il n'est pas impossible que le terme qu'il emploie fasse écho au fameux *Placet futile* de Mallarmé:

> Princesse! à jalouser le sort d'une Hébé
> qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
> j'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
> et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Or chez Mallarmé, le *Placet* est pour ainsi dire le pendant, ou plutôt il s'oppose à la pièce où, *Las de l'amer repos*, le poète se décide à

> Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
> de qui l'extase pure est de peindre la fin
> sur ses tasses de neige à la lune ravie
> d'une bizarre fleur qui parfuma sa vie ...

Si ces deux poèmes font bien voir la différence que Mallarmé voyait entre le Sèvres plutôt mièvre – il avait qualifié son sonnet de «Louis XV» – et la porcelaine de Chine, ornée d'un «jeune paysage, d'un lac et de trois grands cils d'émeraude, roseaux», notre propos n'est pas de retracer l'histoire de la céramique chinoise en Occident. Cependant, le fait

d'avoir mentionné Gauguin nous amène à un autre rapprochement avec l'art contemporain, plus près de nous dans le temps.

On trouve chez Nikos Kazantzaki ce mot étonnant: «L'homme est pressé, voilà pourquoi ses œuvres sont chancelantes et inachevées»[4]. Même si le romancier compare ici l'homme et Dieu, nous pouvons solliciter son texte et établir un rapport entre l'art traditionnel et les travaux périssables des tout modernes «plasticiens», dont un Vasarely nous dit qu'ils «renoncent à la pièce unique», pour s'adonner à «la possibilité de recréation», ce qui implique la diffusion par la machine. D'où le recours, que Vasarely prévoyait aux «matériaux préfabriqués, aux matières de synthèse», ou «plastiques». En passant, il faut remarquer que l'artiste franco-hongrois écrivait cela en 1955, c'est-à-dire bien avant que ces matières n'envahissent les galeries et les expositions[5].

Nous faisons ainsi une allusion inattendue à cet aspect de la sculpture moderne, à la suite de la publication du Catalogue de la Fondation Baur, à Genève, dont les deux premiers volumes viennent de paraître, concernant l'art prestigieux de Chine qu'est la céramique. Cet ouvrage nous donne l'occasion, non seulement de justifier le mot de Gauguin placé ici en épigraphe – dont l'euphémisme prouve l'état inférieur où était tenu l'«artisanat» au XIXe siècle – mais encore de mettre la céramique chinoise à la place qui lui revient dans la production artistique de tous les temps, parce que c'est en Chine surtout qu'on peut vérifier la vérité de ce qu'un historien d'art a pu dire du même Gauguin: «L'artisanat est un moyen d'exprimer *aussi* son tempérament d'artiste.»

Nous risquons un rapprochement avec les «plasticiens» modernes, parce que, comme les créations de ces derniers, les terres et les porcelaines furent aussi fabriquées en grand nombre. A la vérité, elles l'étaient dans un tout autre esprit et de tout autres conditions historiques. En outre nous verrons que leurs qualités propres les éloignent fort de la

4. N. Kazantzaki, *Lettre au Gréco*, chapitre «La semence germe en moi», Paris, Plon, 1961, p. 467.

5. Vasarely, *Plasti-Cité*, éditions Castermann, 1970, Collection Mutations-Orientations, p. 19, 101, 109, 115, 124 et 126.

série actuelle, puisque par l'effet du temps, ces délicats ustensiles sont devenus uniques et irremplaçables, au contraire des œuvres, dont parle Vasarely et qui appellent la multiplication. Surtout aussi parce qu'on peut considérer une porcelaine chinoise comme une véritable œuvre d'art, c'est-à-dire créée pour elle-même, et cela avec des résultats au moins aussi satisfaisants – et c'est peu dire – que telles excroissances en mousse de caoutchouc, ou telles géométries moulées en plexiglas ...

Il nous semble évident, en effet, qu'en présence des œuvres en polyester, en plastique ou autres polyestérènes, demeureront nombreux ceux qui seront séduits – cela arrive toujours davantage dans les expositions actuelles de sculpture – par les matières difficiles à travailler et qui imposent à l'artiste une longue patience, pour se présenter finalement sous la forme d'objets infiniment séduisants, séduisants en proportion des efforts de toutes sortes qu'il a fallu pour les confectionner.

On a tenté de montrer, à plus d'une reprise, en quoi les jades «géométriques» de la Chine ancienne peuvent répondre non seulement à certains besoins actuels d'abstraction, mais également aux exigences de ceux qui désirent sentir la technique indispensable à l'artiste, pour obtenir quelque chose de dense et de rayonnant à la fois[6]. Il faut noter toutefois que si le jade est *précieux* aux yeux du Chinois, cette pierre est sans valeur intrinsèque et qu'elle n'acquiert de prix que par le travail. Or ce dernier était aussi considérable pour l'artisan des Chang (1650–1027 av. J.-C.), pour tailler un simple disque, que pour celui des der-

6. Voir nos articles: *Jades abstraits de la Chine ancienne*, Paris, Revue d'Esthétique, 1958, N° XI, 4 pl. *Actualité du jade ancien de Chine*, Lausanne, Revue Style, Septembre 1961, 4 pages, 6 planches. *Une découverte de l'Occident contemporain, le jade chinois de haute époque*, Etudes Asiatiques 1962, 62 pages, 12 pl. h. t. *Un art géométrique vivant*, Revue Neuchâteloise 1966, N° 37, p. 22–27, 2 pl. hors texte.

Dans son ouvrage *Arts de la Chine*, M. Willetts mentionne un essai, datant de 1940, et qui fait dejà des rapprochements entre jades archaïques et art moderne: Brancusi et Helpworth. Il s'agit de l'*Introduction to modern Art*, par Miss E. H. Ramsden, Oxford, 1940. Nous ignorions ce livre en composant nos propres articles et nous n'en connaissons que le passage cité par M. Willetts (cet ouvrage ne se trouve pas au Catalogue Général de la Bibliothèque Nationale à Berne).

nières dynasties, pour ciseler un porte-pinceaux, orné de dizaines de personnages, des coupes miraculeusement diaphanes et ajourées, comme il y en a aussi dans les Collections Baur et dont le catalogue sera publié ultérieurement.

Dans le domaine de la porcelaine, l'Extrême-Orient peut donc sinon s'opposer, du moins constituer un complément – ou un contrepoids – à ce que l'art le plus récent de l'Occident offre à l'amateur. Il s'agit d'une matière qui est, comme le jade, prise aussi au règne minéral, mais qui résulte d'opérations physico-chimiques de cuisson à haute température, qui ne sont peut-être pas sans quelque analogie avec la fabrication des matériaux modernes, dont les artistes font usage depuis quelque temps. Et nous tenterons de montrer qu'une délicate sébile chinoise, un simple pot à eau, tout utilitaires qu'ils soient, peuvent être mis en parallèle avec certaines sculptures contemporaines, non pas, bien entendu, en tant qu'objets, mais pour l'impression qu'ils provoquent, à des titres différents, chez celui qui les considère.

C'est bien connu qu'en Extrême-Orient, on ne fait pas de différence entre ce que nous appelons, nous, les arts majeurs et les arts mineurs : on ne peut, disons-le d'emblée, en avoir une meilleure démonstration qu'en contemplant les belles illustrations des deux volumes parus du Catalogue de la Fondation Baur. Les pièces les plus anciennes datent des T'ang (618–906 après J.-C.) : or c'est précisément à propos des premiers empereurs de cette dynastie que nous apprenons les faits les plus éloquents, du point de vue qui nous intéresse ici. En effet, Osvald Sirén, dans son *Histoire de la peinture chinoise*, raconte à propos de deux peintres qui étaient frères : «Yen-Li-Tö fut nommé en 630 président de la Commission des travaux publics, chargée non seulement de construire et de décorer les édifices impériaux, mais encore de dessiner tous les objets destinés à l'empereur : ses voitures, ses parasols, ses chapeaux, ses éventails. Yen-Li-pen lui succéda vers 657»[7].

7. O. Sirén, *Histoire de la Peinture chinoise*, Paris, Editions d'Art et d'Histoire, 1934, p. 43–44.

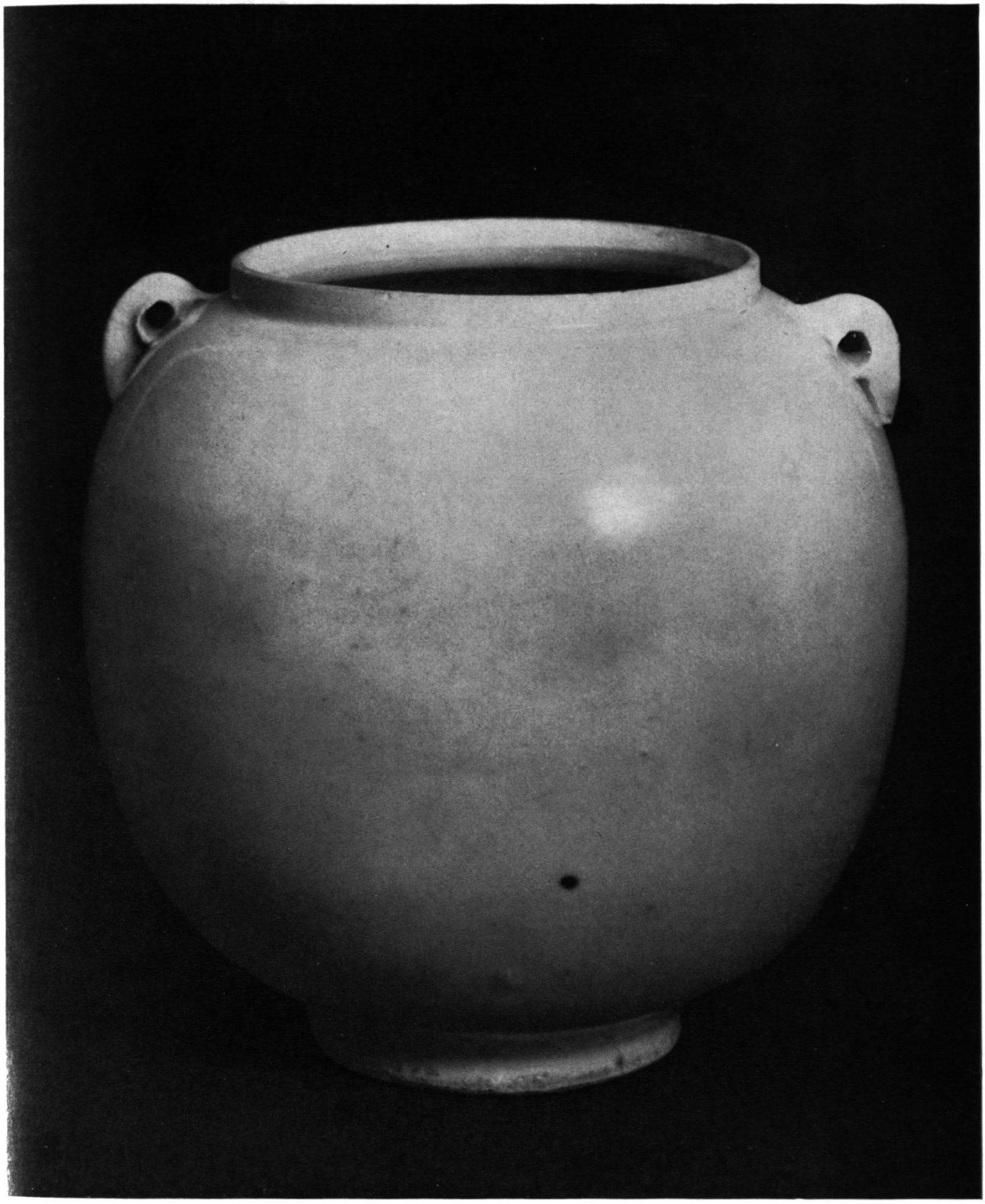

Planche I
Jarre «Ting», époque Song, XIe–XIIe s. (N° 15 du catalogue). Hauteur 14 cm.

Planche II
Jarre «Kiun», époque Song, XIe – XIIe s. Hauteur 9,5 cm (N° 30).

Planche III
Plat «céladon du Nord», décor incisé. Epoque Song, XIe – XIIe s. Diamètre 18 cm (N° 25).

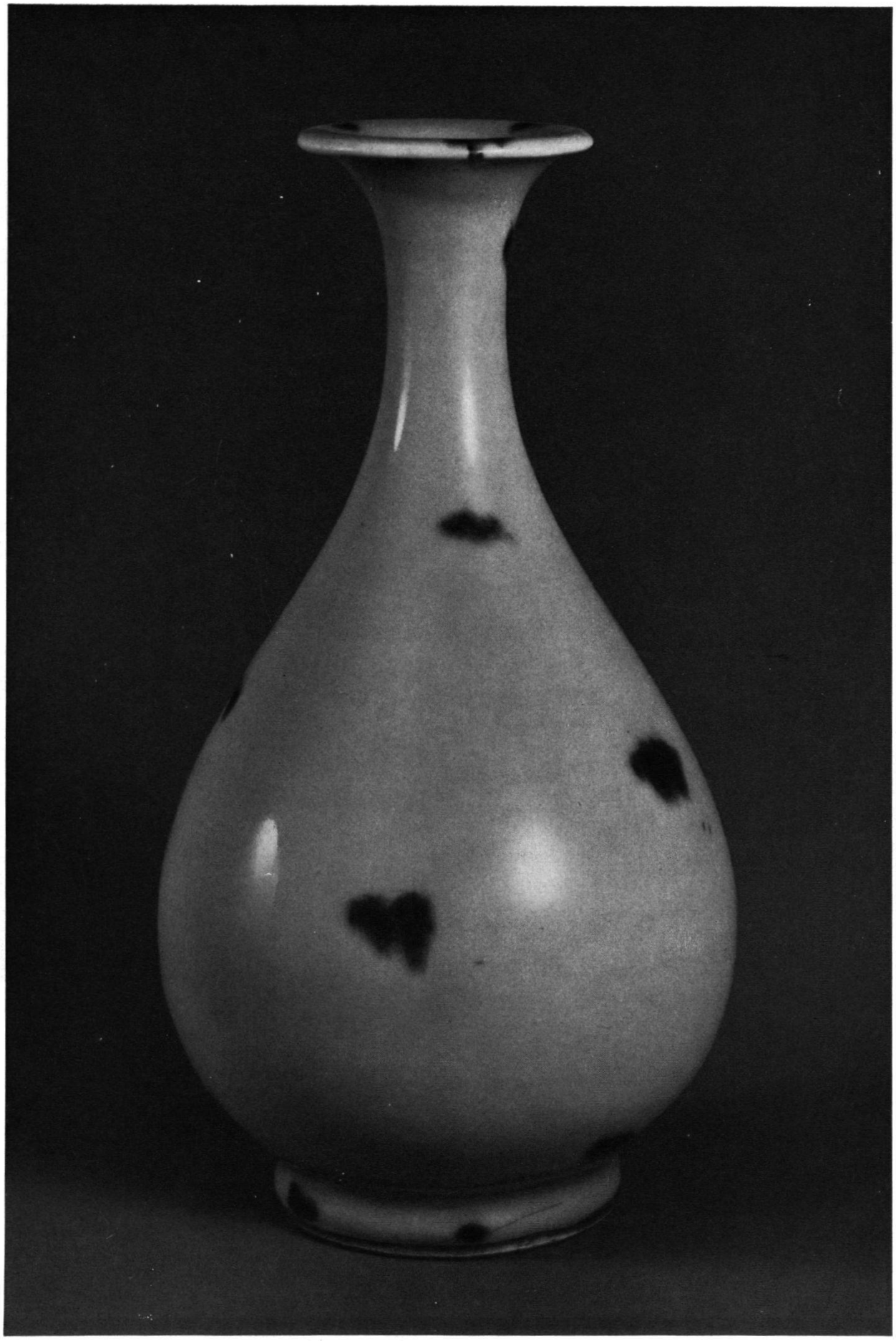

Planche IV
Bouteille «céladon» à taches brunes de Long-ts'iuan. Epoque Yuan, XIIIe–XIVe s. Hauteur 28 cm (N° 104).

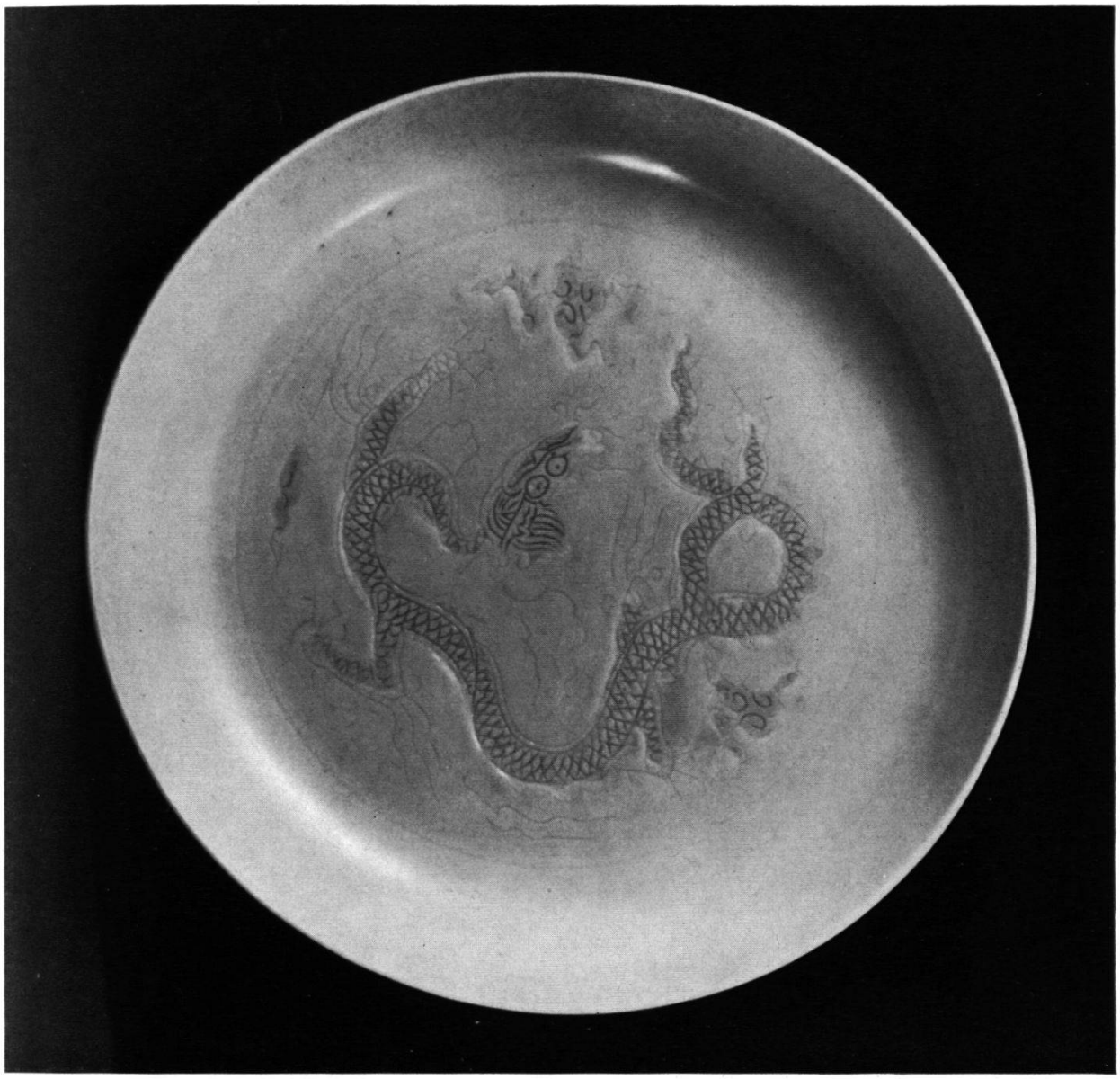

Planche V
Plat avec décor de dragon en biscuit. Marque et règne de Tcheng-tö (1506–1521). Diamètre 22,2 cm. N° 147.

Planche VI
Jarre en forme de «potiche» à quatre pans. Marque et règne de Kia-tsing, 1522–1566. Décor de dragon bleu et blanc. Hauteur: 11,5 cm. N° 155.

Planche VII
Vase en forme de bronze archaïque «kou». Marque et règne de Kia-tsing.

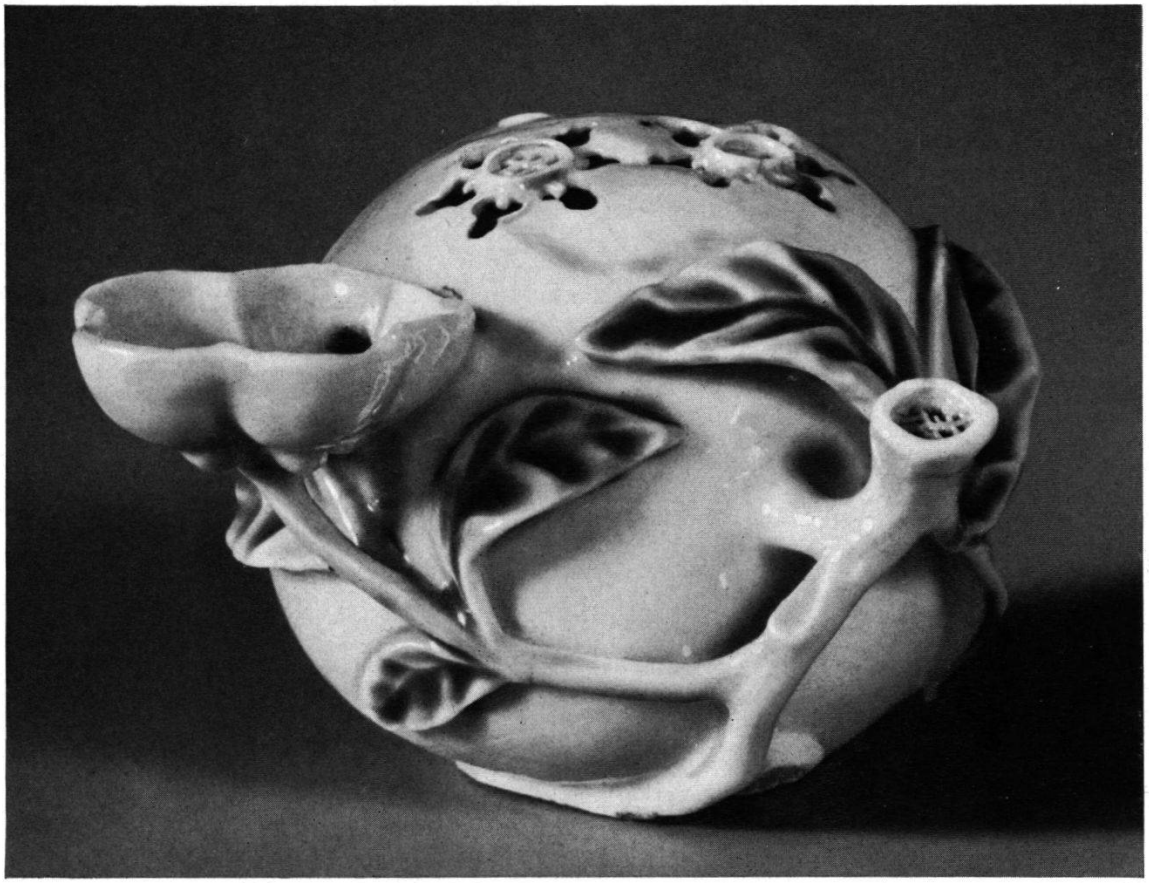

Planche VIII
Compte-gouttes en forme de pêche. Fin de XVIe ou début XVIIe siècle.

Le savant suédois, dans son *Chinese Painting* de 1956–1958, reprend ces biographies, avec d'autres détails : «Yen Li-Tö, entre 618 et 626, devint d'abord membre de l'Office des ornements et ustensiles impériaux, avant de diriger les travaux publics. Il était occupé davantage par ses tâches pratiques et le dessin appliqué que par la peinture au sens courant du terme.» On sait en revanche que Yen-Li-pen, tout en présidant la même commission après son frère, fut un très grand peintre. Quoi qu'il en soit, on voit qu'à une époque fort reculée déjà, les empereurs de Chine avaient en quelque sorte à leur service des dessinateurs professionnels *(industrial designers)*, comme en ont de nos jours les usines d'automobiles, les fabriques de meubles et de toutes sortes d'articles artisanaux ou artistiques ![8]

L'absence de distinction entre les arts proprement dits et ceux auxquels nous attachons, nous, moins d'importance se devine à chaque page de l'*Artisanat d'Extrême-Orient*, par Otto Kummel. A la fin de son texte – qui concerne aussi bien la Chine que l'Empire du Soleil Levant – l'auteur s'exprime très clairement : «Entre arts *libres* et *utilitaires*, dit-il, il n'y a pas de frontières. Devant plus d'une œuvre japonaise, surtout en présence de celles qui servent à la cérémonie du thé, on a le sentiment qu'elles n'expriment pas seulement les qualités de l'artiste, mais l'âme de l'homme[9].

II

En 1966, M. Pierre-Francis Schneeberger, conservateur en chef des Collections Baur[10] donnait dans cette revue, en quelques pages, une courte présentation d'une ou deux des centaines d'œuvres réunies par Alfred Baur (1865–1951). Ce n'était là qu'un prélude, une annonce trop modeste, quand on pense à la qualité et au grand nombre des objets

8. O. Sirén, *Chinese Painting*, Londres, Lund Humphries, 1956–1958, vol. I, p. 96.

9. Otto Kümmel, *Ostasiatisches Gerät*, Berlin, Cassirer, 1925, p. 33.

10. Voir les *Etudes Asiatiques*, XX, 1966, p. 126–129, 4 p. de planches reproduisant sept objets. – La Fondation Baur (Collections) est également dirigée par un conservateur adjoint en la personne de Mme Marie-Thérèse Coullery.

lentement collectionnés par ce connaisseur. Ces richesses, dont une grande partie est exposée depuis 1964 dans l'hôtel particulier acheté par M. Baur dans le quartier des musées à Genève, vont donc exister dorénavant aussi dans nos bibliothèques, grâce à la publication du Catalogue complet, dont le premier tome a paru en 1968, le deuxième, fin 1969.

La rédaction de ces volumes a été confiée – pour la céramique – à M. John Ayers, conservateur au Musée Victoria et Albert, à Londres, qui a assuré la datation et la description scientifique de toutes les pièces. Les textes introductifs de l'œuvre sont traduits intégralement en français et, pour chaque objet, le commentaire de M. Ayers est résumé en langue française[11].

Le volume I est consacré aux T'ang (Nos 1 à 9), Song et Yuan (10 à 117); suivent des pièces Ming, des objets coréens de l'époque Koryô (918–1392), et de Thaïlande (Nos 128 à 135). On sait que l'art de ces époques – surtout sous la dynastie Song – se caractérise par l'importance des glaçures monochromes (pl. I et II), celles-ci atteignant environ les trois-quarts du total, alors que pour la période Ming, la proportion sera à peu près inverse, c'est-à-dire à l'avantage des décors en plusieurs couleurs. Aussi M. Ayers peut-il déclarer avec raison que l'ornement ne joue en général qu'un rôle secondaire sous les Song (tome I, p. 29 et 49). A propos de la même période, M. Ayers ajoute que «les formes nobles des T'ang s'adoucissent et deviennent plus vivantes, en se soumettant au rythme de la nature» (p. 49).

On sait la place importante de la nature dans l'art d'Extrême-Orient, la peinture surtout, mais *a priori* on ne s'attendrait guère à sentir le rythme de la naissance des arbres, du mouvement de la mer, ni la pul-

11. *The Baur Collections, Geneva, Chinese Ceramics.* Vol. I *with Korean and Thai Wares.* Avant-propos de Gustave Martin, président du conseil de la Fondation; préface de P.-F. Schneeberger; introduction par J. Ayers. Ces trois textes sont traduits intégralement en français. 135 objets décrits et illustrés tous hors texte. 22 pl. en couleurs (dont 17 en pleine page), 15 objets en pleine page et en noir. 57 pp. de texte; 80 pp. d'illustrations et autant de commentaires. – Vol. II, *Ming Porcelaines* and other wares. 23 pp. de texte; 141 pièces, toutes illustrées dont 32 en couleurs; 28 en pleine page. 236 fig. en tout, les objets étant souvent accompagnés de leur inscription.

sation du *yin* et du *yang* dans la simplicité d'un vase, d'un bol, d'une urne. Mais c'est bien l'immanence dans ces céramiques, de ce qu'il y a de cosmique dans les phénomènes naturels, qui est à l'origine du charme presque magique de ces objets, lesquels possèdent par conséquent une présence que n'a jamais la poterie occidentale : c'est pourquoi, encore une fois, nous pouvons les comparer pour leur signification à des œuvres «majeures» de nos civilisations, à plus forte raison, à celles de certains sculpteurs contemporains novateurs, auxquels il arrive d'ailleurs, dans leurs recherches de matières, d'utiliser la terre, voire la porcelaine.

Il faut le dire, la beauté propre aux céramiques extrême-orientales, on l'a fort mal saisie en Occident, dès qu'elles arrivèrent en Europe ; en effet, au lieu de laisser chanter leurs lignes simples, on se mit à les sertir, à les «embellir» d'or, d'argent ou de bronze, cela jusqu'au XVIIIe siècle : qui ne connaît ces céladons, ces «clairs de lune», emprisonnés dans des socles, des poignées ou des couvercles de métal doré, cette sorte de *cage* ayant parfois été seule considérée comme véritablement précieuse.

Il est d'ailleurs compréhensible que nos ancêtres n'aient pas deviné les racines profondes de la pureté, parfois hautaine, de ces formes dépouillées, quand on constate qu'aujourd'hui encore, des connaisseurs en art occidental trouvent seulement «joli» ou «décoratif» un superbe lavis de Wen Tcheng-ming ou de T'ang Yin, pour ne pas parler de la simplicité presque austère de la gravure chinoise, encore si peu connue. N'y a-t-il pas aussi eu en Chine même une certaine désaffection à cet égard, puisqu'on a confectionné, dans l'Empire du Milieu, des vases en forme de *ts'ong*, l'antique symbole de la Terre, ou encore lorsqu'on s'est mis à tailler un pot à pinceaux de jade, également en forme de *ts'ong* et à le monter sur métal, comme on allait le faire en Occident ?[12]

12. Voir l'objet reproduit dans *L'amateur chinois* de M. Beurdeley, Fribourg, Office du Livre, 1966, p. 238, N° 102. Reproduit en plus grand dans les *Jeux des nuages et de la pluie, L'art d'aimer en Chine*, Fribourg, Office du Livre, 1969, p. 17. – Il y a une légère contradiction entre les deux définitions : il s'agirait dans le premier ouvrage d'un pot à pinceaux en forme de *ts'ong*, tandis que dans le deuxième, il s'agirait d'un véritable symbole de la Terre, qui serait donc sans fond, mais monté en vase d'alchimiste.

III

Il n'y a qu'une sorte de porcelaines importantes qui soit absente des Collections Baur : ce sont les fameux *Jou*, confectionnés sous les Song pendant quelques années seulement, pour l'usage exclusif de la Cour et dont M. Ayers dit qu'ils sont rarissimes[13]. En revanche, les Collections genevoises comportent de très belles pièces monochromes (XIe–XIIe siècle) comme la jarre N° 29, dont la couverte, d'un vert indéfinissable n'est pas sans se rapprocher beaucoup de la couleur d'œuf de canard (Ayers I, p. 31, 52). De même, il s'y trouve des remarquables bols dits *temmoku* (ou apparentés), ainsi appelés d'un terme usité au Japon, car ces ustensiles y ont eu un très grand succès, spécialement auprès des maîtres du thé (N°s 49 à 74).

Vaisselle simplement tachetée, aussi (N°s 104, 105 et 107), que personnellement nous comptons encore dans les monochromes, tellement le «décor» ne semble dû qu'aux hasards de la cuisson : en tout cas, ces taches paraissent en partie «occasionnelles» et nous sommes encore fort loin des ornementations polychromes et peintes, que nous verrons sous les Ming.

Avant de passer à cette dynastie, mentionnons de très belles pièces, encore de l'époque Song (pl. III), dont le décor est simplement incisé (ou moulé) dans la masse sous la glaçure (N°s 17 à 21, 121 à 126), telles qu'on a pu en voir quelques-unes en Suisse dans les expositions chinoises de 1941[14] ; elles allient à la pureté de la *forme* la discrétion de l'*ornement :* celui-ci correspond un peu à ce que les Chinois feront plus tard dans le domaine de la gravure par le gaufrage, le léger relief dans le papier, sans encre ni couleur, blanc sur blanc[15].

13. Les *Jou* sont fort rares en Occident. M. Ayers dit qu'il n'y en a qu'une trentaine hors de Chine (tome I, p. 51). Le lecteur pourra en trouver un notamment dans le beau volume *Arts de la Chine I* par Mme Lion Goldschmidt, Fribourg, 1960, pl. 141.

14. Catalogue *Asiatische Kunst*, Berne, Kunsthalle, N° 315 (pas d'illustrations). Voir aussi l'ouvrage du même titre et de la même année, 1941, Zürich, Kunstgewerbe-Museum, pl. 103, 105 et 106.

15. Voir notre notice sur une exposition de gravures chinoises dans les *Etudes Asiatiques*, 1965, p. 356, et Jan Tschichold, *Chinesisches Gedichtpapier*, Bâle, Holbein Verlag, 1947, p. 11.

Il est assez naturel que les Japonais aient particulièrement estimé les *temmoku* – «ornés» de fines stries, appelées *poils de lapin*, ou de taches de *rouille* ou d'*huile* – qu'ils y aient apprécié aussi l'épaisseur de la pâte, qui rappelle celle de leurs propres céramiques, dont l'idéal fut surtout «la pauvreté raffinée, l'économie des moyens et la modestie, les tonalités sombres», que le *Livre du Thé* donne comme des impératifs pour tout ce qui touche le Tch'a No Yu : l'auteur japonais, Okakura Kakuzo, devait ici être suivi notamment par Otto Kümmel[16].

Le lecteur occidental, qui connaîtrait peu les ouvrages spécialisés, concernant la céramique extrême-orientale (car ici, Chine et Japon se rapprochent dans le «culte» voué notamment aux *temmoku*) pourra se référer au roman de Yasunari Kawabata, *Nuée d'Oiseaux blancs* (Paris, Plon, 1960 et 1968), où il verra quelle signification profonde et essentielle peut revêtir tel petit bol, tel vase à fleurs dans l'esprit et la vie – voire sentimentale – du héros Kikuji, qui n'est même pas un adepte fervent de la Tradition du Thé, ni de l'art japonais ancien en général ...

Il est d'autant plus intéressant d'apprendre de M. Ayers (tome II, p. 21) que les Japonais ont aussi beaucoup aimé, pour tout ce qui touche l'Art du thé, des bols chinois extrêmement fins, faits de pâte blanche et ornés de rinceaux jaunes, ou rouges et or (illustrés en couleurs, N°s 171 et 172). Il s'agit de très délicates porcelaines du milieu du XVIe siècle, qui sont en parfait contraste avec l'épaisseur et les couleurs sombres des tasses japonaises traditionnelles : celles dont nous parlons devaient être utilisées et admirées lors de cérémonies au rituel plus riche, plus haut en couleurs, en accord, probablement avec une décoration picturale (dans le *tokonoma*) non pas au lavis, mais avec un kakémono polychrome, comme les tasses elles-mêmes.

Jan Tschichold, *Geschichte des chinesischen Brief- und Gedichtpapiers*, Hambourg, Philobiblon, mars 1958, pp. 41–42. – Jean Fribourg, (chapitre de la) «Gravure sur bois», in *Arts de la Chine, III*, Fribourg, Office du Livre, 1964, p. 300.

16. Le *Livre du Thé* a paru en 1906 à New York, en 1919 à Leipzig et en 1927 à Paris. – Le passage d'Otto Kümmel se trouve dans son livre *Kunstgewerbe in Japan*, Berlin, 1919, p. 103. De cette même esthétique, un peu rugueuse et simple, se rapproche le bol à thé montré à

Ces deux bols ne sont peut-être pas les objets les plus remarquables révélés par le tome II du Catalogue Baur, mais ils montrent bien l'harmonie de la forme et du décor, celui-ci s'adaptant parfaitement au galbe du récipient, ce qui en vérité est démontré par la plupart des pièces collectionnées par Alfred Baur : «On n'oublie jamais que la décoration est là pour le vase et jamais ce dernier pour la décoration» (voir notamment la pl. VI), avait dit Otto Kümmel dans l'ouvrage déjà cité[17].

Cette remarque de l'auteur allemand, faite il y a presque un demi-siècle, a été reprise avec plus de précision par M. W. Willetts[18] en notant, *a contrario* que les vases grecs à figures noires ou rouges ne sont que des supports pour la décoration – devenue une fin en soi – qu'en eux les valeurs céramiques fondamentales ont été détruites et que peut-être ils n'ont même pas été conçus dans un but utilitaire !

Or, le Catalogue Baur, qui reproduit toutes les pièces des Collections, prouve qu'il en va tout autrement en Chine et cela non seulement par le texte de M. Ayers, qui donne le dernier état de nos connaissances, parfois assez récentes sur ce sujet, mais aussi par les très belles illustrations, qui encore une fois constituent un véritable musée miniature, grâce à la qualité des photographies et compte tenu du fait que plusieurs objets importants sont représentés de deux points de vue différents.

L'ouvrage de M. Ayers est donc à la pointe de ce qu'on sait de nos jours. Ainsi une pièce de ces Collections est particulièrement intéressante : il s'agit d'un vase archaïsant à six pieds (N° 270), qui ressemble étonnamment à un objet appartenant actuellement aux Musées de Formose : ceux-ci l'ont publié encore en décembre 1968 dans leurs *Newsletters* avec la date Song, comme dans le grand Catalogue *Yu Ware* des collections de Taipei (1962). Or, M. Ayers – qui rappelle que ce vase avait été prêté à la grande exposition londonienne de 1935 – signale la

l'exposition japonaise de Zürich de 1969 (*Japanische Kunstschätze*, N° 113), qui appartint précisément au fameux Rikyu, dont parle souvent le *Livre du Thé*.

17. *Ostasiatisches Gerät*, Berlin, Cassirer, 1925, p. 25.

18. *Arts de la Chine*, Lausanne, Edita, 1968, p. 249.

présence d'un vase semblable, mais datant des Ming, au Musée Guimet, tandis que notre auteur date la pièce genevoise du XVIIIe siècle et remarque que l'attribution du vase de Taipei à l'époque Song est actuellement controversée.

IV

Les deux premiers volumes du Catalogue Baur seront suivis – pour la seule céramique – de deux autres, consacrés aux 450 pièces de la dynastie des Ts'ing (1644–1911). Les ouvrages déjà publiés, dont le texte est exhaustif et les illustrations d'une haute qualité, rendent toute la *présence* des objets, à quoi il faut ajouter pour les spécialistes que souvent la photographie d'une pièce s'accompagne de celle de la marque du règne ou de l'inscription qui se trouve généralement sous la base. Il va de soi que l'intérêt est immense pour les collectionneurs et les amateurs, mais il n'est pas moins vif pour l'amateur d'art le moins spécialisé, puisque ce sont les lois les plus générales de l'esthétique qu'on peut reconnaître et suivre ici, dans presque tous leurs développements ou leurs applications.

Pour user d'un terme dont on abuse peut-être, il faut dire que les œuvres les plus «abstraites» sont celles qui ont été produites en grand nombre sous les Song. M. Ayers parle de «simplicité étudiée» en mentionnant les fameux Jou (I, p. 32 et 51), mais cela peut s'appliquer à toute la céramique des Song et même au-delà. C'est ce qu'on peut admirer dans l'urne blanche (pl. I), qui est d'un ovale harmonieux. Ce *Ting* fait penser à une autre urne des Collections Baur (No 29, *Kiun*, déjà cité) qui, si on excepte le col et le pied, présente la forme d'une véritable sphère : «une unité parfaite et indivisible», dit Willetts après Bachhofer[19].

Forme pure encore, sinon géométrique, avec le *Kiun* en forme de poire (époque Song, XIe–XIIe siècle, pl. II). C'est un vase très petit, puisqu'il n'a que 9,5 cm de hauteur, ce qui prouve que les dimensions ne font rien à l'affaire et qu'on peut considérer une telle porcelaine

19. Willetts, *op. cit.*, p. 272.

(c'est plutôt un mélange de terre et de porcelaine), comme un véritable objet de contemplation, grâce à sa forme parfaite (quoique asymétrique) au rapport de hauteur et de longueur, le tout rehaussé par la glaçure bleu-lavande, d'une tonalité rare.

Mais si nous avions à faire jusqu'ici à des pièces dont le seul décor est la glaçure et qu'on excepte les pièces T'ang (N°s 1 et 2 du Catalogue), où l'ornement ne consiste qu'en des coulées de couleurs, le décor proprement dit fait son apparition avec les sujets gravés ou moulés : il va de soi que ceux-ci sont d'une «esthétique» pour ainsi dire inférieure, par rapport aux fleurs ou aux animaux «incisés» dans la pâte au stylet et avant la cuisson (pl. III ; exemple plus tardif, pl. V.) : nous pouvons admirer, dans ce cas aussi, un accord parfait de la forme, de l'objet ainsi que de son décor, et cela grâce au travail «immédiat» de l'artiste, qui a tracé le sujet avec la même spontanéité que l'homme qui peint ou écrit une calligraphie au pinceau.

Décoration plus «rudimentaire» de nouveau et fort bien appropriée à ce qui serait impropre d'appeler un «support» : la belle bouteille Yuan (XIIIe–XIVe siècle, pl. IV). Il s'agit d'une porcelaine pâle – au profil sans défaut – qui montre en transparence une teinte gris-vert extrêmement délicate, rompue ici et là par quelques taches d'un brun foncé de fer oxidé. A vrai dire ce n'est pas encore un ornement à proprement parler, mais une alternance, un «choc» de couleurs, le brun – posé comme au hasard – mettant surtout en valeur, par contraste, les pâleurs de la glaçure du «fond».

Les sujets incisés se prolongeront bien au-delà des Song. Preuve en soit le très beau plat de l'époque de l'empereur Tcheng-tö (1506–1521, pl. V) : le dragon qui est ici sans glaçure, a pris une couleur orange-chamois, qui est d'un effet des plus exquis sur le fond vert pâle ; on n'est plus actuellement dans l'«enluminure» «ton sur ton», comme à l'époque Song, mais en présence de deux teintes très délicates, très rapprochées et dont le rapport est extrêmement subtil.

Au règne suivant des Ming (celui de Kia-tsing 1522–1566) appartient

un très beau vase carré (pl. VI), sévère par ses proportions, qui rappellent un peu celles de certains bronzes, sévère si l'on veut aussi par sa parure monochrome bleue : des dragons montants et descendants, qui se disputent la perle magique parmi des nuages, sans parler des trois bandeaux qui ornent le col, le haut et le bas de la panse. C'est là également une pièce de dimensions réduites (11,5 cm de hauteur), mais où la petitesse est largement «compensée», si besoin était, par la «gravité» du plan quadrangulaire qui, encore une fois, emprunte un peu de majesté aux anciens vases rituels.

Un autre type de vases, encore, est «issu» des bronzes anciens (le *kou*) : ce sont des récipients, sur plan carré ou rond, présentant un pied évasé, une panse plus ou moins marquée et un haut col «en trompette» (N° A. 158, pl. VII). L'exemplaire des Collections Baur a repris du bronze notamment les arêtes (deux «rangées», ici sur les côtés). Il s'agit d'une pièce datant de Kia-tsing (1522–1566). Le décor est en émail vert et comprend notamment des dragons, ainsi que le trigramme symbolique de l'eau : un trait continu (impaire, mâle, *yang*) entre deux traits brisés (paire, femelle, *yin*). Ce vase a 20,7 cm de hauteur et ses trois parties sont fort harmonieusement équilibrées, ce qui n'est pas toujours le cas. On pourra le comparer à une pièce de Wan-li (1579–1620), reproduit dans *Arts de la Chine I*, pl. 152 et qui, elle, serait issue du bronze *tsouen* : «tripartite» comme celle des Collections Baur, mais où le rapport des trois éléments (pied, panse et col) n'est pas très heureux.

Ainsi, au cours des pages de ces deux volumes du Catalogue des Collections Baur, l'amateur peut rencontrer, de l'époque T'ang aux Ming, de nombreuses variantes dans les rapports qu'il y a entre la silhouette et ce qui s'y inscrit. Parmi les pièces polychromes, qui annoncent l'époque Ts'ing, mentionnons les glaçures «cloisonnées et polychromes», où certains thèmes végétaux élancés (N° 212) ne sont pas sans faire penser à l'Art Nouveau, qui s'est peut-être inspiré d'objets semblables, par l'intermédiaire ou non du Japon.

Des motifs blancs sur un fond brun foncé (N° 240), ou encore des objets ajourés (N° 225), les grandes polychromies de la fin des Ming (N° 236), enfin de très beaux ustensiles en forme de pêche, de lotus (N°s 224 et 226), ou encore l'extraordinaire vase langouste (N° 209), auquel M. Pierre-F. Schneeberger a consacré une étude détaillée, un des très rares ustensiles qui ne sont qu'un «prétexte à l'ornement» selon l'auteur[20].

Pourtant, quelle que soit la simplicité ou au contraire la richesse des teintes, parfois des ors et même si la pièce (presque toujours fonctionnelle en Chine) emprunte ou non l'apparence d'un fruit, d'une fleur ou d'un animal, on y découvre, pour le plus grand plaisir de l'esprit, l'adaptation de la structure à son revêtement. En d'autres termes, il y a toujours là de quoi donner satisfaction à celui que Proust appelle l'intellectuel sensible: dans la matière, les couleurs et l'ornement (c'est la sensibilité), comme aussi dans la convenance qu'il y a entre tous ces éléments et la configuration de l'objet, même le plus humble, ce qui est une vraie jouissance spirituelle.

Mais surtout les Catalogues Baur constituent aussi un véritable musée imaginaire et idéal, car si certains critiques actuels acceptent de qualifier d'artistiques les recherches plastiques d'aujourd'hui, auxquelles nous avons fait allusion, l'artisanat extrême-oriental, pour l'appeler d'un terme trop modeste, doit en tout cas recevoir le droit de cité dans le domaine de l'art tout court. C'est ce que prouvent la plupart des chefs d'œuvre réunis par Alfred Baur: en effet, loin de se borner à n'être qu'utiles et beaux – comme on peut le dire, il faut le reconnaître, de maint article moderne – ils ont pour eux de retenir longuement notre attention, parce qu'il en émane un rayonnement mystérieux, souvent en proportion inverse de leurs dimensions, entourés qu'ils sont d'une *aura* qui en fait davantage que de simple «choses» utilitaires, parce qu'enfin les plus simples d'entre eux sont porteurs d'un message, riche et com-

20. Bulletin des Collections Baur, Genève, N° 8, printemps-été 1968, pp. 2 à 8. Quatre illustrations.

plexe à déchiffrer et qui tient au phénomène peut-être unique et fort bien dégagé par M. Ayers, à savoir que l'artiste chinois est sans cesse dans le contact le plus intime avec ce qu'il y a de plus profond dans le rythme et la vie même de la nature.

NOTE SUR LA NOTION DE «FONCTIONNEL»

En ce qui concerne la «fonctionnalité» – caractéristique de la céramique chinoise, qui ne devient *décorative* qu'en Occident – le passage de W. Willetts, reproduit plus haut (note 18) montre que les vases grecs, fameux du reste pour leurs peintures, sont dépourvus de cette qualité: les Grecs, pourtant, ont largement contribué à en dégager l'idée, en même temps que chez eux comme ailleurs, dit Valéry, «on a toujours créé des armes et des ustensiles *parfaits*».

Dans son *Système des Beaux-Arts* (1920), Alain relève que pour Socrate, «une cuiller de figuier est belle, si elle est utile». Bien que l'auteur ne le dise pas, il fait probablement allusion au dialogue *Hippias Majeur*, où Socrate déclare que «ce qui fait la beauté, c'est la convenance». Nous trouvons la même idée dans le *Banquet* de Xénophon: «Beaucoup d'objets inanimés sont beaux ... s'ils ont été bien fabriqués en vue des ouvrages, pour lesquels nous acquérons chacun d'eux, ou s'ils sont par nature bien appropriés à nos besoins.»

Quelques années après Alain, Valéry, dans *Eupalinos* (1923) fait dire à Phèdre: «Il me semblait parfois qu'une impression de beauté naquît de l'exactitude, et qu'une sorte de volupté fût engendrée par la conformité presque miraculeuse d'un objet avec la fonction qu'il doit remplir. La perfection de cette aptitude excite en nos âmes le sentiment d'une parenté entre le beau et le nécessaire. L'élégance inattendue nous enivre». Dans ses notes marginales à sa lettre à L. Ferrero, *Léonard et les philosophes*, écrites en 1929–1930, Valéry précise: «Léonard fut le premier à *admirer* les formes organiques adaptées à des rôles fonctionnels ... Une esthétique toute moderne n'est fondée que sur ce principe d'adaptation. Les Grecs n'avaient songé qu'aux effets optiques. Le plaisir intellectuel tiré de la fonction virtuelle des formes n'était pas *isolée* par eux.»

Il est certain, en tous cas, que les Grecs étaient sensibles aux formes utiles, puisqu'ils admirèrent fort une table pliante, qui était si ingénieuse et si «astucieuse» qu'ils l'attribuèrent à Dédale et qu'on pouvait encore la voir dans le trésor du Parthénon du temps de Pausanias, qui en parle dans sa *Description de la Grèce*.

Pour les Chinois, ils n'ont peut-être fait des bibelots de vitrine que très tardivement et, qui sait, à la demande des Occidentaux. Tout est d'usage plus ou moins

courant, même l'aiguière purement cylindrique (N° 272 du Catalogue Baur), qui imite la croissance d'un segment de bambou, ou encore le compte-gouttes, en forme sphérique de pêche, qui permet au calligraphe et au peintre de doser le mélange d'encre noire (et solide) avec l'eau (N° 224, pl. VIII).

En Occident, le fonctionnel a probablement fait son apparition dans la construction, puisqu'on lit déjà au troisième quart du XIXe siècle dans les *Entretiens sur l'Architecture* de Viollet le Duc que «toute forme dont il est impossible d'expliquer les raisons ne saurait être belle». Mais l'art éclectique du XIXe siècle devait encore sévir un certain temps, puisqu'un ouvrage didactique, comme *Les Principes du Beau*, d'Alois Studnika, ignore totalement ce concept et ne donne en illustrations que des objets décorés par rajouts, sans raison ni unité. En revanche, l'Art 1900 innovera véritablement, dans le domaine des arts appliqués.

Marcel Proust, qui s'est toujours fait l'écho des mouvements artistiques et littéraires qu'il compare aux changements du kaléidoscope, écrit dans *La Prisonnière:* «Pendant deux ans, les hommes intelligents, les artistes trouvèrent Sienne, Venise, Grenade une scie et disaient du moindre omnibus, de tous les wagons: voilà qui est beau.» Si ces lignes datent des années 20 environ, on trouve chez les «spécialistes» des textes encore plus explicites, deux décennies auparavant: Ainsi H. van de Velde, en 1902: «Ce que nous voulons, c'est que l'aspect extérieur d'une maison ou d'un meuble fasse ressortir clairement leurs éléments essentiels, leurs formes et leur but.» Ou encore F.-L. Wright qui, lors d'une exposition d'art japonais, à Chicago en 1893, écrivait que les objets utiles (useful things) doivent éviter tout ce qui n'est pas signification et usage réels[21].

21. Le mot de Valéry sur les ustensiles parfaits se trouve dans la Lettre à Leo Ferrero, *Léonard et les Philosophes*. Ed. de la Pléiade, Tome I, 1260.

Le passage d'Alain: *Système des Beaux Arts*, Livre VI, chap. VI, *Des Meubles*, éd. de la Pléiade, *Les Arts et les Dieux*, p. 351. Alain fait allusion à *Hippias Majeur*, 290, c. Quant à Xénophon, il parle de la beauté des objets utiles au chapitre V de son *Banquet*, éd. Guillaume Budé, Paris, 1961, p. 65.

La table pliante de Dédale est mentionnée par Pausanias, *Description de la Grèce*, éd. de l'Artemis Verlag, Zurich, 1954, p. 81 (chap. 26,4 à 27,3).

Les *Principes du Beau* d'A. Studnika ont été publiés en français, chez Honegger, St-Gall, 1901, trad. Genoud. Nous renvoyons à la p. 30 du texte et p. 32 pour les illustrations.

Les lignes de Proust sur la beauté des wagons se trouvent dans *La Prisonnière*, édition courante, vol. VI, p. 185. Ed. de la Pléiade, III, p. 136.

Enfin, nous citons van de Velde et F.L. Wright d'après le catalogue de l'Exposition *Um 1900*, Zurich, 1952, Kunstgewerbemuseum.