Zeitschrift: Mitteilungsblatt / Freunde der Schweizer Keramik = Bulletin de la Société des Amis de la Céramique Suisse

Herausgeber: Freunde der Schweizer Keramik

Band: - (1954)

Heft: 27

Artikel: Considérations esthétiques sur l'art de la céramique

Autor: Schaub-Koch, Emile

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394897

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

Considérations esthétiques sur l'art de la céramique

par le Prof. *Emile Schaub-Koch,* Genève

Et d'abord, quelques définitions nécessaires.

La plastique, c'est l'art des formes. Focillon constate: «L'artiste qui entreprend un dessin, une statue, un tableau, une construction, un objet usuel, ne travaille pas d'après une ressemblance. Il n'a dans l'esprit aucune notion de description ni de copie. S'il en était ainsi, l'artiste ne serait plus un artiste. Son but est de créer des formes. Et ces formes ne sont pour l'exécutant qu'un moyen d'expression. Il en fut ainsi dès les plus lointaines origines. L'art n'est que jeux de formes. Tout jeu de formes est expressif.»

Mais, question primordiale, ces formes, que sont-elles? Faut-il voir en elles une pure création de l'esprit, de valeur purement abstraite? La chose est encore discutée, et l'on n'en sait rien. Ce que l'on sait, c'est que la forme résulte de l'imposition de l'esprit à la matière. Elle n'est donc qu'une matérialisation de la pensée. La vie est une suite indéfinie de formes. La pensée n'est perceptible que par la forme que nous lui assurons. Dieu, en créant le monde, s'est révélé et n'a révélé ensuite la religion qu'en assurant des formes aux choses et en exprimant sa pensée par des formes. La définition de l'art se ramène à Dieu, créateur absolu, imité, parodié par l'artiste. D'aucuns prétendent que la vie et le monde ne sont qu'un répertoire illimité de formes où l'artiste puise tout ce qu'il lui plaît. D'autres assurent que toute forme est une création originale de l'artiste où, comme dans toute création, intervient la mémoire auprès d'autres facultés.

Ce qui peut éclairer un peu une discussion plutôt métaphysique, c'est l'étude des rapports que les formes présentent entre elles. Ces rapports sont innombrables et certains. Taine a relevé les rythmes de tels développements de Sophocle pour découvrir et nous prouver qu'ils sont identiques aux plans de Le Nôtre pour le Parc de Versailles et pour les jardins de Sceaux. Les lignes de tel vase grec peuvent se résoudre aux mêmes courbes que telle suite musicale de Claude Debussy. Phèdre, le chef-d'œuvre de Racine, tient d'une composition similaire à celle du Parthénon. Ces rapprochements sont innombrables. Ils valent pour tous les arts et toutes les œuvres d'art. Leur étude a été faite. Elle a permis à Renan et à Gaston Boissier de superbes considérations sur le classicisme éternel. Les aspects nouveaux de l'art moderne permettent des travaux infiniment plus étendus que la critique a accomplis consciencieusement et dont, personnellement, nous dégageons les considérations. Pic de la Mirandole eût écrit les *propositions* qui suivent en matière de conclusion.

1. La discrimination des arts plastiques et des arts rythmiques est arbitraire et périmée. Ils mettent en action, sur les mêmes principes de synthèse, d'allusion, la répétition des formes pareilles. Une musique peut être plastique, une statuaire peut être rythmique.

2. Les formes présentent entre elles des rapports certains. Elles sont loin d'avoir, partout, la même valeur expressive. Leur valeur est surtout individuelle, mais c'est dans la race, qui cherche toujours à s'exprimer et dans les conditions variables de l'existence de la race qu'il convient d'aller chercher l'origine des formes. Un exemple frappant: Voici au moins deux millénaires que les Aryens sont complètement digérés par les peuples qu'ils ont envahis. Mais ces peuples, qu'ils soient d'Europe ou d'Asie, ont des correspondances formelles évidentes dans la pensée, dans l'art. Mêmes constatations pour les races du groupe sémitique: hébraïques, phéniciennes, assyriennes, arabes, avec cette nuance que leur interprétation est bien plus superficielle que celle des nations aryennes ou soit-disant telles.

3. La notion utilitaire de l'art et de ses origines doit être désormais reléguée aux magasins des accessoires des facultés et des académies de la décennie qui suivit la guerre de 1870. L'art ne supporte aucune explication d'utilité. Et cette hiérarchie qui suppose l'art noble et l'art appliqué et l'art décoratif est issue d'un préjugé absurde.

L'artiste qui met au point un bijou, un meuble, un peigne en écaille, une porcelaine, fait une œuvre d'art si sa conception est originale, au même sens que le sculpteur qui édifie la Nike de Samothrace ou l'architecte qui construit l'Acropole. Il est évident qu'il y a des correspondances, dans certains cas, entre l'œuvre d'art et l'utilité. Quand le père de Virgile, maître potier, donne le coup de fion à une amphore, il sait bien que ce vase contiendra de l'huile sacrée. Quand Phidias élève Pallas aux yeux bleus, protectrice d'Athènes sur la place publique, il sait bien ce qu'attendent les Archontes et autres politiciens de cette édification, mais le potier mantouan ne songe pas plus à parfaire un récipient que Phidias à électriser la foi et le patriotisme d'un peuple de marchands et de soldats. L'idée utilitaire de l'art est purement allusive. Elle ne peut être qu'un prétexte.

L'origine des arts plastiques est probablement potière. Il y a des pots dans toutes les tombes, dans tous le gisements néolitiques. Et il y a autour de ces vestiges les controverses à l'infini des archéologues. Monsieur J. Renouard, auteur de *La Céramique ancienne,* écrit, fort justement: «Nous appelons précisément préhistorique toute poterie dont nous ignorons les origines.» Voilà qui est vague et qui est exact. Et il n'est pas moins exact, mais plus précis de dire que la céramique suit la géologie.

Des plus lointaines origines jusqu'à l'époque de Richard Cœur de Lion, le récipient usuel du buveur est la corne d'un bélier, d'un buffle, d'un taureau. La coupe – *pocula* – des Romains fut un article de luxe, et le terme de *pocula* est appliqué par certains auteurs à une corne enrichie d'un dispositif qui permet de la poser sur une table et ornementée. D'autre part, si les Grecs et les Romains ont connu les vases à puiser et les vases à verser et les vases à boire, il se sont surtout servis d'outres pour conserver l'eau et le vin.

D'habitude, lorsqu'un objet devient usuel, traditionnel, on ne lui cherche pas une valeur de remplacement. Ce n'est donc pas toujours pour utilité pratique que l'homme a fait de la céramique. La première céramique fut vraisemblablement, la sculpture primitive.

Preuves?

1. La variété des formes et la confusion fréquente, dès l'origine, des lignes des poteries établies et de celles du nu et du visage humain.

2. *La technique.* La technique originelle de la poterie a été établie par les recherches de nombreux savants. L'un deux, après avoir constaté que les progrès dans cet art sont subordonnés à la connaissance du sol, a résumé la technique en question de façon claire et définitive: «Les potiers primitifs utilisèrent d'abord l'argile à portée de leurs mains, la dernière formée... La terre, entre les mains de l'homme s'est modifiée, lavée, pressée, débarrassée des impuretés, selectionnée, elle a perdu sa rudesse... Ces objets fragiles (terre cuite) sont venus jusqu'à nous parce que, dans les tombes où on les plaçait, la terre a protégé la terre...» A la terre modelée et brûlée succède la terre ornementée, peinte avec des oxydes colorants, vitrifiée avec des silicates... *Les formes des poteries et leurs ornements, nous révèlent les mœurs, les coutumes et la vie de ceux qui les modelèrent ainsi que leurs croyances.* C'est exactement le processus de la statuaire primitive. En outre, les pots sont modelés à la main, comme les statues. S'ils étaient des objets d'utilité, on retrouverait en eux la permanence d'une forme classique. Il n'en n'est rien. Les pots ont toutes les formes imaginables et souvent la complexité; la bizarrerie de ces formes, prouvent par leur manque d'adaptation logique au besoin primitif qui pour d'aucuns est leur raison d'être, que cette raison est tout à fait négligée par l'artiste. (Cf. Havard: *Histoire de la céramique.)* Faut-il croire qu'un jour, le potier qui modelait un vase en forme de nu féminin ait oublié qu'il faisait un vase et a fait une statue? Rien de plus plausible. Faut-il croire que c'est dans l'habitude de colorier les pots que la statuaire grecque a pris celle de peinturlurer les statues? Nous le croyons plutôt, étant donné que les polychromées d'un côté ou de l'autre sont d'une extrême rareté.

3. La troisième preuve, la plus probante, tient de l'esthétique pure. La poterie, pour nous offrir des motifs de visages, de nus autant que des compositions fantaisistes, non dans le décor mais dans les formes de structure, le fait de manière arbitraire et abstraite – exactement comme se manifeste, aux origines orphiques la statuaire. On sait qu'elle restera ainsi, identique à elle-même, ne recherchant pour vérité que l'expression, jusqu'au premier siècle de l'hellénistique.

Conclusion. Poterie et statuaire sont une et même chose et le resteront. Le jour où des Français, des Italiens et des Allemands découvriront dans la céramique un support sculptural comme le marbre, le bronze, le granit ou le bois, ils seront en posture de ceux qui, bien après Christophe Colomb ont découvert l'Amérique et ils auront restitué la céramique à son esprit originel, après le travail séculaire dont l'évolution l'orienta vers la nécessité pratique de la vaisselle. Encore faut-il remarquer que les plus beaux plats, les plus beaux vases issus des grandes manufactures ne sont que des œuvres d'art qui font allusion à une destination qui ne sera pratiquement pas la leur.

La définition logique de la poterie, ou plutôt de l'art potier, la poterie étant devenue d'autre part industrielle, et pour cause logique, serait: «Statuaire en terre cuite, engobée, couverte d'émail stannifère polychrome ou monochrome.» En un mot, une simple présentation de statuaire.

*

L'Italie, Rouen, Marseille, Sèvres, Delft, la Saxe, Vienne, ont polychromé des vasques, des fontaines, des plats, des assiettes, des cruches, des cafetières, des aiguières admirables, mais la pièce chérie du collectionneur doublé d'un artiste sera, non pas le *stuc,* mais l'objet émaillé dans l'éblouissement de son immaculée blancheur, tout simplement parce que là chante la forme dans son indéniable miracle. Un grand plat de Faenza, dont la polychromie éblouit, ne fera figure que d'une vierge polychrome et dorée auvergnate, byzantine ou espagnole, tandis qu'un bassin de Voures, de Sèvres, ou du Son chung, strictement blanc sera quelque chose dans l'ordre de la Vénus de Milo.

Il faut établir l'équilibre sculptural d'une pièce de faïencerie. Elle suppose sa forme, qui est l'essentiel et sa décoration, valeur secondaire qui est le coloris.

Dès que la couleur, l'ornement, empiète sur la souveraineté de la forme, en faïencerie, comme dans toutes les autres branches de la statuaire, elle fausse l'expression de l'œuvre. Une cafetière qui déploie la chanson de ses formes harmonieuses et blanches atteint la beauté pure de *l'Aphrodite* de Praxitèle. Et de même que la moindre draperie serait une offense à la splendeur de la statue de la déesse, une barbouillade de fleurs stéréotypées aux flancs de la cafetière serait une injure à la perfection de ses formes. La blancheur parfaite de la céramique correspond au nu immaculé d'une déesse. Les valeurs sont identiques.

L'esthétique exige parfois l'ornementation. Elle la veut discrète et répudie en elle un faux lyrisme qui dénature l'expression des formes. Nous avons déjà expliqué la raison des proliférations ornementales de Faenza et surtout de l'Ecole de Rimini. Elle est due à la nature même des argiles. Elle est due aussi à l'enthousiasme inouï de la Renaissance. Le grand souci des artistes italiens fut souvent l'ornementation à outrance. C'est peut-être l'une des origines du baroque. Le bel aboutissement de cette fièvre se retrouve chez Cellini dont les frénésies d'ornementation orfévrée accablent l'œuvre de bronze; mais le génie d'un des plus étonnants statuaires qu'ai connu l'humanité de tous les temps est bien là pour trouver des tempéraments utiles. Le mauvais aboutissement consiste à reproduire en miniaturiste, dans le fond d'une assiette une œuvre admirable de Titien qui ne supporte pas les exigences de la miniature.

L'Italie a eu le tort de considérer la céramique comme un art mineur, prétexte à toutes les fantaisies de décoration. Ils peignaient et ils ornementaient des fonds d'assiettes comme des tableaux. La France, Les Pays-Bas et l'Allemagne, sentirent précocement la nécessité de faire de la peinture sur faïences et porcelaines un art spécialisé. Cette peinture est un art admirable. Boucher, son gendre Noël, Georges Bazille, Auguste Renoir sont ou bien sortis ou bien se sont occupés de cet art spécial qui, pour l'Italie du 17e et du 18e siècle tenait de l'artisanat.

Le peintre de faïences et porcelaines n'est pas un peintre comme les autres. Sa technique est à part. Il n'a pas de palette proprement dite et sa couleur définitive n'est qu'un rapport. L'engobage et l'émail cuisent au four en même temps que ses motifs peints, dont les couleurs changent en même temps que la terre transparaît en lueurs sous l'engobage et l'émail. Chaque couleur change de ton, de valeur, et il faut d'abord l'expérience de savoir ce que telle tache de vert, de jaune, de bleu, de rouge, de violet deviendra. Le motif du décor, dès qu'il est achevé, n'est qu'un motif en possibilités et à prévoir. Un autre péril de cette couleur qui cuit et change en cuisant est l'embus auquel il faut parer par d'autres moyens techniques.

*

Les faïenceries, comme le papier, l'édition, la soierie, la draperie et deux ou trois autres industries, étaient réputées nobles. C'est-à-dire qu'un gentilhomme pouvait les exploiter et même en vivre sans déroger. Son industrie, dès lors, lui appartenait comme une charge de magistrature ou une charge de cour, à la manière d'un fief. Cette disposition permit à la faïencerie en France de prendre un essor considérable. Et par Louis XV et Louis XVI des faïenciers furent même anoblis. Madame de Pompadour, amie des artistes et femme de goût, s'était attachée à la faïencerie et à la porcelaine pour ce que de grands peintres et de grands sculpteurs y apportaient de leur génie et pour rehausser encore le prestige de cette forme magnifique de l'art, décida Louis XV a créer une manufacture royale à Vincennes, qui, peu de temps après, fut installée à Sèvres. Le fait d'être attaché à ces manufactures royales, supposait, pour l'artiste, une dignité dans la hiérarchie et une charge honorifique, non vénale. Boucher et sa femme, leur gendre Noël, Clodion, Lemoyne, d'autres travaillèrent pour Sèvres et il en résulta des conséquences très importantes:

1. La prise en considération de plus en plus importante des faïences et porcelaines pour supports sculpturaux, ce qui faisait pour la faïence sculptée la considération s'attachant à un art aussi important que celui du marbre et du bronze.

2. Une industrialisation. Les chefs-d'œuvre de la cire perdue et surtout de la terre cuite sont des pièces uniques, comme ceux du marbre. Ils cessèrent de l'être. On les moula. On en fit du *biscuit*, du *stuc*. On les reproduisit comme des bronzes.

3. L'importance prise par les pièces de dimensions réduites.

4. La statuaire colorée. Celle-ci représentait une longue série d'efforts que l'Occident, par le goût des formes pures, harmonieuses, avait voués à la faillite. La couleur n'était pas nécessaire aux statuaires byzantins, italiens, auvergnats, espagnols. Elle représentait une fantaisie d'artiste, une forme périmée du goût, parce que le bronze, dans ses patines aux possibilités immenses, dégrade richement toutes les couleurs que le spectateur lui attribue imaginairement; parce que le marbre, dans ses jeux de la lumière et de l'ombre, – et Rodin a expliqué comment – comporte toutes les ressources du coloris. En revanche, l'émail qui recouvre une statue de faïence est brillant, d'une réfraction étanche et par là même, appelle souvent la couleur. Le but du statuaire faïencier est ou bien de créer un jeu de formes nues, pures, sans accident – ou bien de nuancer ses reliefs. La faïence est opaque. Et ici, la couleur est indéfinissable.

*

L'influence du 18e siècle ne pouvait pas ne pas entraîner des faïenciers vers le baroque. Il ne nous déplaît nullement. Nos artistes ont compris toutes les ressources de ce style ornemental employées dans une juste mesure. On peut en dire autant de la statuaire proprement dite que nous allons étudier, mais pas avant d'avoir admiré les formes charmantes de ces bassins, de ces cafetières prestigieuses, de ces théières souriantes qui se prélassent au milieu de leurs tasses comme des mères cigognes au centre de leur progéniture. Là éclate le jeu des formes dans ces innombrables ressources en prouvant que pour être imaginaires et abstraites, ces créations de l'esprit n'en sont pas moins des créations sculpturales de tout premier ordre. Il y a là autant de génie créateur, sorti du travail d'artistes probes et obscurs, que dans tel motif de Bourdelle ou de Rodin. La faïencerie n'est pas un art mineur. C'est un art majeur, capable des réussites les plus attrayantes, donc à la recherche de la forme pure!

La statuaire est, elle, de trois ordres différents.

1. Des compositions décoratives de haut style qui sont des chandeliers de table, inspirées peut-être du baroque italien du 18e siècle avec des lignes d'ornementation charmantes, mettant en scène de petits amours aptères, joueurs, débordants de vie.

2. Des statuettes expressives, de caractères définis, naïves ou frisant la caricature.

3. Des statuettes individuelles, en série, ou en composition parfois de trois personnages, qui illustrent la vie suisse et touchent plus ou moins à l'histoire des mœurs. Ces dernières sont intéressantes encore à un autre point de vue. Elles sont préromantiques, à la manière du peintre Léopold Robert, trait d'union entre le déclin du 18e siècle et le romantisme lui-même. C'est avant la Révolution que le romantisme put éclore en Allemagne. Pour s'acclimater en France, ne devait-il faire escale en Suisse? Mais la Révolution et l'épopée napoléonienne le firent attendre environ vingt ans. La révolution ne pouvait être que cornélienne et hors Corneille, toute littérature méritait la censure ou l'éteignoir. Ce qui a permis, en France, le romantisme, c'est Waterloo.

Nous aimerions étudier, l'un après l'autre ces statuettes, ces petits groupes, ces personnages divers comme ils le méritent, tels que les maîtres les ont conçus dans leur pittoresque à la fois réaliste et légendaire. L'ensemble fixe un point d'évolution ou de la sensibilité humaine. Le bronze ou le marbre eussent permis de les faire d'un réalisme plus éloquent et certains critiques affirmeraient qu'ils y eussent gagné. Nous pas. La statuaire faïencière exige la nuance légendaire du sujet. Il peut être d'expression réaliste. Il lui faut sa pointe de naïveté, son charme un peu conventionnel, son allure de naturel d'opéra comique. Certes, tout cela n'est qu'un préjugé, mais les préjugés ne sont-ils la sauvegarde de l'art lui-même? Et jamais préjugé n'a empêché, dans le sujet traité, l'illusion de la vie. Il ne s'agit ici que de la vie d'un peu de statuaire que quelques subtilités conventionnelles rendent plus savoureuse et plus brillante. Pourquoi l'art plastique nous abandonnerait-il rivés à la terre. Il y a, ici, un élan des formes exquises du passé vers les paysages des régions idéales. Ceci nécessite exactement tout le contraire de l'anticipation et n'oblige l'artiste à aucun sacrifice. La preuve en est que chacune des petites œuvres prévues est modelée avec une rare science d'exécution, le détail naïf ajoutant à la fraîcheur. Nous saisissons une fois de plus que nous sommes devant des sculpteurs expérimentés qui ne nous assurent que d'une nuance de leur compréhension et de leur talent. Ce sont là jeux de prince. Mais pour être l'art le plus ancien, la faïencerie demeure sans doute le plus aristocratique. (Cf. Renouard «*Les Faïences anciennes*», Neuchâtel 1952.)

Druck: Theodor Kestenholz, Basel — Klischees: Hügin & Sprenger, Basel