CÉRAMIQUES D'EDO
QUATRE SIÉCLES DE CÉRAMIQUES JAPONAISES

26 février – 4 juillet 2010

Musée Cernuschi
Musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris
7 avenue Vélasquez
75008 – Paris
Tél : 01 53 96 21 50

Communication
Maryvonne Deleau
Tél : 01 53 96 21 73
maryvonne.deleau@paris.fr

MAIRIE DE PARIS

PARIS musées

MUSÉE CERNUSCHI
MUSÉE DES ARTS DE L'ASIE DE LA VILLE DE PARIS

musée de France

Sommaire

Introduction page 3

La constitution d'une collection page 4

La collection Cernuschi et l'histoire de la céramique japonaise page 6

L'Âge d'or des grès japonais, de l'apogée du *Wabicha* aux grès de Kyōto page 11

La céramique à l'époque d'Edo (1615-1868) page 14

La diffusion des techniques de décors d'engobe et d'incrustation: *Hakeme*, *Zōgan*, *Mishima* et *Icchin*. page 20

L'influence de la culture venue de Chine, grès et porcelaines à décor bleu, à couverte céladon, à décor peint sur la couverte dans le style chinois page 21

Les poteries à pâtes tendres et les décors de glaçures plombifères : *Raku, Sansai, Kōchi* page 25

L'internationalisation de la céramique japonaise dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle page 28

La petite statuaire *(Okimono)* et les décors en haut relief page 30

La période « Moderne » page 31

Visuels disponibles pour la presse page 32

Conférences de l'Inalco (Langues' O) page 34

Informations pratiques page 35

INTRODUCTION

L'exposition, tout en restant fidèle à une approche historique, fondée sur la datation et l'attribution d'une origine géographique aux pièces, cherche à intégrer des notions telles que la fonction ou l'usage.
Elle ne s'est pas fixé pour objectif de donner une image, un résumé en somme, de la collection Cernuschi telle qu'elle a été conçue à une époque, ni d'évoquer par des objets, aussi révélateurs et curieux du goût ou des connaissances du XIX^e^ siècle soient-ils, le mouvement appelé « japonisme ». Mais elle se propose de faire apparaître ces ensembles, auxquels concourent non seulement l'usage, mais aussi la technique ou le style, selon de grandes lignes de partage.

Au XVI^e^ siècle, la ligne de partage principale passe entre céramique chinoise et céramique japonaise ; au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, la richesse des décors prend le dessus sur la sobriété, selon un partage qui ne recoupe pas tout à fait celui de la porcelaine et du grès ; à la fin de la période d'Edo, se dessine une opposition entre une tradition japonaise, d'une part, et une prégnance de la culture nouvelle venue de Chine, un « style élégant » (*Seifu*).

Comme à la période précédente, cette opposition englobe - non d'ailleurs sans quelques exceptions - la différence entre porcelaine et grès, sans se limiter à celle-ci. Car outre la porcelaine et les différents types de céladons, l'influence chinoise recouvre aussi de nombreux grès ou terres cuites, notamment à glaçures plombifères.

Avec le XX^e^ siècle, de nouveaux critères tels que les notions « d'art populaire » (*mingei*) ou encore d'avant-garde, créent de nouveaux découpages, en définissant le champ de la « tradition » ou encore de « l'académisme ».

LA CONSTITUTION D'UNE COLLECTION

Le musée Cernuschi abrite une collection d'environ 1 600 céramiques japonaises. À sa mort en 1896, le financier Henri Cernuschi légua quelque 1 580 pièces ; au cours du XX^{e} siècle, la collection fut complétée d'un très petit nombre de céramiques : d'une part, quelques œuvres données par leurs créateurs, généralement à la suite d'expositions qui se sont tenues au musée; d'autre part, quelques céramiques léguées.

Henri Cernuschi a commencé et probablement constitué l'essentiel de ses collections lors du voyage autour du monde qu'il fit en compagnie du critique d'art Théodore Duret (1838-1927), au cours de leur séjour au Japon, de fin octobre 1871 à fin janvier 1872. .

Un certain nombre, peut-être même la majeure partie des céramiques japonaises de la collection Cernuschi ont été acquises en 1875, auprès de Ferdinando Meazza (1837/1838-1913), un graineur – c'est-à-dire un négociant en vers à soie – milanais résidant à Yokohama et ami de Cernuschi. Il est probable que Cernuschi et Meazza se sont rencontrés à Yokohama et on peut supposer que le premier a confié au second, qui avait l'occasion, dans le cadre de son travail, de se déplacer à l'intérieur du Japon, la tâche de rassembler des céramiques pour sa collection. L'ensemble fut installé dans l'hôtel particulier que Cernuschi fit construire, à partir de 1873, qui abrite aujourd'hui le musée portant son nom.

Nous savons ainsi que cette première collection comprenait un ensemble de grès de Bizen, de céladons chinois et japonais, et un certain nombre de *raku* – parmi lesquels le bol à décor de mont Fuji de Ninnami Dōhachi (1783-1855). Elle se constituait d'un mélange de grès et de porcelaines, classés par régions et censés couvrir de nombreux lieux de production. Les options principales de la collection telle qu'elle se montre aujourd'hui, étaient donc d'ores et déjà présentes dans l'ensemble acquis en 1871, au Japon. Les plats à décor *aode-ko—kutani* et les céramiques à glaçures de style *Kōchi* de Kairakuen, Zuishi ou Sanrakuen seraient entrés dans la collection ultérieurement.

Lorsque le musée Cernuschi ouvrit ses portes au public le 26 octobre 1898, les céramiques japonaises émaillaient l'ensemble du parcours muséographique. Une salle au premier étage était appelée « salle des théières » et l'ancienne salle à manger fut surnommée « cabinet des porcelaines ». Cette dernière contenait des grès, des poteries et des porcelaines de Chine et du Japon, mais c'étaient ces porcelaines et les céladons qui étaient à l'honneur ; les plats *Kutani* et les plats en céladon étaient accrochés au mur, Chine et Japon mélangés, tandis qu'une pagode

en porcelaine de Chine du début du XIXe siècle trônait au centre de la salle. Selon un guide du visiteur de 1897, resté manuscrit, cette pagode en porcelaine est supposée représenter la fameuse pagode de porcelaine à Nankin, considérée comme un chef-d'œuvre et l'aboutissement de l'art de la céramique en Asie, qui avait été détruite pendant la rébellion des Taiping (1851-1864). Au rez-de-chaussée, deux salles étaient consacrées aux céramiques asiatiques, la seconde exclusivement à celles du Japon.

Cependant, au fil des années, la collection chinoise prenant de l'importance, toutes ces céramiques furent écartées de la présentation permanente. Seule exception, les deux grands vases de Seto, qui sont toujours à la même place, de part et d'autre des colonnes du vestibule de l'escalier, depuis au moins le début des années 1880. Quelques céramiques furent aussi séparées du reste de la collection pour être déposées à l'Hôtel de Ville de Paris, et certaines autres déposées au musée Guimet en 1951, où elles sont toujours.

LA COLLECTION CERNUSCHI ET L'HISTOIRE DE LA CERAMIQUE JAPONAISE

Pour comprendre comment et sur quelles bases s'est constituée une collection comme celle réunie par Henri Cernuschi, il est nécessaire de la replacer dans le contexte de la naissance et du développement de l'histoire de la céramique à la fois comme objet de collection et comme domaine d'étude.
Jusqu'au XIXe siècle, toutes les collections européennes de céramique extrême-orientale antérieures étaient composées exclusivement ou presque de porcelaines. C'est à partir de la mouvance nommée « japonisme », que les collections commencèrent d'être caractérisées par une diversité de provenances et de techniques, avec une prédominance des grès de la période d'Edo (1615-1868) ou du début de la période de Meiji (1868-1912).
Ces collections furent elles-mêmes reléguées au rang de curiosités imputables au « goût du XIXe siècle » par celles qui émergèrent à la fin du XIXe siècle et ont dominé le XXe, et qui sont fondées sur une quête des céramiques des périodes anciennes, depuis les origines jusqu'à la période de Momoyama (1574-1615). Certaines collections comme celle d'Henri Cernuschi, par exemple, composée pour un tiers environ de porcelaines - soit à peu près 500 - et pour deux tiers – soit environ 1100 –de grès de la période d'Edo essentiellement, se situent donc à cheval sur deux modèles « classique » et « japoniste ». Cernuschi considérait en effet sa collection comme un *objet d'étude,* plutôt que comme l'expression de son goût personnel.

Une conception hiérarchique

La première phase de l'histoire de la céramique comme objet de collection et domaine d'étude, institue un système hiérarchisé, compartimenté en trois couches bien distinctes, dont la clef de voûte est la porcelaine ; au-dessus sont regroupés les grès et la faïence ; et, tout en bas, la poterie ou terre cuite, vernissée ou non.
Dans *Les Merveilles de la céramique,* publié en 1874, au moment de l'exposition des céramiques de Cernuschi au Salon des orientalistes, la céramique japonaise se compose encore essentiellement de quatre « familles » : la porcelaine « chrysanthémo-paéonienne », à décors de chrysanthèmes et de pivoines dominants, correspond à ce que l'on appelle alors en Europe *Imari* ; la « famille rose » regroupe des porcelaines chinoises attribuées par erreur au Japon et se décompose en « porcelaines artistiques », « porcelaines à mandarins » et « porcelaine de l'Inde à fleurs » ; les « porcelaines vitreuses » forment un troisième ensemble ; enfin, une dernière rubrique intitulée « fabrications particulières » regroupe tout le reste : la porcelaine *laquée burgautée* (c'est-à-dire à décor partiellement réalisé en laque), le céladon, le craquelé et, en dernier lieu et de manière succincte, les grès, par région – Bizen, Owari, Awaji, Satsuma, Kyôto et Edo (Tôkyô).

La collection d'Henri Cernuschi marqua un tournant dans l'histoire de la connaissance de la céramique japonaise en Europe. Elle fit bientôt, à juste titre, autorité au sein du milieu des amateurs du Japon. A bien des égards en effet, cette collection est le prototype de collections ultérieures, comme celle d'Edward Sylvester Morse (1838-1925) aux États-Unis, entre autres, conservée au musée de Boston.

Une vision comparative

La deuxième phase dans l'histoire des collections et de la connaissance des céramiques japonaises diffère de la première en ce qu'elle privilégie les particularités sur la hiérarchie.
La méthode qu'elle met en œuvre est le comparatisme ; elle cherche à retracer des généalogies de techniques, de formes et de motifs qui se transmettent presque intacts au cours des siècles et au fil de leurs pérégrinations. Chaque technique devient alors un choix ou un héritage : le révélateur du génie d'une nation, d'un peuple ou d'une race.

Au Japon, la collection et l'étude des céramiques anciennes ont été d'abord l'apanage des milieux de thé, dont la pratique était perpétuée par l'enseignement des écoles et des lignées de maîtres de thé. Les cercles fermés des écoles ont donc eu un rôle déterminant dans l'appréciation et la transmission de connaissances sur les ustensiles du thé. Augustus Franks note en 1880 que la hiérarchie des céramiques au Japon met au premier rang la céramique de Corée, au deuxième les céramiques japonaises anciennes, au troisième rang seulement la céramique chinoise, surtout monochrome, tandis que la porcelaine japonaise ne serait guère appréciée. Ce classement s'applique en réalité d'abord et surtout aux ustensiles destinés à la « cérémonie du thé » ou *chanoyu* ; il reflète le goût déclaré de bon ton des grandes écoles de thé. Au XVI^e^ siècle, à l'époque des maîtres de thé Take no Jōō (1502-1555) et surtout de Sen no Rikyū (1522-1591), la céramique coréenne commença à être tenue en haute estime ; par la suite, de grandes quantités de bols à thé d'origine coréenne continuèrent d'être importées au Japon, au moins jusqu'au XVIII^e^ siècle. Au cours de la période de Meiji, avec la prise en charge par l'État de la culture et de l'éducation, les écoles du *chanoyu* assirent leur position dans la société, notamment dans le domaine de l'éducation des filles ; en revanche, le *sencha* (thé infusé) pâtit probablement de ses affinités trop grandes avec la Chine et la culture chinoise, dans un climat de plus en plus lourdement nationaliste, accompagné par des tentatives d'éradiquer du Japon l'écriture chinoise – et, à travers elle, « l'esprit chinois » *(Karagokoro)* tel que le définissait le philosophe Motoori Norinaga (1730-1801).

L'influence du *chanoyu* sur l'étude de la céramique japonaise est perceptible dès les débuts de l'écriture de l'histoire de la céramique japonaise au Japon et se reflète dans certains ouvrages parus en Occident.

Au XIXe siècle, lorsque le Japon commença à participer aux expositions internationales, les fonctionnaires chargés de ces manifestations réfléchirent à la façon de donner une image de l'histoire de la céramique japonaise, depuis les origines jusqu'à la production contemporaine. Les premiers historiens de la céramique japonaise, Ninagawa Noritane (1835-1892) et Kurokawa Mayori (1824-1906), appartenaient tous deux à l'administration impériale. Puisque, faute de fouilles archéologiques, on ne connaissait à peu près rien des civilisations préhistoriques, ils cherchèrent, avec pour but de légitimer le pouvoir impérial et de contribuer à reconstituer les rites de l'Antiquité, à établir une continuité entre le « temps des dieux », l'âge mythologique, celui des grandes sépultures attribuées aux ancêtres de la lignée impériale, et l'époque moderne, *via* le thé, dont l'enseignement faisait partie de l'éducation de tous les descendants, comme c'était leur cas, de familles aristocratiques. Les ouvrages de Ninagawa et de Kurokawa mettaient à l'honneur les nombreux potiers coréens ramenés des expéditions conduites en Corée entre 1592 et 1598 par les armées de Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) ou encore les céramistes de renom de l'ancienne capitale, tels Ninsei et Kenzan, et même certains de ceux qui appartenaient aux milieux du *sencha*, tel Aoki Mokubei (1767-1833) ; les apports venus de Chine comme ceux venus de Corée étaient pris en compte et servirent à établir la thèse d'une double origine de la céramique japonaise, tant au Japon qu'en Europe.

Dans les années 1890, les conférences données par Émile Deshayes (1828-1918), conservateur au musée Guimet, et les travaux d'Ouédda Tokounosouké, traduits en français, mirent l'accent en France sur le *chanoyu* comme source essentielle de l'art de la céramique au Japon.
Émile Deshayes semble en particulier avoir un souvenir vif d'une séance de thé donnée par l'ambassadeur du Japon en l'honneur de Léon Gambetta (1838-1882) et d'Émile Guimet (1836-1918) en 1889, à laquelle il assista. Jusque-là, la « cérémonie du thé » était très mal connue et peu comprise: en 1885, Georges Clemenceau (1841-1929) avait fait une « cérémonie du thé » en mettant du thé en poudre dans une théière, puis en en versant le contenu dans des tasses de porcelaine ! Cependant, en Angleterre, Augustus Franks (1826-1897) avait déjà relevé l'importance du thé dans l'appréciation de la céramique au Japon et, bientôt, les conservateurs de collections publiques françaises, comme Gaston Migeon (1861-1930), conservateur au musée du Louvre, considérèrent les ustensiles du thé comme l'essence même de l'art de la céramique japonaise.

Une vision plus historique

La troisième phase de l'histoire de la connaissance de la céramique japonaise est en effet marquée par l'adoption d'une vision de plus en plus historique et soucieuse de remonter *aux sources* de cet art.

Dans les années 1870, Edward Sylvester Morse avait commencé à collectionner des céramiques de la période du Jômon (de -10 000 à -250), au côté de céramiques plus récentes.
La *pâte* – mélange argileux dont on confectionne les pièces – est *terre,* elle est expression d'un terroir mais aussi rapprochement des « origines » ; elle dévoile quelque chose de la *nature première* de la céramique. Ce modèle a été le cadre de l'étude de la céramique au XXe siècle ; il a conduit à privilégier, dans le cas du Japon, l'analyse des périodes anciennes, particulièrement celles antérieures à la période d'Edo. C'est grâce à lui que la collecte de tessons sur les sites de fours, dans un premier temps, puis de véritables recherches archéologiques ont vu le jour.
Cette approche a conduit paradoxalement à rechercher un *noyau dur* – universel et intemporel – à la céramique, derrière la multitude des styles, le foisonnement des décors, la diversité des « expressions ».
Il a donc non seulement eu des conséquences sur l'étude, mais également sur la création. Toutes deux, en ce siècle, sont d'ailleurs profondément liées. Ainsi s'explique l'intérêt croissant de certains céramistes japonais – Isamu Noguchi (1904-1988), par exemple – pour l'archéologie et notamment pour la poterie Yayoi ou Jômon.
Pendant cette période, la mobilité des potiers et, avec eux, des savoirs, des techniques, voire des matériels – les moules, en particulier –, ainsi que la commercialisation des matériaux de base (pâtes, enduits vitrifiables, pigments) se sont généralisées, rendant souvent hasardeuse l'analyse des objets à partir des pâtes ou des enduits, des formes ou des décors.

L'art de la copie

Paradoxalement, un des corrélats de la diversité des techniques et des matériaux employés au sein d'une même région, voire d'un même atelier, est que la copie et le pastiche sont presque constitutifs de l'art de la céramique au Japon.
Les productions les plus réputées de chaque région, malgré les efforts faits pour garder jalousement les secrets de fabrication, ont été rapidement imitées dans d'autres régions et peut-être plus encore dans leur région d'origine, de manière récurrente sur des périodes de temps parfois très longues. Pour un très grand nombre de centres de production et de produits, la connaissance repose encore trop souvent sur la transmission orale et l'étude des archives et des inscriptions, dites *hakogaki,* que portent les boîtes dans lesquelles on range, au Japon, les céramiques.

Plus récemment, l'attribution des fameuses porcelaines *Kutani* à l'ancienne province de Kaga a été sérieusement remise en question grâce aux fouilles menées dans la région d'Arita.

Dans bien d'autres cas, l'urbanisation a effacé irrémédiablement toute trace d'anciens fours. Cependant, l'archéologie en milieu urbain s'est développée, sur les sites des anciennes demeures seigneuriales à Tōkyō, à Ōsaka, à Kyōto, notamment.

Les découvertes en milieu urbain ont mis en relief l'importance de l'étude des usages de la céramique. Des céramiques auparavant considérées comme des produits d'exportation se sont révélées avoir été en fait bel et bien créées pour le marché national.

L'approche qui se dessine aujourd'hui est de plus en plus fondée sur l'étude du *contexte*. Sous l'emprise des sciences sociales, cette approche tournée vers la « réception » de la céramique envisage cet objet d'étude par rapport à l'ensemble de la culture, abordant ses aspects sociétaux – commande, commerce, collections et institutions, stratification sociale, habitudes culinaires, goût et tendances culturelles – et plus uniquement celui de la création.
Ce type d'approche semble approprié pour apprécier et mieux comprendre des productions d'époques ou de régions négligées et, en retour, rendre lisibles les phénomènes de mutation et la diversité géographique.

L'ÂGE D'OR DES GRÈS JAPONAIS, DE L'APOGEE DU *WABICHA* AUX GRÈS DE KYŌTO

Le thé battu (ou *matcha)* est une émulsion obtenue à partir de poudre de thé additionnée d'eau et battue à l'aide d'un fouet en bambou *(chasen)*.
Selon la tradition, c'est Eisai (1141-1215), fondateur de l'obédience zen Rinzai au Japon et auteur d'un traité sur le thé, le *Kissa Yjōki,* qui l'importe de Chine au XII^e^ siècle.
La consommation du thé se répand bien vite hors des monastères et devient un usage essentiel de la vie sociale. Le thé est d'abord consommé en utilisant des ustensiles chinois : bols à couverte au brun de fer de style *tenmoku* ou en grès à couverte céladon, ou encore en porcelaine à couverte blanc bleuté *(qingbai)*.
La consommation du thé joue rapidement un rôle primordial dans l'évolution de la céramique japonaise, en stimulant la fabrication, dans les fours de Seto notamment, de nouveaux types d'ustensiles imitant, au début, les ustensiles chinois. Les premiers pots à thé et les premiers bols *tenmoku* de Seto apparaissent avec les premières couvertes au brun de fer, à la fin du XIII^e^ siècle.

Au XV^e^ siècle, les *dōbōshu,* chargés des collections et de l'étiquette et, bientôt, les maîtres de thé *(chajin)* jouent un rôle croissant dans l'appréciation des œuvres comme dans les règles qui régissent les réunions mondaines. Dans un contexte de décloisonnement des arts et des disciplines, les hiérarchies traditionnelles, qui plaçaient l'art et la littérature de la Chine au-dessus de ceux du Japon, sont ébranlées ; le *monosuki,* c'est-à-dire l'appréciation des œuvres, n'est plus régi par un ordre établi, mais puise dans la théorie littéraire – notamment poésie et théâtre – de nouveaux critères. Un climat de grande liberté intellectuelle entoure les temples zen et la cour du shogun Ashikaga Yoshimasa, dont le palais de villégiature, situé à Higashiyama, à l'est de Kyôto, est le centre d'une activité florissante dans les domaines artistique et intellectuel. Il est à l'origine, entre autres, d'une révolution esthétique majeure dans l'histoire de l'art du Japon.

Cette évolution conduit à l'émergence du style de préparation du thé dit *wabicha,* du mot *wabi,* qui signifie « se lamenter » ou « être dans la misère ». Au milieu du XVI^e^ siècle, l'expression *wabitaru* (adonné au *wabi*) désigne ceux qui ne possèdent pas ou bien n'utilisent pas, pour la préparation du thé, d'ustensiles chinois *(karamono)*. Le *wabicha* est en effet imprégné d'idéaux d'humilité et de frugalité. Les ustensiles et l'architecture liés au thé trouvent parfois leurs modèles dans des objets et des bâtiments quotidiens extrêmement modestes, et évoquent la vie des ermites – ainsi des pavillons de thé s'apparentant à une retraite de montagne *(yamazato-an)*. Une des caractéristiques du *wabicha* est l'usage progressif de céramiques coréennes et japonaises (*wamono* ou « objets japonais », par opposition à *karamono* ou « objets chinois ») pour la préparation du thé, faisant passer en un siècle environ, de la fin du XV^e^ siècle au milieu

du XVI^e^, la céramique japonaise au rang d'un art dont les principes méritent d'être débattus et analysés par les plus hautes instances en la matière.

Le *wabicha* ne constitue pas une contre-culture, ni ne participe d'un rejet de la culture chinoise. Il se développe d'abord dans les milieux de la riche bourgeoisie de Sakai et dans la mouvance du puissant temple zen Daitokuji, à Kyōto. Alors que la vogue du thé se répand, les nouveaux maîtres du pays n'hésitent pas – à l'instar de Toyotomi Hideyoshi – à s'approprier par la force les plus célèbres instruments de thé qu'ils convoitent ou à interdire l'importation de certains articles afin de maintenir leur rareté. Même les riches citadins, et parmi eux les maîtres de thé qui n'ont pas les moyens de s'offrir des objets de grand luxe, comme Sen no Rikyū (1522-1591) à ses débuts, se tournent alors vers le *wabicha*. Cette ostentation d'humilité, qui plaît au pouvoir shogunal, constitue aussi un moyen de se protéger, dans une période où l'arbitraire et la violence sont loi.
Mais, après une période de troubles et de mutations sociales, la « mise au pas » opérée par les nouveaux maîtres du Japon met un terme à une période de créativité intense centrée autour du thé ; taxés d'extravagance et d'arrogance, nombreux seront les maîtres de thé, comme Sen no Rikyū ou Furuta Oribe (1543-1613/1615), par exemple, à payer leurs audaces de leur vie.

La plupart des céramiques employées pour le thé présentent des formes nouvelles et des décors inédits, souvent inspirés des céramiques venues du continent asiatique, de Chine et de Corée en particulier. Elles sont fabriquées sur commande, d'après les instructions des maîtres de thé, dans différentes régions du Japon et même à l'étranger – en Corée, en Asie du Sud-Est et jusqu'en Hollande. La création de nouveaux types de céramiques prend à la fin du XVI^e^ siècle une ampleur inédite. Aux ustensiles pour le thé proprement dits s'ajoutent aussi de nouveaux ustensiles de petite taille tels que les coupes appelées *mukōzuke*, destinés à des repas frugaux qui accompagnent les séances de thé, et pour lesquels une cuisine raffinée, appelée *kaiseki ryōri*, est créée. La prédilection pour les pièces montées à la main plutôt qu'au tour participe aussi de cette volonté de maîtriser la fabrication des objets dans leurs moindres détails – y compris jusqu'à *l'imperfection*.

Sous l'influence de Sen (Genpaku) Sōtan (1578-1658), descendant de Rikyū, la mode du *wabicha* atteint au début du XVII[e] siècle les couches de l'aristocratie militaire. Le thé fournit aux aristocrates un code de bonnes manières, un instrument de relations sociales, fondé sur la mémoire des grands maîtres et transmis par les écoles de thé et à travers les objets du thé**.**

Sous l'ère Genroku (1688-1704), le thé assure définitivement sa notoriété, autour du culte de la personnalité de Sen no Rikyū, au moment même où la société aristocratique amorce son déclin. À cette époque, qui voit l'appauvrissement progressif des nobles et d'une partie des paysans, les encouragements à la frugalité de la part du gouvernement, sous-tendus par une idéologie néo-confucéenne, sont plus que jamais à l'ordre du jour et le train de vie de la noblesse est de plus en plus étroitement contrôlé. Murata Jukō (1422-1502), maître de thé attitré de Yoshimasa, Take no Jōō (1502-1555) et Sen no Rikyū jouent le rôle de pères fondateurs du thé selon le style *wabi*. Les écoles de thé modernes, Omotesenke et Urasenke notamment, descendent de cette tradition.
Pendant toute la période d'Edo, la pratique du *chanoyu* a un rôle déterminant dans la transmission des ustensiles pour le thé, dans l'établissement d'un rituel très précis pour préparer et servir le thé, mais aussi dans la copie fidèle des ustensiles des maîtres de thé anciens afin de répondre à la demande d'un nombre croissant d'amateurs.

Cependant, le concept de *wabi* était difficilement conciliable avec les goûts de luxe et de faste de la nouvelle société aristocratique de la période d'Edo. Le développement de l'art du grès à Kyōto, dont l'art de Nonomura Ninsei (actif 1647-vers 1681/1688) est exemplaire, oscille entre une recherche de sobriété, dans la lignée de l'art de la fin de la période de Muromachi(1392-1573) et du début de Momoyama(1574-1615), et un goût de la décoration, peinte sur couverte, voire rehaussée de dorure.

LA CERAMIQUE A L'EPOQUE D'EDO (1615-1868)

La culture aristocratique et les débuts de la porcelaine

La période d'Edo (1615-1868) est une période de paix intérieure et extérieure sans précédent pour le Japon, sous le règne du clan des Tokugawa. Durant deux siècles et demi, le pays connaît en général croissance et prospérité, en dépit de calamités naturelles. L'urbanisation s'accroît. Edo (Tōkyō), de petite bourgade au début du XVII[e] siècle, devient en quelques années, par la volonté des shōgun Tokugawa, la ville la plus peuplée du monde. Le début de cette période est caractérisé par la puissance de la nouvelle aristocratie, réorganisée sous l'égide des shoguns ; l'artisanat de luxe est à son apogée ; les industries les plus dispendieuses en main-d'œuvre ou en matériaux précieux, telles que le travail du laque et la confection des tissus, atteignent alors à Kyōto un niveau inégalé.

Lorsque, vers la fin des années 1610, sont découverts, sur le site dit d'Izumiyama, au voisinage de la ville d'Arita, des gisements de kaolin, la possibilité de concurrencer les fabrications chinoises s'affirme ; la production de la province d'Hizen prend un essor considérable. Les porcelaines et certains grès porcelaineux de cette région, expédiés du port d'Imari vers différentes parties du Japon, sont très tôt connus sous le nom de *Karatsu Imari* ou simplement d'*Imari*;

On distingue cinq phases dans l'activité ancienne des fours d'Arita, correspondant à la fabrication des *ko-Imari* ou « *Imari* anciens », qui couvre la période avant 1800.

- La période qui s'étend de 1580 à 1600 (Période I) est marquée par l'importation des fours à chambres successives *(renbōshikigama)* de type « grimpant » *(noborigama),* dont le volume utile est sans commune mesure avec celui des fours piriformes à une seule chambre précédemment utilisés – malgré leur appellation de « grands fours » *(ōgama)*. La production consiste en grès à couverte feldspathique.

- La deuxième phase, qui dure jusqu'en 1650, correspond à la période de production des premières porcelaines, dites *shoki Imari* ou « premiers *Imari* ». La technique de la porcelaine est mise au point de 1600 à 1630 environ. Les fouilles archéologiques effectuées depuis 1970 confortent la théorie selon laquelle, au Japon, la technique de la porcelaine a été mise au point dans les fours de la région de Karatsu au cours des années 1610, et non plus tôt.
Durant la seconde partie de cette période sont mis au point les émaux de petit feu.
En 1637, le clan des Nabeshima, qui gouvernait la région d'Arita, conscient de l'intérêt économique de cette industrie, décide d'en organiser la production et de la placer sous son contrôle.
La fabrication de porcelaines prend dès lors une ampleur nouvelle, éclipsant celle des grès.
Les décors des *Imari* sont souvent inspirés de la Chine, mais ils puisent aussi dans le répertoire de la peinture japonaise contemporaine des écoles Kanō et Tōsa, que l'on retrouve dans la décoration intérieure des châteaux et demeures de l'aristocratie, ou encore dans celui des textiles et des laque**s.** La diversité et l'audace des techniques de fabrication et des procédés de décoration employés à Arita sont, dès les débuts, remarquables. Les pièces sont montées au tour ou moulées, avec des éléments rapportés. Les céramiques à décor bleu sous la couverte *(sometsuke)* constituent le principal de la production et de l'exportation, mais d'autres couleurs de grand feu sont appliquées : des couvertes céladon *(seiji),* des décors au brun de fer appelés *ōyū* (couverte jaune) ou *sabi-yū* (couverte rouille) suivant que le brun est plus ou moins foncé, ou encore du rouge de cuivre *(shinsha).* Ces couleurs sont souvent associées entre elles, parfois avec du bleu de cobalt couvrant toute la surface *(ruri-yū)* ; les décors sont gravés à la pointe *(kugi)* ou au peigne *(kushi)* ; les motifs sont peints ou exécutés au pochoir *(katagamizuri),* ou encore, à partir du XVIII[e] siècle, obtenus par impression *(konnyaku inban).* Surtout, ces techniques sont souvent combinées, avec une extraordinaire fantaisie, afin d'obtenir des effets surprenants et nouveaux.
Une partie non négligeable de la céramique *Imari* est, dès le début, constituée de pièces à couverte céladon. Les céladons de la dynastie des Song du Sud étant particulièrement appréciés depuis des siècles, il n'est pas étonnant que de telles couvertes, d'un vert pâle associé à des motifs incisés, aient été imitées dans différents fours d'Arita et du reste de la province d'Hizen. Mais certaines couvertes prennent une teinte foncée, presque olive, et sont associées à des motifs moulés ou estampés qui évoquent plutôt la céramique de la dynastie des Ming, du moins qui se différencient nettement des céramiques chinoises anciennes.

L'âge d'or des banquets et des festins

Au XVI[e] siècle, les habitudes alimentaires et le service connaissent des modifications importantes. La mode des festins et banquets sans formalité – parties de campagne, dîners en extérieur ou pique-nique au théâtre font partie d'une vie urbaine en pleine expansion. Outre les objets traditionnellement dédiés au thé et aux repas frugaux *(kaiseki)* qui les accompagnent, des ustensiles destinés à ces banquets – grands plats *(ōzara)* et grands bols *(daibachi)* où les convives se servent à volonté, bouteilles *(tokkuri)* et coupes

(choku) à alcool – sont de plus en plus demandés. Les scènes de festin peintes sur des paravents nous en montrent de multiples exemples et les fouilles récemment menées sur le site des grandes demeures seigneuriales ont livré de nombreux plats de différents styles. Les fours du Japon se mettent à leur tour à fabriquer de grands plats, notamment dans la province de Hizen, pendant l'ère Keichō (1596-1614), et ceux en grès de style *ko-Karatsu,* à Okawamachi et à Imari. À Mino et à Seto, mais aussi à Bizen, à Tanba ou à Shigaraki, la production de grands plats commence également à cette période. Tous ces plats sont fabriqués suivant des techniques élaborées pour les ustensiles du thé. Qu'ils soient importés ou de fabrication locale, ces plats resteront tout au long de la période d'Edo des biens de valeur. Un conte japonais très célèbre, la légende de Banchō Sarayashiki, raconte l'histoire d'une jeune fille de famille noble tuée par son père pour avoir cassé un plat – exemple de cruauté et de pingrerie paternelles, tout en révélant l'importance de ces plats, mesure du rang social d'une famille.

Dans la province de Hizen, des plats de porcelaine ou de céladon pour la demande intérieure sont fabriqués dès le début de l'activité des fours de cette région. Les fours de Yanbeta et de Maruo, en particulier, fabriquent des plats d'une quarantaine de centimètres de diamètre, qui sont commercialisés dans toutes les grandes villes du Japon, notamment pour les résidences des daimyōs à Edo. Ils sont en grès porcelaineux à couverte céladon ou en porcelaine, décorée en bleu sous la couverte ou émaillée sur la couverte dans la gamme des émaux du style *ko-Kutani,* qui répondent au goût de l'aristocratie pour un style décoratif, foisonnant et très coloré. Vers 1655-1657, dans la province de Kaga, le clan du fief de

Daishōji, lié à celui des Nabeshima, ouvre un four à Kutani et fait fabriquer, à côté d'objets pour le thé, des plats de 30 à 40 centimètres de diamètre, à couverte céladon, au brun de fer ou blancs – sans aucun doute destinés à être émaillés au petit feu. Les noms *Daishōji* puis *Kutani* resteront attachés à ce style de décors, que l'on appelle aujourd'hui *ko-Kutani yōshiki* (« style *ko-Kutani* »). D'autres ustensiles pour les banquets, comme les bouteilles à alcool *(tokkuri)* ou de grands bols, sont fabriqués en même temps que ces plats. Cependant, à la fin du XVII[e] siècle, le besoin de grands plats – ou, en tout cas, la demande - semble s'amenuiser.

La grande période de l'exportation (de 1650 à 1750 environ)

- La période qui s'étend entre les années 1650 et 1690 est marquée par l'exportation massive des céramiques de la province d'Hizen vers l'étranger. La Chine est ravagée par la guerre qui oppose les derniers descendants de la dynastie Ming et les nouveaux maîtres du pays, les Mandchous de la dynastie Qing. En 1656, le commerce maritime privé y est interdit. La Compagnie hollandaise des Indes orientales (*Vereignisse OstIndie Companie* ou VOC) décide la même année de porter ses commandes vers le Japon. Cependant, à partir du début des années 1680, l'exportation des céramiques japonaises vers l'Asie du

Sud-Est connaît un déclin quasi total ; elle se poursuit en revanche vers Batavia et vers l'Europe, où la porcelaine japonaise reste appréciée pour sa très grande qualité.
Après l'âge d'or des *ko-Kutani* vers le milieu du XVII^e^ siècle, de nouveaux styles de décors polychromes au petit feu ou *iro-e* voient le jour : le style *Kakiemon* désigne une gamme de couleurs de petit feu pâle, apparue dans les années 1660, connue en France sous l'appellation de « première qualité coloriée » ; l'appellation *Nabeshima* est réservée aux céramiques destinées au clan du même nom, en général pour servir de cadeaux, notamment aux shōguns. Apparu dans la dernière décennie du XVII^e^ siècle, le style *iro-e nishiki-de* ou *somenishiki-de* qui correspond à l'appellation européenne « Imari » ou « deuxième qualité coloriée du Japon », est largement exporté vers le reste de l'Asie et vers l'Europe.
Les années 1690-1760 voient le déclin progressif de l'exportation vers l'Europe. En 1700, les restrictions posées à la venue des navires hollandais au Japon, afin de limiter le déficit commercial, aggravent la situation. La VOC cessera finalement tout commerce de la porcelaine japonaise en 1757.

Du milieu à la fin de la période d'Edo : le passé revisité

Le milieu et la fin de la période d'Edo voient le déclin progressif de l'aristocratie dont les rentes, versées par le gouvernement shogunal en boisseaux *(koku)* de riz, s'érodent peu à peu. La petite noblesse se trouve parfois réduite à un état de quasi-pauvreté ; certains de ses membres vont jusqu'à abandonner leurs titres pour pouvoir exercer une activité lucrative. Parallèlement à une croissance très importante des villes, on assiste à la montée du rôle des marchands, des artisans, ainsi que des paysans riches et des propriétaires terriens, qui seront des acteurs essentiels de la chute du shogunat.
À la fin du XVII^e^ siècle, notamment à partir de l'ère Genroku (1688-1704), l'usage de la céramique se répand progressivement à de nouveaux usages et dans de larges couches de la population, entraînant une augmentation et une diversification de la production, qui vont en s'accentuant au cours du XIX^e^ siècle.
À partir des années 1830 environ, le nombre des ateliers croît dans des proportions inédites ; il décuple en l'espace de quelques décennies. Le succès de la céramique destinée à la clientèle populaire ne s'accompagne pas d'un déclin des productions de qualité, généralement réservées à l'usage des nobles, qui continuent à patronner des ateliers travaillant, en tout ou en partie, pour leur compte personnel. La capitale impériale, Kyōto, qui est aussi le centre de l'artisanat d'art au Japon, donne le ton de la mode et du bon goût dans tout le reste du pays. Les structures traditionnelles de production qui persistent – la fabrication des céramiques reste pendant longtemps une activité contrôlée ou subventionnée par la classe dirigeante – contribuent à maintenir ou à propager les modèles traditionnels.

La suprématie de Kyōto

Tandis que les ateliers d'Hizen tentent de rivaliser avec la céramique de Chine, à Kyōto, les céramistes profitent d'abord du climat artistique florissant de la capitale pour trouver dans les cercles intellectuels et artistiques, un milieu propice à la création des décors et des techniques adaptés au goût et à la demande de l'aristocratie. Ils puisent dans la peinture de leur époque – mais aussi dans les arts décoratifs : laques,

émaux cloisonnés et textiles – des modèles de décors, qu'ils réalisent au moyen de techniques nouvelles, comme celle de la polychromie sur la couverte.

Kyōto assoit pendant la période d'Edo sa place de centre de l'artisanat d'art du Japon.

Dans le domaine de la céramique aussi, la ville est à la fois le rempart de la tradition et le lieu de la nouveauté, et les meilleurs potiers de cette période en sont presque tous originaires : Okuda Eisen (1753-1811), Aoki Mokubei (1767-1833), Ninami Dōhachi (1783-1855), Eiraku Hōzen (1795-1864) et Eiraku Wazen (1823-1892), pour ne citer que les plus célèbres. Ces artistes renommés sont de plus en plus souvent appelés en tant que conseillers dans des manufactures de province, fours privés *(oniwayaki)* ou fabriques patronnées par les administrations seigneuriales (*hangama*), voire manufactures privées *(minyō)*. Ils y développent des techniques nouvelles qu'ils enseignent aux artisans locaux ; par leur biais, les techniques traditionnelles de Kyōto, comme les nouvelles, se diffusent dans de très nombreuses régions. Le goût et la mode de Kyōto servent de référence.

Dans la capitale impériale, la commercialisation des céramiques est mentionnée à partir de la fin du XVII^e^ siècle (vers 1680) ; la production, jusqu'alors cantonnée aux objets de luxe et aux ustensiles pour le thé, s'élargit. Au XIX^e^ siècle, les fabriques possèdent souvent une boutique, où leurs produits sont vendus sous un nom de marque.

Le style très décoratif de Nonomura Ninsei (actif 1647-vers 1681/1688) servira pendant longtemps de référence à la production des différents ateliers de Kyōto, sous le nom de *ko-Kiyomizu*, ou « *Kiyomizu* ancien ». Ces ateliers travaillent dans des styles très proches, où dominent le bleu, le vert et l'or, utilisant aussi le brun de fer *(sabi-e),* parfois associé au bleu sous la couverte. Ogata Kenzan (1663-1743), frère du peintre Ogata Kōrin (1658-1716), crée des céramiques dont la forme se soumet au décor et permet la confection de scènes en trois dimensions, la représentation prenant l'ascendant sur la fonction. Là encore, motifs tirés de la peinture ou des arts décoratifs renouvellent le répertoire.

Les structures traditionnelles de la production

De nombreux ateliers provinciaux sont, jusqu'au XIX^e^ siècle, des *Goyōgama,* c'est-à-dire des manufactures qui travaillent *au service* (ce que leur nom signifie littéralement) des clans féodaux, des familles de maîtres de thé ou des bourgeois fortunés. Ils fabriquent des céramiques de qualité supérieure *(Goyōhin).* Parmi ces manufactures, les « fours féodaux » *(hanyō)* sont des établissements dont l'activité est partiellement ou totalement réglementée et financée par les clans locaux. D'une façon générale, les *hanyō* travaillant au moins en partie sur commande, ils ne sont donc pas entièrement soumis à un impératif de rentabilité économique. À cela s'ajoutent les productions des fours d'amateurs, destinées à l'usage personnel ; ces fours sont appelés *oniwayaki,* (littéralement, « cuisson dans le jardin »), ou *bessō-yaki* quand il s'agit d'un atelier installé dans une résidence secondaire.

Parallèlement, cependant, l'activité des fabriques en direction du marché ne cesse de croître. Nombre d'entre elles travaillent à la fois pour un clan féodal et pour le marché ; les clans féodaux patronnent ainsi des industries considérées comme bénéfiques pour la région. Ce système assure, jusqu'à la fin de la période d'Edo, une certaine stabilité économique aux manufactures. Les « fours privés » *(minyō),* en revanche entièrement tributaires du marché, sont rarement viables à long terme.

Le double système de financement des fabriques, par la vente aux particuliers et par le mécénat, est donc en partie responsable de cette dualité de la production, d'une part orientée vers une clientèle de haut rang, d'autre part vers une clientèle plus populaire, d'une part vers la création de produits nouveaux, d'autre part vers la perpétuation des styles et des ustensiles anciens.
Il permet la diffusion de techniques traditionnelles par la reproduction de modèles anciens ou par leur application à des céramiques nouvelles. Ce principe se retrouve dans la plupart des régions du Japon, qui utilisent les anciennes techniques locales, au milieu et à la fin de la période d'Edo, comme point de départ d'une production renouvelée. Les régions de Seto et de Satsuma, dirigées par de puissants clans féodaux, en offrent des exemples remarquables.
Pendant la période du Bakumatsu (1853-1868), l'élargissement progressif de la demande aida parfois les manufactures à survivre et à surmonter, le cas échéant, la fin du féodalisme, dans un pays où la céramique est longtemps restée un produit de luxe ; c'est cependant loin d'être une généralité. En effet, pendant la période de Meiji (1868-1912), c'est plutôt l'exportation qui permet aux artisans de continuer leur activité, favorisant davantage les manufactures qui se sont spécialisées dans les productions luxueuses, les porcelaines et les grès à décoration polychrome et dorure notamment, que celles qui font perdurer les styles traditionnels.

LA DIFFUSION DES TECHNIQUES DE DECORS D'ENGOBE ET D'INCRUSTATION: *HAKEME, ZŌGAN, MISHIMA* ET *ICCHIN*.

Ces techniques consistent en décors gravés ou estampés et recouverts d'engobe *(Mishima)* blanc ou parfois noir, ou bien champlevés et incrustés de terre *(zōgan)*.
Les céladons à incrustations blanches et noires apparaissent en Corée pendant la période de Kōryō (918-1392). À partir de la période d'Heian (794-1185), des céramiques avec des décors de ce style sont importées de Corée au Japon, où elles sont appelées *Kōrai,* du nom ancien donné à la Corée. Parmi les motifs utilisés pour la décoration, les saules sur des berges et les oiseaux aquatiques *(horiyūsuikin),* ainsi que les nuages et les grues *(unkaku)* sont particulièrement fréquents. Ces derniers seront inlassablement repris par les céramistes dans tout le Japon.
C'est au plus tard au début du XVI[e] siècle que des bols coréens commencent à être utilisés au Japon pour la préparation du thé. Après les expéditions en Corée lancées par Toyotomi Hideyoshi en 1592, puis en 1597, et la déportation de potiers coréens vers l'archipel qui s'ensuit, les centres de céramique japonais de Kyūshū ou de l'ouest d'Honshu les plus en relation avec la Corée, notamment Karatsu, Yatsushiro ou Hagi, commencent à utiliser des techniques coréennes, en particulier l'usage de fours grimpants *(noborigama),* et à fabriquer des types de céramiques et de décors mis au point par des céramistes coréens. Karatsu, au nord de Kyûshû, est alors l'un des principaux centres de céramique au Japon ; réputé pour ses ustensiles destinés au thé, il fabrique également des objets destinés aux banquets et festins (grands plats ou bouteilles à saké, par exemple) qui sont exportés dans tout l'archipel. La région de production des céramiques *Karatsu* est très étendue. La production est orientée vers les objets pour le thé.
Aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, ces techniques sont utilisées par de nombreux potiers dans tout le Japon, non seulement dans l'île de Kyūshū mais aussi à Ise, à Shikoku, à Seto et, bien sûr, à Kyōto, où des artistes tels que Aoki Mokubei (1767-1833), Ninami Dōhachi (1783-1855) et la lignée des Kiyomizu Rokubei s'y illustrent. Chez tous, la référence à la Corée est manifeste.

Au XIX[e] siècle, la fabrique de Hirayama produit en grande quantité ce style de céramiques, destinées à divers usages. Les fouilles des fours de Naragi et de Hirayama ont livré des fragments portant des décors incrustés de styles *zōgan* et *Mishima.* La couverte devient alors plus claire et les incrustations se font plus minutieuses. Les trois familles qui étaient en charge des ateliers depuis le milieu du XVII[e] siècle continuèrent leur activité jusque dans le courant de la période de Meiji. Aujourd'hui, l'activité a repris et plusieurs manufactures perpétuent la production de céladons à décors incrustés.

L'INFLUENCE DE LA CULTURE VENUE DE CHINE
GRÈS ET PORCELAINES À DÉCOR BLEU, À COUVERTE CELADON, À DÉCOR PEINT SUR LA COUVERTE DANS LE STYLE CHINOIS

La diffusion des modèles alimentaires et des ustensiles à la manière de la Chine

De nouveaux usages de la céramique et de nouveaux types apparaissent progressivement au cours de la période d'Edo (1615-1867), notamment en raison de l'introduction de la préparation du thé infusé *(sencha),* de l'engouement pour l'arrangement floral *(ikebana)* et les cultures d'intérieur *(ueki)* ou encore de l'apparition des lieux de restauration publics.

Ces derniers contribuent au succès des cuisines à la mode étrangère, en particulier chinoise, telles que la cuisine végétarienne *(fūcha ryōri)* ou la « cuisine pour la nappe » *(shippoku ryōri)*

C'est par le biais de ces usages que les différentes sortes de céramiques, et notamment la porcelaine, se démocratisent et prennent place parmi les ustensiles utilisés quotidiennement dans toutes les couches de la population.

Inspirée de la cuisine chinoise et, dans une plus faible mesure, de la cuisine européenne, la cuisine dite *shippoku ryōri* désigne des préparations culinaires chinoises ou européennes en principe servies sur une table couverte d'une nappe (ainsi que son nom l'indique), dans des bols ou des plats destinés à l'ensemble des convives, à la différence de la tradition japonaise consistant à disposer la nourriture sur une ou plusieurs tables basses ou plateaux individuels (*honzen ryōri*). Cette coutume aurait été transmise aux habitants de Nagasaki par les voyageurs chinois, d'abord hébergés chez des particuliers, puis habitant un quartier résidentiel créé spécialement pour eux sur le rivage en 1683. Ce type de cuisine se répand avec l'apparition de lieux publics, propices à la convivialité.

L'apparition des premiers restaurants

Au Japon, les premiers restaurants *(ryōrijaya)* ouvrent leurs portes dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle. On y sert d'abord une nourriture très populaire : *narachameshi* (sorte de riz au thé), soupe au tofu et *nimame* (haricots bouillis). Quant aux débits et maisons de thé *(chaya),* où l'on accompagne le thé de nourriture, ce ne sont au début que des constructions très légères et éphémères, souvent implantées dans l'enceinte de temples, puis au bord des routes, notamment dans des lieux touristiques. C'est au milieu du XVIII^e^ siècle que se développent de nouveaux types de « maisons de thé », les *mizuchaya* ou *yasumichaya,* où l'on peut non seulement consommer du thé, mais aussi, comme leur nom l'indique, « se reposer » ; il s'agit en fait souvent, on l'aura compris, de maisons de prostitution. Enfin, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, la culture d'Edo s'épanouit pleinement et des restaurants « de haute classe » *(kokyū ryōtei)*

font leur apparition. Dans ces lieux, l'usage de vaisselle en céramique, notamment de plats destinés à servir de nombreux convives, se développe.
L'usage du thé vert infusé *(sencha)* dans les milieux cultivés dits « lettrés » *(bunjin),* érudits en littérature chinoise, puis dans toutes les couches de la société, au cours des années 1820, contribue également à répandre les formes et les thèmes chinois dans la céramique. La coutume de boire le thé vert en faisant infuser les feuilles dans de l'eau bouillie, qui s'est développée dans la Chine des Ming (1368-1867), est importée probablement à partir du début du XVII^e^ siècle au Japon. Parmi les ustensiles particulièrement prisés par les adeptes du *sencha* viennent au premier rang les objets chinois, notamment les théières en grès lustré de Yixing et les petites tasses en porcelaine à décor bleu sous la couverte. La céramique japonaise est également utilisée, et parfois très prisée, entre autres les créations d'Aoki Mokubei (1767-1833), d'Ōtagaki Rengetsu (1791-1875) et d'Ogata Shūhei (1788-1839).

La vogue de la porcelaine

Jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle, la fabrication de porcelaines au Japon est restée pratiquement confinée à la province d'Hizen. Sous l'influence de la culture chinoise et du fait de la commercialisation des produits, cette production s'étend, à la fin du XVIII^e^ siècle, à tout le Japon. Durant cette période, la mode des grands plats à décor bleu sous la couverte dit « bleu et blanc de Nankin » *(Nankyō sometsuke)* se répand

et, à la fin du XVIII^e^ siècle, la fabrication de grands plats reprend ou en tout cas augmente de manière significative dans la province de Hizen, en particulier à Nankawara Higuchi.
Bien que les daimyôs cherchent, pour conserver les privilèges de leur rang, à interdire la diffusion des grands plats en publiant des édits somptuaires, leur usage gagne néanmoins les classes bourgeoises, la riche paysannerie et les propriétaires terriens. Cette utilisation de grands plats survit aujourd'hui à travers la cuisine pour « grands bols » *(sawachi ryōri),* populaire dans la préfecture de Kōchi, au sud de l'île de Shikoku. La cuisine *de type sawachi ryōri* a pour origine les offrandes communes de nourriture dans de grands plats, que les participants partagent ensuite, lors de la fête des récoltes à l'automne *(shūkakusai).*
Outre des plats, la porcelaine sert à fabriquer bientôt aussi en série des pots à décor de rinceaux en bleu sous la couverte *(karakusamon sometsuke),* des bols à nourriture *(meshichawan),* des tasses à sauce pour les nouilles *(sobachoku)* et bien d'autres sortes d'ustensiles.

La diffusion de la production de porcelaines à la fin de la période d'Edo

À Hizen même, dès le XVII[e] siècle, les gisements de kaolin d'Izumiyama arrivent à épuisement et les fours d'Arita sont bientôt concurrencés par des fabriques situées à la périphérie de la province.

Le *Miyako meisho zue [Illustration des sites célèbres de la capitale],* composé à la fin du XVIII[e] siècle, sépare les céramistes de Kyōto en deux groupes : d'une part, ceux qui continuent la tradition du grès et de la poterie ; d'autre part, ceux qui fabriquent à la fois des grès et des porcelaines. Parmi les « dissidents », adeptes de la porcelaine, on compte des artisans souvent associés à des boutiques aux noms à consonance chinoise et cherchant visiblement à s'attirer une nouvelle clientèle, liée au développement du thé infusé. Dans la première moitié du XVIII[e] siècle, Ogata Kenzan (1663-1763) avait montré la voie en décorant quelques porcelaines ; Okuda Eisen (1753-1811) est le premier à imiter les porcelaines chinoises pour une nouvelle clientèle d'amateurs. Parmi ses élèves présumés et ses successeurs, on trouve tous les plus grands noms de l'art de la céramique de Kyōto au XIX[e] siècle.

Au cours de l'ère Bunka (1804-1818), la porcelaine fait son apparition dans la région de Seto et la production prend rapidement une ampleur considérable, éclipsant tous les autres centres, Arita compris, à tel point que, dans le langage oral du Japon oriental, l'expression *Setomono* (« objets de Seto ») en vient à désigner la céramique en général. À la fin du XIX[e] siècle, la région compte quatre cent trente-quatre fours, dont cent neuf spécialisés dans la porcelaine.

Après de premiers essais conduits par Katō Tōzaemon III (1772-1832) pour fabriquer de la porcelaine, d'autres céramistes suivirent ses traces, parmi lesquels Katō Kumehachi et son neveu Katō Chūji ainsi que Katō Kichizaemon et son fils Tamikichi (1772-1824). Après avoir étudié à Hizen de 1804 à 1808, Tamikichi est chargé par le clan seigneurial d'améliorer la qualité et la productivité. Son frère Kichiemon part également apprendre l'art de la porcelaine, à Kyōto, auprès d'Okuda Eisen, et prend le nom d'Eikei en hommage à son maître.

L'essentiel de la production de porcelaine de Seto est décoré en bleu sous la couverte ; une part assez faible est émaillée d'une couverte céladon ou émaillée sur la couverte. L'utilisation d'argile raffinée pour la pâte – Seto ne dispose pas de gisements de kaolin - produit une porcelaine au biscuit très blanc, avec une couverte légèrement bleutée. Le bleu de Seto est souvent très vif et tend à virer presque au noir, notamment là où il est appliqué par surfaces. Les décors s'inspirent des céramiques chinoises ou de la peinture de style chinois dite « du Sud » *(Nanga),* qui privilégie le lavis : le bleu de cobalt en dégradé, sans contour qui souligne ou délimite, est caractéristique des décors de Seto. On appelle cette technique *mokkotsu.* Parmi les peintres décorateurs de Seto appartenant à cette école, on compte notamment Yamamoto Baiitsu (1783-1856), Yokoi Kinkoku (1761-1832) et Kamei Hanji (?-1851)

L'exotisme et le mélange des influences chinoise et européenne

Au Japon, l'image de la culture venue de la Chine se mêle souvent avec celle venue de l'Occident. Divers facteurs permettent d'expliquer ce phénomène : la diffusion des objets issus de ces deux contrées, qui sont vendus dans les mêmes magasins d'exotisme, les *karamonoya,* et transitent par le même port d'entrée, Nagasaki ; le fait, également, que les coutumes occidentales, notamment les habitudes de table des Chinois et des Occidentaux se rapprochent, aux yeux des Japonais, par la coutume de servir la nourriture dans des récipients posés sur une table, tandis que les Japonais sont traditionnellement habitués à servir les plats devant chaque convive. Ainsi, les décors bleus de Chine, imités à Delft, reviennent au Japon au terme d'un long parcours en boucle. La technique du *ran-e* (« couleur bleue »), qui sert à la fabrication de ces imitations de Delft *(Oranda-yaki),* une spécialité des ateliers de Kyōto, est en revanche très différente de celle du bleu sous la couverte *(sometsuke)*. Mais on remarquera souvent un mélange de motifs d'origine chinoise et européenne dans la décoration des pièces.

LES POTERIES A PATES TENDRES ET LES DÉCORS DE GLAÇURES PLOMBIFERES : *RAKU, SANSAI, KŌCHI*

La technique des poteries dites glaçurées *(nanshitsu seyū tōki),* cuites entre 750 et 1 250 °C, est d'abord venue du continent, de Corée au VII^e^ siècle et de Chine au VIII^e^.

Au Japon, les céramiques de ce type eurent du succès en raison de la moindre température qu'elles nécessitent ; elles sont de ce fait moins coûteuses à fabriquer et peuvent même l'être en ville, tels les raku qui étaient cuits dans de petits fours, dits *uchigama.* À l'inverse, les céramiques demandant une haute température doivent être cuites dans des fours *ôgama* ou *renbôshiki gama,* dont la construction en ville est difficile, souvent interdite à cause des risques d'incendie. Les poteries à pâte tendre sont fragiles mais, légères en main et isolant bien de la chaleur, elles sont adaptées au thé.

Au Japon, la technique de la poterie vernissée trouva ses représentants les plus illustres dans la fabrique Raku, à Kyōto, la fabrique Ōhi, dans la province de Kaga, et celle de Tamamizu, à Kyōto également.

Parmi les productions, très diverses, on distingue en particulier trois types, en fonction des techniques et des styles de glaçure : les raku, les poteries dont le décor va du monochrome à une combinaison de deux *(nisai)* voire trois couleurs *(sansai)* et les *Kôchi.* Certaines de ces glaçures peuvent aussi émailler des pièces cuites à haute température, tels des grès porcelaineux ou des biscuits de porcelaine. La plupart de ces décors sont associés, au Japon, à l'image de la Chine, et ont connu un grand succès pendant la période d'Edo (1615-1868).

Raku

Ce type de céramiques, destinées à l'origine au *chanoyu,* fut mis au point par Chōjirō (?-vers 1589/1592), sous l'égide du maître de thé Sen no Rikyū (1522-1591), au milieu du XVI^e^ siècle. Selon le *Sōnyū Bunsho*, Chōjirō aurait reçu de Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) le nom de *Raku,* qui signifie « joie », mais c'est son fils, Jōkei (?-1635), qui semble avoir le premier marqué des pièces de ce nom. Dès lors, Raku servit de nom à la lignée et devint l'appellation commune de ces céramiques. Les couleurs de base, inventées par Chōjirō, sont le raku noir *(kuro raku),* le raku rouge *(aka raku),* auxquelles s'ajoutèrent le raku blanc *(shiro raku)* et toutes sortes d'autres couleurs, essentiellement le vert, le jaune et le brun. Les bols à thé sont montés traditionnellement à la main *(tebineri).* La pièce est ensuite cuite avec une glaçure transparente, à basse température (environ 850 °C). Les glaçures des raku noirs sont obtenues en mélangeant la pierre de la rivière Shimogawa, à Kyōto, à une sorte de fritte. Une glaçure transparente est parfois ajoutée. Chaque pièce est alors cuite individuellement dans un petit four à une température de 1 000 à 1 250 °C, puis refroidie brutalement par immersion dans l'eau, afin d'obtenir la couleur noire.

Le terme raku désigne aussi, par dérivation, les poteries à glaçures plombifères, à base de soude ou d'acide borique, qui sont cuites à 850 ou 900 °C.

Glaçures plombifères monochromes jaunes (*ōyū* ou *kōyū*) et vertes *(ryokuyū)*

Les glaçures plombifères (*namariyū* ou *enyū*) sont soit transparentes, soit teintées artificiellement par l'adjonction d'un colorant. Elles étaient utilisées en Chine, notamment pour la fabrication de tuiles vernissées. À l'origine, cette couleur était obtenue par la présence de fer et une cuisson en oxydation. Elle avait en Chine une signification symbolique et un usage rituel : le jaune est la couleur de la terre et il est associé à la maison impériale. Pendant la période d'Edo (1615-1868), divers ateliers commencèrent à fabriquer des céramiques à glaçures plombifères jaunes, appliquées sur un tesson de poterie ou de porcelaine. Ces glaçures sont généralement à base de fer, à la manière des céramiques des Ming.
Les glaçures vertes *(seiyū)* sont obtenues par la présence de 2 à 3 % de cuivre dans la composition de la couverte et une cuisson en oxydation. Cette couleur peut aussi résulter d'une cuisson à basse température, entre 800 et 900 °C.

Sansai ou « trois couleurs »

Le mot *sansai* (en chinois, *sancai*) désigne des céramiques à glaçures à base d'oxyde de fer (jaune ou brun), de cuivre (vert) et de bleu (cobalt) ou de manganèse (violet).
Dès la période de Nara, au VIII^e^ siècle, on fabriqua des imitations des *sancai* chinois. Pendant la période de Momoyama et au début de celle d'Edo, on importait de Chine des assiettes et des grands plats à décors incisés et émaillés de vert, de jaune et de violet, dits *Kanan sansai* ou parfois *Kōchi sansai* (littéralement, « trois couleurs de Chine du Sud » ou « trois couleurs indochinois »). Ils furent bientôt imités à Kyôto. Chōjirō, fondateur de la lignée des Raku, et ses successeurs réalisèrent également des plats, des bouteilles et des écuelles à décor *sansai.* Dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, Hiraga Gennai (1728-1779) se servit de cette technique pour réaliser des céramiques aux décors exotiques, notamment de cartes géographiques ou de personnages de la mythologie chinoise, inspirés de gravures de livres imprimés, dont l'usage se répandait. Hiraga Gennai, originaire de la province de Sanuki, dans l'île de Shikoku, était un inventeur au savoir encyclopédique ; il s'est formé dans le domaine des « études hollandaises » *(rangaku),* mais aussi des « études nationales » *(kokugaku),* et il était également versé dans la médecine par les plantes, d'origine chinoise ; ses recherches et ses applications de l'électricité à des fins médicales, d'après un système hollandais, l'ont rendu célèbre. C'est d'un séjour à Nagasaki qu'il aurait rapporté la technique des glaçures appliquées sur de la terre cuite. En 1755, il mit en application ces techniques à la manufacture de Shido, dans l'île de Shikoku. Les pièces réalisées sous la direction de Gennai l'étaient avec des moules, probablement en bois, d'où la précision des décors malgré leur répétition.

Kōchi

Le mot *Kōchi* désigne un type de céramiques venues de la Chine, mais qui doivent semble-t-il leur nom – désignant le nord du Vietnam (Kōchi a la même racine que Cochinchine ; tous deux dérivent du chinois *Guqin*) – au fait qu'elles furent d'abord importées par des bateaux transitant par cette région.
Sous cette appellation sont regroupées des céramiques chinoises qui sont entièrement recouvertes de glaçures de couleurs variées. Parmi elles, on trouve des boîtes à encens et, parfois, des vases ou des ustensiles de plus grande taille. Les couleurs sont délimitées par des filets de barbotine afin d'empêcher qu'elles se mélangent à la cuisson. Aux trois couleurs des *sansai* sont ajoutés un bleu turquoise à base de cuivre et un violet obtenu à partir de manganèse. Les glaçures bleu pâle, dites *seiyū* ou parfois *asagiyū*., sont obtenues par la présence d'un alcalin et de l'oxyde de cuivre dans la préparation, elles nécessitent une température de cuisson d'environ 1 000 °C.
Au XIX^e^ siècle, les céramiques à glaçures vivement colorées à la manière chinoise connurent une grande vogue. Okuda Eisen (1753-1811) et Eiraku Hozen (1795-1854), à Kyōto, mirent au point des glaçures de style *Kōchi,* dont la fabrication s'étendit bientôt, notamment sous l'égide de Hozen, à de nombreux ateliers, particulièrement aux manufactures seigneuriales ou officielles de la province de Kii, au sud d'Ōsaka (actuelle préfecture de Wakayama).

Ki-Nankin

Au XIX^e^ siècle, avec le développement de la production de porcelaine dans tout l'archipel, des glaçures de style *sansai* furent appliquées sur des porcelaines. On les appelle *ki-Nankin sansai* (« "trois couleurs" sur fond jaune de Nankin ») pour les distinguer des *sō sansai,* qui sont des porcelaines souvent incluses, en Occident, dans le groupe nommé « Famille verte ». Les *ki-Nankin sansai* associent à un biscuit de porcelaine des glaçures verte, bleue, jaune et violet.
Au Japon, les pièces du règne de Jiajing étaient très appréciées. Eiraku Hozen et Kashū Minpei, fondateur de la fabrique qui porte son nom, à Awaji, utilisèrent cette technique avec brio.

L'INTERNATIONALISATION DE LA CÉRAMIQUE JAPONAISE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^{E} SIÈCLE

Dans un Japon, ruiné par la guerre civile qui avait établi aux commandes du pays le jeune empereur Meiji, le marché des biens de luxe s'effondra brutalement ; l'abolition du système féodal acheva de priver les artisans de leurs soutiens traditionnels. L'administration impériale exhorta alors les artisans à exporter vers l'étranger et chercha activement à promouvoir les productions japonaises dans les expositions internationales, notamment celles de Londres en 1862, de Paris en 1867, de Vienne en 1873 et de Philadelphie en 1876.

Le succès des produits japonais dans ces manifestations fut le point de départ pour l'exportation à grande échelle vers l'Europe et les Etats-Unis, par l'intermédiaire des marchands d'art et des compagnies de commerce étrangères ou japonaises, basées à Yokohama, à Tōkyō, à Nagoya ou à Kobe. La céramique japonaise était vendue jusque dans les grands magasins, comme *Le Bon Marché* à Paris. L'exportation de céramiques vers l'étranger, qui avait pratiquement cessé après 1750 quand la Compagnie des Indes hollandaises en avait interrompu le commerce, augmenta rapidement et atteignit des proportions inédites.

L'orientation de la demande étrangère en fonction des modes et du goût en Europe et en Amérique pesa dès lors fortement sur la création. Des conseillers étrangers, comme l'Allemand Gottfried Wagener (1831-1892), vinrent au Japon prendre part à la construction de fours sur le modèle occidental et promouvoir des techniques de décoration nouvelles afin de répondre à la demande. Fabrication de pièces monumentales, richesse des décors employant à profusion les émaux de petit feu et la dorure, essor de la statuaire céramique faisaient désormais partie des orientations de la création. La taille imposante et le décor somptueux de certaines pièces de cette période visaient à retenir l'attention des visiteurs et à obtenir l'approbation des jurys dans les grandes expositions internationales.

Plus encore que la présence de gisements d'argile, c'est surtout la capacité à se doter d'une organisation industrielle de production qui fut l'atout majeur de régions ayant une longue tradition de production à grande échelle, en particulier la région de Seto. La province de Hizen également, après une longue période de déclin, connut un nouvel âge d'or. À Seto, la nécessité de raffiner l'argile locale, faute de gisements de kaolin, permit d'élaborer des pâtes ayant l'aspect de la porcelaine, mais moins fusibles à la chaleur : certains grands vases, notamment ceux de Kawamoto Hansuke (1831-1907), sont faits de plusieurs pièces assemblées après cuisson ; tandis qu'à Arita, les vases prenaient des formes plus effilées pour résister aux températures élevées. Ces pièces, quelle que soit leur forme, ont une fonction purement

décorative. Arita et Seto se signalèrent ainsi rapidement par leur capacité à fabriquer des pièces monumentales en porcelaine, mais Kyôto ou Satsuma, dans le domaine du grès, n'étaient pas en reste.

À la fin du XIX^e^ siècle, avec la mondialisation du marché, les décors incluant de la dorure – appelés *kinsaide* – étaient demandés dans le monde entier ; s'ils donnaient l'apparence du luxe, ils demeuraient cependant assez bon marché, comme l'étaient en général les céramiques japonaises. Ces décors, que l'on associa en Occident au nom de Satsuma, de la province ayant pour capitale Kagoshima, dans le sud de l'île de Kyūshū, auraient existé dans cette région dès le XVII^e^ siècle ; on les attribue souvent à la manufacture de Hiyamizu (ou Tateno), fondée en 1620 à Kagoshima et dont la production était sous la tutelle du clan. Toutefois, il est plus probable qu'ils ne soient apparus qu'au XVIII^e^ siècle, sous l'influence de la céramique de Kyôto.
Les céramiques fabriquées selon ce procédé étaient d'abord destinées au clan et, à partir de 1853, avec la guerre civile, la production déclina brutalement ; mais elle connut une nouvelle heure de gloire grâce aux fours de Naeshirogawa, qui travaillaient pour l'exportation. En 1867, à Paris, le clan de Satsuma participa à l'envoi japonais et Boku Seikan (1825- ?), un potier de Satsuma, y exposa un grand vase. À l'époque où Henri Cernuschi rassembla sa collection, ces céramiques étaient déjà très connues en France ; il s'agissait d'ailleurs à peu près des seules céramiques japonaises connues en dehors des porcelaines *Imari*.

L'appellation *Satsuma* fut bientôt appliquée à toutes les productions de ce type, souvent réalisées à Satsuma mais décorées ailleurs, à Yokohama notamment, et même à celles fabriquées et décorées à Kyōto, Les décors de la céramique d'exportation étaient souvent des décors floraux, apparemment très appréciés. Ce fut parfois aussi, plus tard, des scènes de genre ou des personnages considérés comme typiques du Japon : femmes en kimono ou guerriers, quelquefois religieux. Il y avait enfin des scènes tirées des contes et légendes popularisés par la diffusion des livres illustrés au Japon, et dont beaucoup, traduits en anglais ou parfois en français, parurent dans des revues occidentales.

LA PETITE STATUAIRE *(OKIMONO)* ET LES DECORS EN HAUT RELIEF

Au Japon, la céramique a de tout temps servi à la confection de petites sculptures, couramment classées, aujourd'hui encore, sous la dénomination *okimono,* qui signifie littéralement « objet que l'on pose ».
Ce mot, d'un usage ancien, apparut dans des textes de la période de Kamakura (1185-1331). Une double source d'inspiration est à l'origine des *okimono* : d'une part, des représentations de paysages miniatures ou de scènes tirées de la littérature poétique, qui décoraient les intérieurs dès la période de Heian (794-1185) ; de l'autre, des statuettes destinées aux offrandes ou à la vénération privée.
Les *okimono* appartiennent en particulier à la tradition de décoration des *shōin* (salles de bibliothèque) et des *tokonoma,* alcôves dédiées à des peintures, des arrangements floraux, des objets. Aujourd'hui on regroupe sous ce nom non seulement des objets destinés à l'ornementation des intérieurs, mais aussi à celle des margelles de puits et des jardins.

Entre 1870 et 1900, les sculptures décoratives japonaises, en particulier les sculptures animalières, connurent une certaine vogue en Occident**.** L'*okimono* devint, pour les Occidentaux du XIX[e] siècle, synonyme de *bibelot,* c'est-à-dire un objet arraché à son contexte historique par le marché croissant des objets d'art, qui prend un sens nouveau, en lien avec un collectionneur et sa collection. Mais plus encore que de simples souvenirs, les nombreux *okimono* en céramique acquis par Henri Cernuschi au cours de son séjour au Japon en 1871, devaient être la preuve de la capacité d'un artisanat, la céramique, à se hisser au niveau de la sculpture, donc au rang des beaux-arts. Exposés au Palais de l'industrie sur les Champs-Élysées en 1873, ces objets suscitèrent un intérêt particulier chez les collectionneurs français, Philippe Sichel, Edmond de Goncourt, Philippe Burty notamment. Plusieurs auteurs les comparèrent aux sculptures en terre de Clodion (1738-1814).

Cet engouement eut, au Japon même, une influence manifeste sur la décoration des céramiques : : les décors en relief, notamment en haut relief, dans lesquels excellaient des céramistes tels que Miyagawa (Makuzu) Kōzan (1842-1916), se multiplièrent, annonçant l'Art nouveau

LA PERIODE « MODERNE »

Une des grandes ambitions de la céramique au XXe siècle au Japon a été la promotion de cette activité au sein de la hiérarchie des arts, instituée sur le modèle occidental à la fin du XIXe siècle.
Une conséquence première de cette évolution fut que la céramique de fabrication industrielle, destinée à l'usage courant, se détacha progressivement de la céramique dite « supérieure » et « artistique », qui se voulait désormais partie intégrante des beaux-arts. Les céramistes qui entendaient défendre la valeur artistique de leur travail étaient des artistes confirmés, habiles dans différentes techniques, et qui conciliaient connaissance pratique et savoir académique.
Un des principaux représentants, Tomimoto Kenkichi (1886-1963), étudia en Angleterre puis, de retour au Japon, pratiqua non seulement la poterie mais aussi la teinture et la gravure ; il travailla conjointement avec le peintre Umehara Ryūzaburō (1888-1986). De même, Kitaoji Rōsanjin (1883-1959) était à la fois céramiste, calligraphe et graveur de sceaux. Quant à Kawai Kanjirō (1890-1966), il fut actif comme céramiste, théoricien, critique d'art et poète.
Cependant, la volonté de libérer la création des contraintes de la production de masse et de ses méthodes industrielles prit des formes différentes : les deux principales furent, d'une part, la défense de la place de l'artisanat, notamment au sein du mouvement *Mingei,* d'autre part, l'adhésion aux mouvements d'avant-garde artistique.
Un moyen essentiel de promouvoir la céramique a été de tenter de l'intégrer aux institutions de l'État japonais moderne. Or, ces institutions considéraient la céramique comme un art industriel La promotion de la céramique comme art à part entière fut donc le fait d'initiatives privées, avec la formation de groupes de céramistes, tel *Akado* en 1919 à Kyōto. En 1955, furent enfin institués les rouages essentiels d'un nouveau système, dont les répercussions se font sentir jusqu'à nos jours : le titre de Trésor national vivant *(Ningen kokuhō)* et l'association *Nihon dentō kōgei ten* (*Exposition des arts traditionnels japonais*).
Cependant, ces nouvelles structures, expressément destinées à la sauvegarde et au perfectionnement des techniques et expressions artistiques traditionnelles, eurent un effet déterminant dans la tendance au traditionalisme qui marqua une partie de la production japonaise au XXe siècle. Désormais, l'histoire de la céramique japonaise était prise en compte ; en contrepartie, la création céramique devint partie intégrante de l'édification d'une identité nationale. Ainsi, paradoxalement, une époque qui se voulait résolument « moderne » fut marquée par une fascination à l'égard des créations du passé.
Un autre fait marquant de cette période est la reconnaissance internationale dont bénéficia la céramique japonaise. Les techniques développées pendant la seconde moitié du XVIe siècle au Japon répondaient en particulier au goût moderne pour l'abstraction et à l'attention aux matières, ainsi qu'à une certaine nostalgie du « retour à la terre ».

Visuels disponibles pour la presse

120. **Vase à fleur (ichirin-ike)**
Manufacture Banko (*ko-Banko*), préfecture de Mie (province d'Ise), XVIIIe siècle
Grès, couverte vert céladon de style *Banko seiji* ; sur l'épaule, décor moulé des huits trigrammes (*bagua*, japonais *hakke*) du livre de divination Yijing.
Réparation au laque d'or *(nashiji)* sur l'embouchure.
Cachet estampé sous la base : *Banko*
H. : 9,5 ; D. : 11,5
Legs Henri Cernuschi, 1896
© Paris-Musées / Karin Maucotel

139. **Pot à thé en forme de baquet (teoke-gata-cha-ire)**
Raki IX Ryōnyū (1756-1834), Kyōto, avant 1788
Terre cuite, glaçurre. Style *aka raku*.
Cachet estampé sous la base et sur la panse : *Raku*
H. : 10 ; L. : 7
Legs Henri Cernuschi, 1896
© Paris-Musées / Karin Maucotel

22. **Bouteille en forme de calebasse (hisago-gata tokkuri)**
Arita *(Imari)*, vers 1650
Porcelaine, décor peint en bleu sous la couverte *(sometsuke)*.
Réparation du col au laque d'or *(nashiji)*.
H. : 23 ; L. : 10
Legs Henri Cernuschi, 1896
© Paris-Musées / Karin Maucotel

167. **Vase à fleurs (kabin)**
Manufacture Kairakuen, Wakayama, XIXe siècle
Porcelaine, glaçures aubergine et bleue.
Style *Kōchi-yaki* ou *Kōchi-utsushi*.
Réparation au laque d'or.
Cachet estampé sous la base : *Kairakuen*
H. : 29 ; D. : 15
Legs Henri Cernuschi, 1896
© Paris-Musées / Karin Maucotel

153. **Double coupe à anse (tetsuki renbachi)**
Manufacture de Shido, île d'Awaji, fin du XVIIIe siècle ou début du XIXe
Terre cuite blanche, décor moulé, glaçure à deux couleurs *(nisai)*, verte et jaune.
Style de Hiraga Gennai (Gennai-yaki).
H. : 12,5 ; L. : 29
Legs Henri Cernuschi, 1896
© Paris-Musées / Karin Maucotel

171. **Grand vase couvert (kazaritsubo) provenant d'une paire**
Probablement Katō Mokuzaemon II, Seto début de la période de Meiji, entre 1870 et 1880
Porcelaine, décor peint en bleu sous la couverte.
Style *sometsuke*. Chacun des deux vases, couvercle exclu, est réalisé en une seule pièce.
Marque à l'intérieur du couvercle : A-rensu-sha Tsukiji yonjūichi [Cie Arhens, Tsukiji, n°41]
H. : 149 ; D. : 64 (chacun)
Legs Henri Cernuschi, 1896
Attributions anciennes : Aarita-yaki
© Paris-Musées / Karin Maucotel

199. **Vase (kabin)**
Kiomizu Rokubei VI (1901-1980), Kyōto
Grès, décor à l'engobe blanc et aux couleurs de grand feu (brun de fer et rouge de cuivre), de rameaux de pruniers en fleur, appelé « annonce du printemps »
(Haru no sakigake)
H. : 38,5 ; L. : 23
Don de l'artiste, 1953
© Paris-Musées / Karin Maucotel

19. **Plat (ōzara)**
Probablement Arita, vers 1640-1670
Porcelaine ou grès porcelaineux, couverte craquelée, décor polychrome sur la couverte, de feuilles de bananier et de papillon sur fond parsemé de fleurs de chrysanthème stylisées ; au revers, décor de nuées sur fond vert.
Style aode ko-Kutani.
H. : 9 ; D. : 40 ; D. pied : 27,5
Legs Henri Cernuschi, 1896
© Paris-Musées / Karin Maucotel

20. **Bassin (daibachi ou ban)**
Probablement Arita, vers 1640-1670
Porcelaine ou grès porcelaineux, couverte craquelée, décor polychrome sur la couverte : à l'intérieur, scène avec hérons et lotus, sur fond parsemé d'aiguilles de pin ; au revers, décor de rinceaux sur fond vert.
Style aode ko-Kutani.
H. : 11 ; D. : 40 ; D. base : 27,5
Legs Henri Cernuschi, 1896
© Paris-Musées / Karin Maucotel

121. **Vase à fleur à ouverture évasée (usubata hana-ike)**
Manufacture Yūsetsu Banko, préfecture de Mie (province d'Ise), XIXe siècle
Grès beige, couverture transparente et glaçure verte (*ryoku-yū*) sur l'extérieur.
Marque estampée à l'intérieur du pied : *Banko*
H. : 22,5 ; D. : 23
Legs Henri Cernuschi, 1896
© Paris-Musées / Karin Maucotel

172. **Plat (ōzara)**
Kaji Tōru, province de Hizen *(Imari)* vers 1850-1870
Porcelaine, décor peint en bleu sous la couverte, de pivoines et de paons ; au revers, décor de vagues peint en bleu sous la couverte *(sometsuke)*.
Marque peinte en bleu à l'intérieur du pied :
Hichōzan Kaji Torū tsukuru
[Fabriqué par Kaji Torū de Hichōzan]
H. : 12 ; D. : 67 ; D. pied : 36,5
Legs Henri Cernuschi, 1896
© Paris-Musées / Karin Maucotel

CONFERENCES DE L'INALCO (LANGUES' O)

Rôle et enjeux de la céramique dans le développement de l'archéologie au Japon
par Laurent Nespoulous, maître de conférences - jeudi 18 mars à 16h

Les lettrés, le thé et l'art à l'époque d'Edo
par Michel Maucuer, conservateur en chef au musée Cernuschi - jeudi 15 avril à 16h

Le génie japonais de la copie, fantasme ou réalité ?
par Michael Lucken, professeur - jeudi 6 mai à 16h

Cérémonie du thé et cérémonie de la messe
par Pascal Griolet, maître de conférences - jeudi 27 mai à 16h

La culture populaire à Edo, petites divinités à la mode et objets populaires
par Jean-Michel Butel maître de conférences - jeudi 3 juin à 16h

De l'image au motif : livres illustrés et décors de céramique à l'époque d'Edo
par Christophe Marquet, professeur - jeudi 10 juin à 16h

Quand le support de la peinture devient figure : jeux visuels et effets décoratifs dans l'art de l'époque d'Edo
par Estelle Bauer, maître de conférences - jeudi 17 juin à 16h

Durée : 1h environ
Entrée libre dans la limite des places disponibles
Salle de conférences

INFORMATIONS PRATIQUES

Commissaire de l'exposition
Michel Maucuer
Conservateur en chef au musée Cernuschi

Communication
Maryvonne Deleau
maryvonne.deleau@paris.fr
Tel : 01 53 96 21 73
Fax : 01 53 96 21 71

Musée Cernuschi
7 avenue Vélasquez, 75008 – Paris
Tel : 01 53 96 21 50
Fax : 01 53 96 21 71
www.cernuschi.paris.fr

Horaires et jours d'ouverture
Ouvert tous les jours de 10h à 18h
Sauf lundis et jours fériés (Fermé les 4 avril, 1e, 13 et 23 mai)

Accès
Métro : lignes 2 et 3 (Monceau, Villiers)
Bus 30 et 94 : arrêt Courcelles / Malesherbes

Tarifs
Plein Tarif : 6€
TR 1 : 4,50€
TR 2 : 3€
Gratuit pour les moins de14 ans

VISITES ET CONFERENCES AUTOUR DE L'EXPOSITION

Visites commentées de l'exposition
Tous les mardis et jeudis à 14h30
Tous les samedis à 15h
Le dernier dimanche de chaque mois
+ le dimanche 4 juillet à15h
Les mercredis à 14h30 pendant les vacances scolaires, de février et avril
Durée 1h30
Sans réservation
Tarif 4,50€ + tarif exposition

Premier regard sur « Les Céramiques d'Edo »
Les mardis, jeudis et vendredis à 12h30
Durée : 30 min
Sans réservation –(introduction à l'exposition)
Tarif exposition

Petite histoire de la céramique japonaise
Conférence thématique
Les mardis 9 et 23 mars à 13h
Les mardis 6 et 13 avril à 13h
Les mardis 4 et 18 mai à 13h
Les mardis 8 et 22 juin à 13h
Durée 1h
Sans réservation
Salle de conférences

Publication :
Céramiques Japonaises
Un choix dans les collections du musée Cernuschi

ISBN 978-2-7596-0038-0
AS 5887
49€ Editions Paris Musées