

## IV

両大戦間とそれ以後の文学・芸術

### 西欧モデルニテに対峙する日本の伝統工芸

— アンリ・フォション両大戦間期の考察を導きに —

稲賀 繁美

一九七九年から翌年にかけて、『浮世絵と印象派の画家たち展』が東京、大阪、福岡で開催された。<sup>1</sup> 爾来三〇年を経過した。この間、日仏の藝術交流に関する研究も長足の進歩を遂げた。もはや浮世絵も印象派の画家たちも、今日の若い研究者たちの関心の焦点ではなくなった。一方で、いまや我々は、印象派をより詳細かつより広い文化的な地形図のなかに、釣り合いよく位置づけることができる。アカデミーの画家や中庸派の画家たちにも、印象派に劣らず日本趣味への関心を跡付けることができる。<sup>2</sup> 他方、青銅器や陶磁器、漆藝から七宝さらには象牙の根付から刀剣にいたる分野も、欧米の愛好家の興味を惹いたことは、いうまでもない。<sup>3</sup>

それにもかかわらず、こうした領域がこれまで必ずしも十分には踏査されてこなかったのは、なぜだろうか。こうした領域は東洋学者の占有物なのだろうか。なぜ美術史の本流は、それが当然でもあるかのように、もっぱら絵画作品ばかりを取り上げて、浮世絵との関係にのみ囚われてきたのか。その外に広がる広大な領域の専門家とは、なぜ没交渉だったのか。むしろ脱領域の共同研究を進め、恥ずべき無知や議論の余地を残

す欠落を補うべきではないのだろうか。さらに、美術史という学術部門のありかたそのものに深く根ざした、このような方法的盲目さに、しかるべき手当てを施すべきときを迎えているのではなからうか。

このような、学術研究における重心の移動と見合うように、昨今の欧米では、日本の工芸への関心がたかまっている。二〇〇七年には、『現代日本の美の掬え』が昨年、大英博物館の中庭二階の特設会場<sup>4</sup>、また『陶磁・日本陶磁の前衛と伝統』がセーヴル陶磁美術館で開催され、また、本来美術の始原を問い直すことを使命とするケ・ブランリー美術館は、民藝の展覧会を二〇〇八年秋から開催している<sup>6</sup>。かつては絵画と彫刻が工芸にたいして、絶対的といつてよい優位を誇っていた。ところが大芸術が他の分野、とりわけ小芸術とか応用芸術などと呼ばれた領域に対して主張してきた優越は、二一世紀のはじめには根底から揺さぶられようとしている。こうした美的判断の展開の起源を探るとなると、ここ一五〇年ほどの、フランスと日本との藝術的な交流を批判的に回顧することが求められるだろう。以下、主として一八六二年から一九〇〇年に限定して、予備的な考察をめぐらしてみたい。

## 1 陶磁器ジャポニスムのはじまり

一八六二年ロンドンで万国博覧会が開催される。日本と欧米主要国とのあいだの修好条約締結からわずか四年後のことだった。このおり、最初の駐日英国総領事だったラザフォード・オールコックが、その個人収集を展示している。おりから英都に滞在していた幕府の遣欧使節がこれを目にしていて、淵辺徳三の日記には「全くの骨董品のごとく雑具を集めしなれば見るに耐えず」との慨嘆がみえる。祖国の精髓ならざる品が異国の公衆の目に晒されることに恥辱を感じる。裏返せばそこには、祖国の精髓をこそ陳列して、海外列強との審美的・商業的な競争に伍せずんば面目が立たぬ、とする意識が芽生えている。外からの眼差しに気付いた日本人の眼差しが記録に留められたという意味で、ここには貴重な開眼の記録がある<sup>7</sup>。

当時、日本の陶磁器は清の康熙・乾隆帝時代を最高峰とする景德鎮などの呉須の絵付けと、まだ明確に区別されていたわけではない。一八世紀以来、伊万里を似せた景德鎮が出回る一方、景德鎮を模倣した有田がオランダ東インド会社経由で欧州に輸出されてきた。ホイスラーの《紫と薔薇色》(一八六四年)は「磁器の国の姫君」とも呼ばれるが、その足元には「大清康熙年製」の称号を持つ大壺が置かれており、姫君の服装ともども、中国とも日本ともつかない東洋趣味を醸している<sup>8</sup>。だがこの頃から日本に関する知識は急速に具体化する。これは池上忠治がはや三〇年前に立証したことだが、水戸徳川家が蔵する《徳川昭武の肖像》は、パリでジェイムズ・テイソにより制作された作品だった。幕府の将軍・慶喜の名代として昭武は、一八六七年のパリ万国博覧会に参加したのみならず、西洋画法をも学んだが、その「図画教師チソウ」とは、もつとも初期の日本趣味を代表する油絵画家だった。これに数年先立つ一八六三年にはファンタン・ラトゥールが《ウジェーヌ・ドラクロワ礼賛》を発表したが、その右翼で詩人ボードレールの周囲に集う若き藝術家たちは、その後瞬く間に日本美術の洗礼を受ける。エドゥアール・マネは北斎の『漫画』から模写を行っているが、そのなかのゴッホの絵はフェリックス・ブラックモンも、自らの発案になる食器セット、セルヴィス・ルソーの絵柄のひとつに選んでいる。この食器セットには雉や伊勢海老などの絵柄も知られるが、それらが北斎派や広重のどのような作品から原画を借用したかも、今日ではよく知られている<sup>11</sup>。

美術批評家のエルネスト・シェノーは一八六八年以来「非対称」という概念を提案して、これを頼りに、中国のような左右相称と対句とを重視する美学とは好対照をなす日本美学の特質を抽出した<sup>12</sup>。とはいえ、陶磁研究家のローラン・ダルビスも指摘するように、食器皿の輪郭や同心円を無視して、絵柄を皿のなかに自在に投げ込んだような、囚われない配置そのものは、日本の源泉に内在するというよりは、むしろ借用した側のフランス人藝術家の発明ということになるだろう<sup>13</sup>。アンリ・ランベールの《海老に鯛》はこれをさらに



Fig. 1 《瑠璃地金彩人物図壺》(一対)  
セーヴル焼、1864/1876年、高さ53.6×直径20.6cm、東京国立博物館  
Pair of jars with classical motifs in overglaze polychrome enamels and gold on blue ground, 1864 / 1876, h 53.6 x φ 20.6 cm, Tōkyō National Museum

推し進め、鯛の絵柄は皿の淵を乗り越えて、裏側にまで続いている。ミントン社製の陶磁器でも同一の絵柄を、壺の側面の円周曲面に展開した例が知られる。大島清次は、シェノーの唱えた「非対称」と、一八七八年ごろにオーギュスト・ルノワールが執筆したとされる「不規則主義」宣言とのあいだに親和性のあることを指摘している<sup>14</sup>。シェノーは陶磁器を含む工業藝術の刷新を目指す応用藝術中央連合の有力な論客であったが、一方のルノワールが絵付け職人から出発したことは、周知の事実である。ランベールの《海老に鯛》と合わせて類似した「海老と鯛」の図柄は、クロード・モネが最初の妻カミーユをモデルに、サロン入選を目指して描いた《日本娘》の背後の壁に貼り付けられた団扇の一枚にも見られる。そのことは、すでにマーティン・エイデルバーグが早くに指摘している。印象派の画家たちの構図の「不規則性」は、しばしば論じられてきたところだが、以上からすると、これは単に北斎や広重の浮世絵風景画に見られる特異な構図の模倣というにはとどまらず、むしろフランスの受容者側が、日本の装飾的源泉を構想力豊かに自在に活用するなかで開発された技法でもあった、ということになる。

## 2 一八七八年パリ万国博覧会

だがフランスなり欧米の側がこうした左右対称の忌避、不規則の美学への嗜好を抱いていたことは、日本側にはそう簡単には理解されなかった節がある。一八七三年のウィーン万国博覧会の日本展示写真を見ると、陶磁器や青銅器の見本陳列は、おおよそ左右相称の配置状態で撮影されている<sup>16</sup>。東端には日本、西端にはブラジルという配置だった会場で、日本展示場の入り口には巨大な磁器の壺と鳥居（これも磁器製と思われる）が、これまた左右相称で並んでおり、その先には名古屋城の鯨の複製が鎮座していた様子が想定される。巨大な徳利型の磁器の双子は一八世紀前半に盛期を見た欧州輸出用伊万里の系譜を引くもので、ロココ様式

の宮廷や富裕階級の磁器展示室の入り口や暖炉の両翼を飾るために発注されたものの名残をここに見ることが出来るだろう。こうしたシノワズリーの痕跡を濃厚にとどめる陶磁器の配列は、一八七六年のセントルイス博覧会でも維持されている。ここでも日本展示場入り口の写真をみると、青銅製の巨大な香炉が対となって入り口の両翼を固め、奥にはこれも一対の太鼓が配置されたなかで、これらに四方を囲まれて、正面中央に飾り棚が設けられ、そこに比較的大柄な陶磁器が幾つも堆く積み上げられているが、ここでも極力左右相称を維持し、できるかぎり不規則な印象は避けようとする、展示への気遣いが顕著に見られる。

ところが、一八七八年のパリ万国博覧会のあたりから、抜本的といってよい変化がぎざぎざ<sup>17</sup>。すでに日本は七六年のセントルイス博覧会にも、輸出用磁器と並んで、年代ものの茶陶を部分的には出品し始めていたが、この七八年のパリ万国博への出品にあたって、日本側は、ふたつの大きく異なる基準にそって陶磁器を展示しようとしたらしい。一方での商業的な利害は、他方で日本陶磁器に関する歴史的ないし地域的な知識提供によって補われるべき、と考えていた節が窺われる。すなわち、パリ左岸はシャン・ド・マルスに設けられた「諸国民街」の日本展示部門では、殖産興業に則って、輸出用陶磁器が主流に陳列される。有田の香蘭社、絵付けを専門とした東京の瓢池園などの製品がフランス側の注目を集めており、さらに七宝会社の壺などが好評に迎えられた、と記録にはある<sup>18</sup>。

だがセーヌ左岸の商業振興は、右岸の歴史的回顧によって補完されねばならなかった。トロカデロ宮の右翼では東洋美術回顧展が組織された。フランス側の出品と並び、日本は時代物の陶磁器を陳列した。さらにこの機会にセーヴルの陶磁器美術館が、ザクセンやオーストリアに伍して、日本の展示品から六九点を購

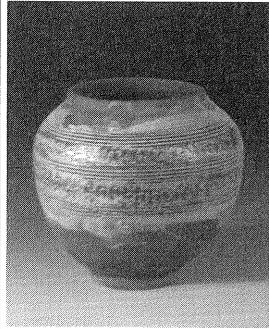


Fig. 4 1878年パリ万国博覧会、日本出品陶器

左：《唐津 壺》、17世紀初頭  
右：《伊賀 花入》、17世紀初頭  
下：《唐津 碗》、16世紀末

Céramiques japonaises présentées à l'Exposition universelle de Paris en 1878 par la commission impériale du Japon et offertes au musée national de céramique à Sèvres.

- Petite jarre, grès, fours de Karatsu  
- Vase, grès, fours d'Iga.  
- Bol à thé, grès, fours de Karatsu.



配的だった趣味が鮮明に浮かびあがる。宮川香山の巨大な輸出用陶磁器に典型的に見られるように、入念な釉薬の肌のうえに綿密な絵付けを施した、整った形態の大壺が、大規模な収集には不可欠だった。ところが一八七八年のパリ万国博覧会での東洋美術回顧展では、古道具の類が展示され、日本陶磁の別の局面がフランスの観衆の目に触れた。陳列に携わった若井兼三郎は、自分自身の収集のほかに、日本政府が収集した古い器を中心に展示した。同年にセーヴルが入手した作例から復元すれば、一七世紀前後の瀬戸の茶入、伊賀焔器の花入、唐津の茶碗、瀬戸の茶入、備前の水差（みづさし）といった作例が確認できる。<sup>23</sup> いずれも茶の湯のための古道具の類である。手捻りの不規則な形態、地味で沈んだ

釉薬や地肌の色彩は、それまで支配的だった派手なすべすべの磁器とは対照的だ。（ちなみにイギリスでも、大英博物館のオーグスタス・フランクスは一八七六年に編纂した日本の焼き物の目録を翌年には大改訂している。輸出用磁器とは異質な茶道具の陶器がこの時期から欧州の専門家の注目を惹き始めていた。）  
この展示を目撃した美術批評家のフィリップ・ビュルティイは、最初にこれらの品々を見たときには、さして興味を抱かなかつた、と正直に回想している。一見したところ古めかしくて陰気な印象を与え、形態にも目を驚かさすような変化には乏しい不揃いな器が、いかにも手狭な場所に折り重なるように展示されていたらしい。<sup>24</sup> 加え

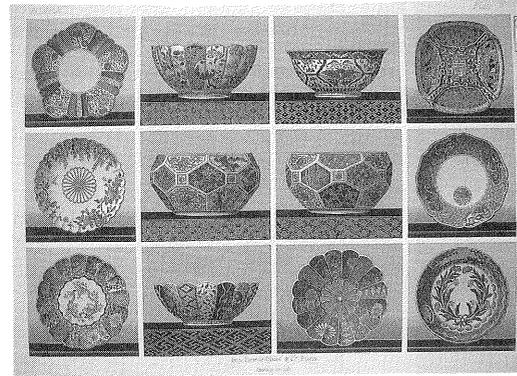


Fig. 3 《備前》  
ジョージ・A・オズリー、ジェームズ・L・ボウズ『日本の磁器』（ヘンリー・サザラン社、1875年刊）所収図版  
« Bizen », G. Audsley & J. Bowes, *Keramic of Japan*, 1875

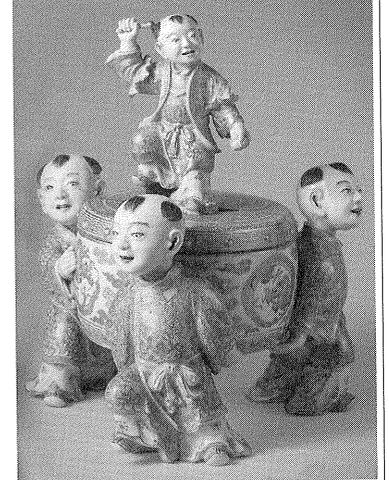


Fig. 2 《色絵龍文唐子三脚香炉》  
19世紀後半、フランス国立陶磁器美術館  
Brûle-parfum, Satsuma Ware, Musée national de Céramique, Sèvres

入したことが知られている。セーヴル制作所の一对の磁器（磁器）と交換されたもので、これは現在、東京国立博物館の所蔵となっている。<sup>19</sup> 今日なおセーヴル陶磁器美術館で確認できる作品を一瞥すると、一八七八年の日本出品の概要を部分的ながら復元できる。そこには、ふたつの傾向がはっきりと区別できる。  
一方で、すでに当時欧米でよく知られていた輸出用陶磁器がある。薩摩からは唐子の香炉（香炉）、桶を象った花生け、鳳凰を金と辰砂で描いた茶碗などが知られる。<sup>20</sup> ほかに有田、備前、瀬戸などが確認できる。ここにも見られるような輸出品への人気が続しており、なお磁器が好まれていたことは、同時代に形成されたリヴァプールのジェイムズ・ボウズの収集からも明らかにされる。一八七七年に出版されたボウズ・コレクションのフランス語版カタログには高品質の色彩石版画が掲載されており、ここにはなお一八世紀のシノワズリーの延長をなす収集思想あるいは趣味が支配的だった。<sup>21</sup> 一八七八年のパリ万国博覧会が終わってしばらくした一八八〇年のボン・マルシェ百貨店に設けられた日本陶磁器部門の様子からも、磁器を中心とする装飾品が依然として裕福な顧客の購買意欲を刺激していた様子が窺われる。北米合衆国マサチューセッツ州スプリングフィールドのヴィンセント・スミス博物館は、この時代の日本収集の様子を今に伝える生きた化石のひとつだが、その収集品からも、この時代になお支

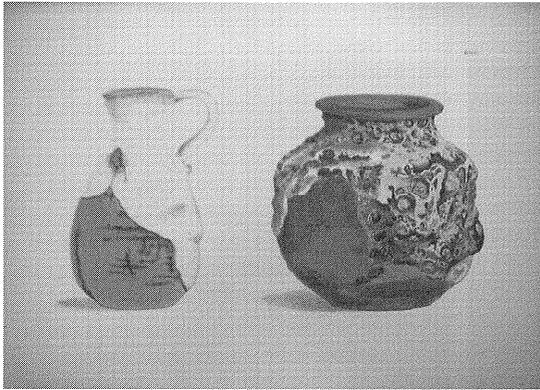


Fig. 5 《陶磁器2点》  
S・ピング『芸術の日本』29号(1890年)所載  
« Deux pièces de céramique », *Le Japon artistique*, n° 29,  
Septembre 1890

てこの折に日本側が準備した陶磁器解説の冊子には、図解がまったくないままに、産地と焼き物の名称が羅列されていた。おそらく観覧者は、これでは実際の作品を同定する確認作業もままならず、さぞかし困惑したに相違ない。<sup>25</sup>

### 3 蜷川式胤『観古図説』の登場

こうした状況のなかで、欧米の日本陶磁愛好者の嗜好の変貌に決定的な役割を果たしたのが、蜷川式胤(のりくま) (二八三五〜一八八二) だった。以下、今井祐子氏が二〇〇二年に提出した画期的な博士論文に多くを負うが、官僚を辞したあと陶磁研究に専心した蜷川は一八七六年から七九年にかけ、玄々堂印刷、アーレンス商会販売により、七巻にわたる『観古図説・陶磁編』を刊行する。本書は日本陶磁愛好家にとってかけがえない指南書となる。<sup>26</sup> 石版は当時この方面の第一人者の技師だった亀井至一の手になり、それに若き日の画家、川端玉章が手彩色で色を施した。蜷川の築地の自宅は、二つの土蔵が陶磁器収納庫となり、その隣に、日本で最初に導入された石板印刷機の一が据えられた。外国人愛好家でもっとも蜷川に私淑したのが、一八七七年に来日し、大森貝塚の発見で有名な、E・S・モースである。

『観古図説』の記述を見ると、博物学的な配慮が極めて行き届いている。各々の作例に産地、年代、形状や重量に関して詳細な記述がなされる。墳墓からの発掘品(須恵器)や、来歴のある古物などには、その由来が詳しく述べられている。器の糸底の部分の図も添付され、窯元の印や陶工の名前も確認できるよう工夫がされている。原色図版の傍らには寸法も記載され、作品の同定に配慮がなされている。

本書の五巻まではただちにフランス語訳されたことが知られている。先に述べたモースが一九一三年にボストン美術館年報に述べたところでは、二巻から五巻に掲載されている作品の実物のうちの多くは、モースが一八七七年に初来日した段階で、すでに美術商、S・ピングの手に渡っていた様子である。<sup>27</sup> ピングはルイ・ゴンスからの依頼で、ゴンスの著作『日本美術』(一八八三年)の陶磁器の章の執筆を受け持っているが、それを可能にしたのも、ピングがこれら蜷川の著書に記載された現物を含む圧倒的な質量の陶磁器を所有し、なおかつ『観古図説・陶磁編』に早くから親しんでいたからに相違ない。ゴンス本の挿絵には、明治の輸出用陶磁器がほとんど登場せず、九谷焼を除けば、図版の大半が茶陶によって占められている。ここからもゴンスの『日本美術』の陶磁器の記述が、蜷川の感化の賜物だったと推定することが許されよう。少なくともここには、ほんの数年前のボウズらの『日本陶磁』の認識とははつきりと一線を画した、パラダイム変換が達成されている。その限りで、ゴンスの著作は、刊行時点の最新知識を盛った著作だったことになる。<sup>28</sup>

### 4 『芸術の日本』と『観古図説』

さて、筆者の知る限り、『観古図説』がS・ピングの事業に及ぼした影響は、まだ十分には解明されていない。ピングが一八八八年から月刊で三年間刊行した『芸術の日本』のなかの挿絵に『観古図説』からの借用のあることは、たしかに今井氏の博士論文にも指摘はされている。だがさらに詳細に観察すると、いままでも未確認のいくつかの事実が浮かびあがってくる。一八九〇年七月『芸術の日本』二七号には栗田口焼二点の図版がみられる(BHA)が、これらは蜷川の著作の石版画をジロツタージュ技法(シャルル・ジロー開発の機械的複製技法)で複製したものにはかならない。<sup>30</sup> 作品解説には『観古図説』に出自のあることが明記されており、「上」の浅鉢は錦光山の弟子、宝山の作品とされ、「下」のすかし彫りのある六角形の平皿についてピング

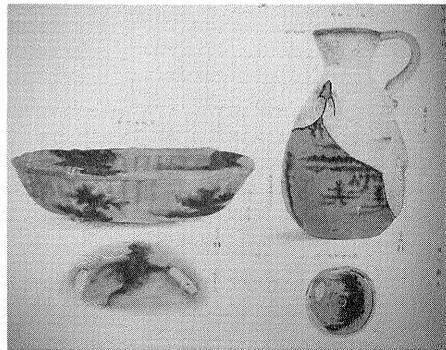


Fig. 6 《大田焼 徳利》(紀伊国名草郡大田村)  
『観古図説』第6巻、18所載  
« Ota ware », *Kwan-ko-Dzu-setsu*, Vol. 6-18

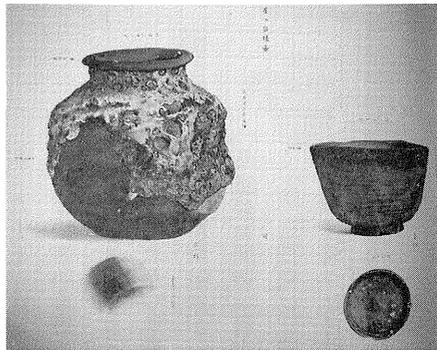


Fig. 7 《雀ヶ谷焼》(滋賀郡栗津村)  
『観古図説』第6巻、11所載  
« Suzume-ga-tani Ware », *Kwan-ko-dzu-setsu*, Vol. 6-11

は、ペルシア起源のアラバスクの追憶が見られるとしたうえで、蛭川によれば制作後一五〇年は経過しているとの観察を付け加える。

つづく一八九〇年九月の二九号も、蛭川の著作から二点の作品を流用している (BHC) (Fig. 5)。左は「お茶のための熱湯を入れる小型の器」とあるが、酒をお燗するための徳利の使用法にビングが通じていないことが露呈している。右は茶壺とされ、両方とも横浜の「大田焼」だとする。蛭川の著作には大田焼は紀伊の窯とされていて、仏訳に誤謬が混入したらしいことが窺われる (Fig. 6)。さらに日本語原著では徳利は大田焼だが、茶壺は滋賀の雀ヶ谷 (Fig. 7)。さらに日本語原著では徳利は大田焼だが、茶壺は滋賀の雀ヶ谷とある (Fig. 7)。ビングがふたつの図版を纏める際に、産地の「特」定に混乱が生じた様が見て取れる。茶壺には「貝殻が象嵌された痕跡がみられるが、これは本作品が長期間海底に留まったか、あるいは陶工がその様子を意図的に模倣したかのどちらか」だと観察したうえで、ビングは以下のような奇妙な申し訳を付け加える。いわく「執筆時に現物が手元にはなかったため、この点は詳らかにできない」のだと。これは何を示唆しているのだろうか。この謎をとく鍵は、一八八九年の一七号に見出される。ここでビングは初めて『観古図説』に言及していたのだが、そこでこう述べる。

蛭川によって刊行されたすべての器は、寺社の古い宝物庫に由来する品々を収めた第一巻を別として、今日ではすべてセイラムのモース教授の手に帰し、この情熱的な碩学が作り上げた日本の焼き物 (poteries

japonaises) の収集のなかにその場所を占めている。<sup>31</sup>

先に見たモースの証言ではビングの所有とされた蛭川由来の品々は、この時点までに逆にモースの所有に帰していたことになる。<sup>32</sup>一八八九年とはモースが最後に欧州に滞在した時期であり、翌年にはボストン美術館にモースの日本陶磁収集を寄贈するキャンペーンが動き始める。筆まめなモースの日記には、ビングの店での鑑賞が至福を齎したことが語られるのみで、購入の事実には不思議なことに字面のうえには見えない。だがおそらくこの前後で、モースはビングの手元から、残る蛭川由来の焼き物を、いささか強引な手段を行使して、奪い去っていったらしいことが、仄かに見えてくる。いずれにせよ商人ビングは、ほかならぬ自らが、一度は『観古図説』掲載の蛭川蔵品を一括して所有していたという事実を、おくびにも漏らしていない。

一八八九年一月の二〇号にも、道八製茶碗について「蛭川の著作より借用」と明らかな説明がみえる。そうは告白していないものの、もはや現物が手元になからこそ、ビングは蛭川の著作から図版を引き写すほかなかったのであり、にもかかわらずビングは『藝術の日本』にこれだけ執拗に蛭川の著作から図版を借用した。そこには、モース教授の徳憑により、とうとう手放した『観古図説』掲載の現物陶磁への、ビングの仄かな愛惜の情を読み取ることも許されようか。

モース・コレクションのなかで蛭川旧蔵品が *Ninagawa Types* として特別の扱いを受け、故郷セイラムの町に寄贈された収集のいわば基準作を構成していることは、広く知られる。一例にすぎないが、モースの収集に含まれる乾山の段違いの角皿の「向付」<sup>せうつけ</sup>には、蛭川の『観古図説』に図版が掲載された作品の類例が含まれている。<sup>33</sup>

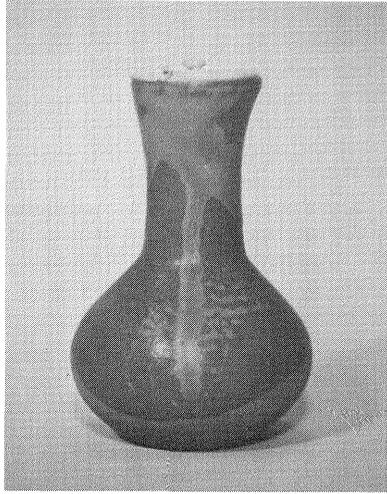


Fig. 11 《高取焼 茶入》  
Cha-iré, Takatori-yaki Ware

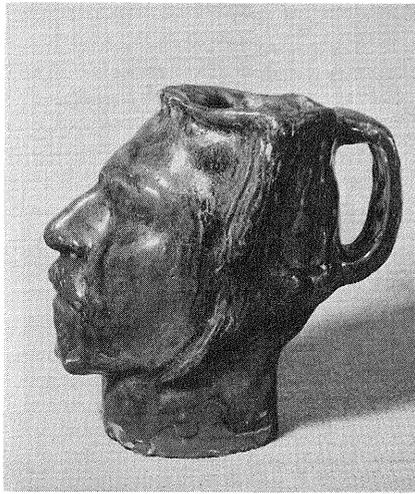


Fig. 10 ポール・ゴーギャン《自画像の壺》あるいは《妬器の自画像》  
1889年、妬器、高さ19.3cm、コペンハーゲン装飾美術館  
Paul Gauguin, Pot en forme de tête, autoportrait, Self-portrait in stoneware, 1889, h. 19.3 cm, céramique en grès, Museum of Decorative Art, Copenhagen

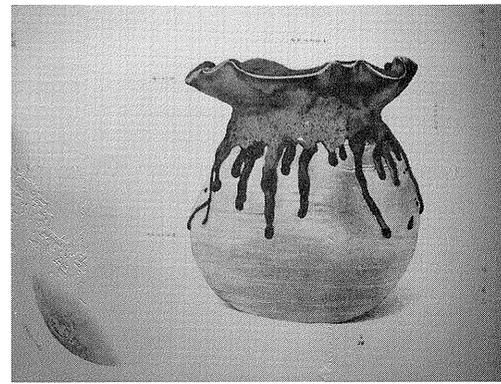


Fig. 9 《祖母懷 水指》  
『観古図説』、第5巻、20所載  
« Sobokai Ware (Seto) Pot », Kwan-ko-Dzu-setsu, Vol. 5-20

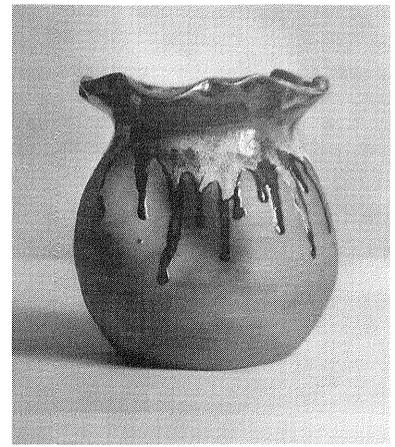


Fig. 8 E. S. モース『日本陶器目録』4072番  
Collection E. S. Morse, catalogue 4072, Water Jar, Province de Musashi, Sobakai and Rakurakuyen (« Type Ninagawa ») (Pl. XXIV)

## 5 茶陶磁趣味と世紀末藝術

茶陶や茶道具の妬器を好む趣味が、一八九〇年代以降の欧米の陶磁器愛好家や製作者のあいだに広まってゆく。釉薬が壺の側面を流れ落ちるままに焼成された器は *gris flambe* と呼ばれるが、これはフランスではジョルジュ・ウーンシエルやアンリ・ヴァロンブルーズ、とりわけジャン・カリエスの一派において多用される。<sup>34</sup> 『観古図説』にも同様の表情の作例が、祖母懷焼として図版掲載されている。この一点は、モースもとりわけ好んだとみえ、数千点を擁するそのコレクション・カタログ巻末で、わざわざ拡大写真を掲載したうちの一点 (Fig. 8) が、『観古図説』に載せられた祖母懷焼 (Fig. 9) と同一作品であることも、写真および本文から確認できる。<sup>35</sup>

ビングは『藝術の日本』の図版によるドキュメンテーションが、実作者の参考となることを期待していたが、今井裕子博士はポール・ジャンネの壺に、『藝術の日本』第八号掲載の竹型壺の応用例をみいだしている。<sup>37</sup> こうした自然素材特有の不規則な形態や、焼成の途中で灰が落下してきた自然釉を思わせる偶然任せ、炎の意想外な効果に委ねた制作が、世紀末以降のフランス窯業では、ある種の市民権を獲得してゆく。ルイ・ゴンズも一八九八年一月に『装飾雑誌』に掲載した記事「欧州の趣味にたいする日本藝術の感化」で、「硬い土の焼

き物、釉薬をかけて窯変させたすばらしい妬器は、ほとんど超自然的な藝術であり、日本人は文句なくその名匠である<sup>38</sup>」と述べて、こうした趣味の推移を追認している。

ここまでくると、もはや感化は陶磁器という領分にはとどまらない。エルネスト・シャブレによって妬器へと導かれたポール・ゴーギャンは、六〇点に及ぶきわめて独創的な焼き物を製作している。<sup>39</sup> 《自画像の壺》あるいは《妬器の自画像》(Fig. 10) は自然釉の効果を存分に活用して、ゴーギャンの藝術的な信念を吐露している。赤の釉薬が流れるまま、あるいは流れるままを装って施される自画像の首は、血まみれの生首へと変貌し、殉教者としての藝術家を造形する。褐色の粘土の肌のうえに、こうした釉薬を垂らす技巧ゆえだろうか、批評家のフェリックス・フェネオンはゴーギャンの作品を、ドラエルシュの窯業や、日本では北九州・福岡の高取焼(黒田家藩窯) (Fig. 11) と類比してみせる。<sup>40</sup>

手で捏ね上げたオブジェを炎の試練に晒し、藝術的創作を気まぐれでもあれば崇高でもある焼成に委ねる。そして藝術創作が、人間の能力を超えた自然の懐へと奪われることをも厭わない。こうした投企によって、陶藝と彫刻との境界をも危うくする危険を侵しつつ、それを代価に、藝術創作そのものの定義を問い直す。ここに野蠻人を自称するゴーギャンならではの、創意工夫があつ

た。こうした越境行為、治外法権の行使がさらに過激になったところに、《水浴の女のいる果物皿》(Fig. 12) が出現する。炆器ならではの素材の可塑性が藝術家を魅了したことも、フェネオンは示唆しつつ、ゴーギャンは「画家という以上に彫塑家だ」と観察する。<sup>41</sup>

ここに見られるような人体表現と皿とが合体した作例は、西欧世界にもたしかに存在はする。とはいえ、ルイ・ゴンスの『日本美術』やビングの『藝術の日本』には、炆器や陶器でゴーギャンのこの作品と類似した構想を示す作例が幾つも見つかる。立体感のある焼物を塊にして器に貼り付ける技法では、宮川香山の前人未踏の超絶技巧が、そのほとんど彫塑的といつてよい浮き彫りの見事さで、欧米の観衆を驚愕させ続けてきた。<sup>42</sup>だが蟹をあしらった宮川の大皿のような、大胆このうえない日本製陶磁器の造形性と並べても、ゴーギャンのこの果物皿は、微塵も引けをとらない。モチーフのうえではここには波の表象が見られるが、もちろん北斎の通称《大波》は、クリステイヌ・グートも言うように、ジャンルを越えて世紀末欧州の藝術家たちを魅了するアイコンとなった。例えば、ドビュッシーの「海」の楽譜の表紙への借用は有名だろう。この世紀末象徴主義の風土を浮き彫りにするためには、このゴーギャンの果物皿をカミーユ・クロードルの《波あるいは水浴の女たち》(Fig. 13)と比較することも無意味ではないだろう。<sup>43</sup>

さらに彫刻への越境が許されるならば、ナンシー派でエミール・ガレの周辺に居たヴィクトール・ブルーヴェの《夜》(Fig. 14)もまた、こうした波動表現が、人体形象へと寓意的に変容を遂げた、ひとつの変異例のうちに数えてもよいだろう。<sup>44</sup>ここでは北斎の《神奈川沖波裏》を想起させる波が、擬人化されて《悪夢》へと変貌し、《眠り》を責め苛んでいる。当時欧州に滞在した日本人もまた、こうした波の造形に無関心ではなかった。その証拠に、山内得立は一九〇〇年のパリ万国博覧会の折に《アホウドリのいる皿》(Fig. 15)を買い付けている。<sup>45</sup>

カミーユ・クロードルの師匠に言及することで、とりあえずの考察を終えることにしよう。オーギュス

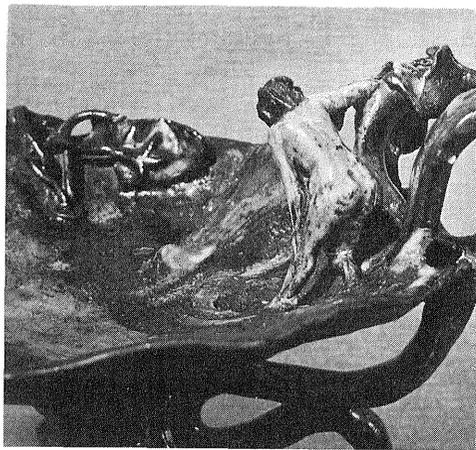


Fig. 12 ポール・ゴーギャン《水浴の女のいる果物皿》(部分)  
1887-88年、炆器、29×29cm、コペンハーゲン、個人蔵  
Paul Gauguin, *Compotier à la baigneuse* (détail), grès, 29×29 cm, Collection Baillin-Bredholt, Copenhagen

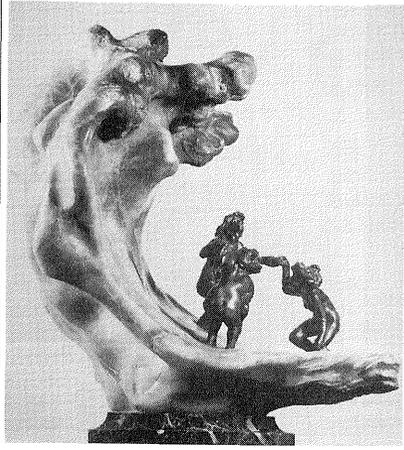


Fig. 13 カミーユ・クロードル《浪あるいは水浴の女たち》  
1897-1903年、オニキスとブロンズ、62×52×50cm、個人蔵  
Camille Claudel, *La Vague ou Les baigneuses*, 1897-1903, onyx et bronze, 62×52×50cm, collection privée

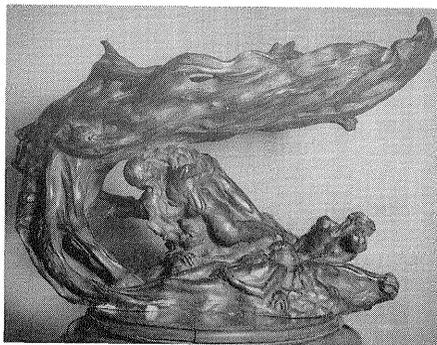


Fig. 14 ヴィクトール・ブルーヴェ《夜》  
1894年、ブロンズ、45.5×79×48cm  
Victor Prouvé, *La Nuit*, 1894, bronze, 45.5×79×48cm

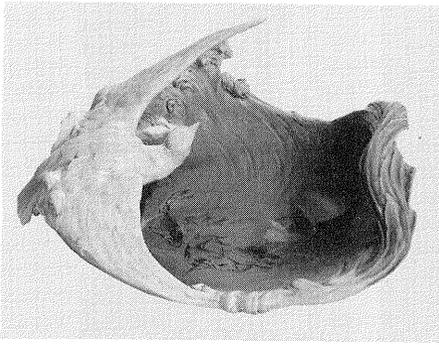


Fig. 15 ショワジー=ル=ロワ社(フランス)《アホウドリのいる皿》  
1900年、20.4×42.5cm、愛媛、新居浜市広瀬歴史記念館  
*La manufacture de Choisy-le-roi*, France, 1900, 20.4×42.5 cm, Hirose Memorial Museum, Niihama, Ehime



Fig. 16 オーギュスト・ロダン《バルザック》  
1898年、ロダン美術館  
Auguste Rodin, Balzac, 1898

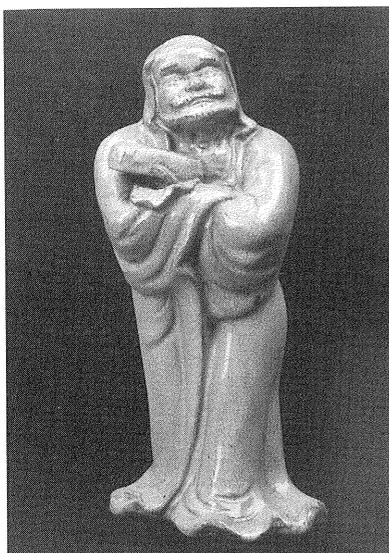


Fig. 17 作者不明《靴を手にした達磨》  
19世紀、炆器、31.3 × 14.5 × 12.5cm、ロダン旧蔵作品  
Anonyme, Daruma à la chaussure, XIX<sup>e</sup> siècle, Grès à couverte  
craquelé avec couleurs bleuâtres, 31.3 × 14.5 × 12.5cm (anc. coll.  
Rodin)



Fig. 18 《細女》  
(秋焼、釉薬を施した土器、寸法記載なし)  
ルイ・ゴンズ『日本美術』(1883年)図版  
« Oudzumé porte bouquet en terre émaillée de Hagui »  
(XVII<sup>e</sup> siècle), Pl. XII, Figures humaines, Louis Gonse, *L'art  
japonais* (1883)



Fig. 19 《達磨》  
(尾張、釉薬を施した炆器、寸法記載なし)  
ルイ・ゴンズ『日本美術』(1883年)図版  
« Statuette de Dharma, Grès émaillé craquelé d'Owari », Col-  
lection H. Cernuschi, Pl. IV, Figures humaines, Louis Gonse, *L'art  
japonais* (1883)

ト・ロダンが制作した寝巻き姿の《バルザック》(Fig. 16)がひきおこした醜聞はよく知られている。この青銅像は一八九八年の国民美術協会のサロンで拒絶された。《靴を手にした達磨》(Fig. 17)の焼き物がアメリカ人の友人、ジョン・トワードによってロダンに贈られたのは、その《バルザック》像の醜聞の後のことで、《バルザック》像によく似た達磨をわざわざ贈ったのは、彫刻家を慰めるか、楽しませるかするための御冗談だったようだ。<sup>46</sup>とはいえ、だからといって《バルザック》制作に先立ち、この「日本人ロダン (Rodin japonais)」の他の参照源を見る機会がロダンには皆無だった、とは言えまい。実際、ルイ・ゴンズの『日本美術』の頁を捲りさえすれば、パジャマ姿のロマン主義の文豪を発案するのに好適な縮尺模型の雛形を見つけて出すことなど、いとも容易い技だったはずなのである (Fig. 18, 19)。本書のクリストフ・マルケの稿にもあるように、エドモン・ド・ゴンクールやフェリックス・ブラックモンと日本の艶本のエロティック鑑賞に血道をあげ、やがてハナコ像の連作に熱中することにもなる日本趣味の彫刻家が、ルイ・ゴンズの著作『日本美術』の図版に目を通さなかった、と想定するほうが、無理というものだろう。<sup>47</sup>

## 6 芸術理念の刷新にむけて

本稿では、日仏の藝術上の交流のなかから、陶磁器を中心として、一九世紀後半の幾つかの局面に限定して考察をめぐらせてきた。この期間、工藝はおおきな価値観の変動を経験していた。<sup>48</sup>そのなかで、日本の陶磁器の発見がいかにフランスの(さらにより広くは欧州一般の)工藝概念の進化に貢献したかを問うのが、本稿の目的であった。日本の工藝の発見、とりわけ輸出用磁器の彼方から出現した茶陶や炆器などの焼き物への関心は、世紀末のオール・ヌヴォーの美学へと直結し、従来の絵画や彫刻に優位を与える美術観そのものを揺るがせにすることとなった。おもしろいことに、冒頭に触れたラザフォード・オールコックは

一八七八年の『日本の美術と工業』ではウィリアム・モリス主義者へと変貌し、前著『大君の都』の自説を撤回している。中世に理想を見出す中世主義の立場から、この元初代駐日公使は、日本にいわゆる高級藝術が不在であることにこそ、日本の審美的優位を主張しようとする立場へと、劇的といつてもよい宗旨変えを果たしている。これは時代的符合としても、きわめて興味深い。

エドモン・ド・ゴンクールは一八九二年五月一三日の日記に「フランスの工業藝術は、日本美術、かの親密なる生命の美術の鞭に当てられて、いまや大藝術を殺そうとしている」と観察した。<sup>49</sup>それからすでに一六〇年が経過した。そして二一世紀を迎えた今、このゴンクールの観察の帰結はさらに明白になったように思われる。ヴィクトル・ユゴーの響にならつて「これがそれを殺した」と言い換えてみようか。そこに誇張があるのは無論だが、日本が一九世紀末欧州に齎した、いわゆる小藝術たる工藝が、ついには欧州の大藝術という理念を葬り去った。世紀末には、一時的とはいえ、裝飾藝術が旧来の大藝術を席巻した。むろん、そのすべてを、日本の影響に還元するのは、行き過ぎだろう。とはいえ、ここには手仕事による生活の裝飾を尊重する価値観の発露が見られ、また理性の物質的具現としての藝術という定義に対する根底的な反省が含まれていたことは、疑えまい。はたしてそれは、百年後の一九八〇年代になつて、クロード・レヴィ・ストロースが述べた「喪失されたメチエ」恢復のための試みだったのだろうか（この人類学者は、現代美術が頭脳優先のあまり、手仕事のメチエを喪失したことに、深い慨嘆をもちた）。<sup>50</sup>あるいは反対に、それはハンス・ベルテイングが同時期に臆せず語った、かの「美術史の終焉」の、最初の兆候だったと言つてよいのだろうか？<sup>51</sup>

クリスティアン・バテューからイマヌエル・カントに至る系譜のなかで、百科全書派のグランベールなどを経由して、啓蒙の時代は美術という理念を鑄込み、鍛えてきた。<sup>52</sup>それはついで、モデルニテの旗頭のしたに、社会的に認知され、制度的に保障されて、ここ二世紀ほど存続してきた。<sup>53</sup>しかし理念としての藝術は、現在、その末期の苦悶に喘いでいる、といつても過言ではあるまい。かつて藝術が人間の頭脳による活動として自らに許した創造性は、現在では社会的にも貧血状態に陥っている。コンピュータによるデジタル・データ (digital data) によつて席卷された現代社会は、奇妙なことにも人間の指 (dignus) に宿った能力を忘却する方向へと極端な傾斜を呈している。<sup>54</sup>アンドレ・ルロワ・グーランは、それに対して、まだ電算機など萌芽状態であった時代の著作『身振りと言葉』で、つとに警鐘を発していた。とすれば、今こそ指そして手に宿った潜在的 (virtual) 能力を再考し、カントが第二の脳を認めたこの器官の開発を目指すべきときではないだろうか。<sup>55</sup>この文脈で、アンリ・フォションの『手を讀んで』から引用しておきたい。

手はほとんど生きた存在だ。召使だろうか。おそらくは。だがそれは、逆するような自由な才覚をもち、表情を宿している。眼もなければ声も持たないが、手は物を見て、語りかける。(……)人間の顔は、とりわけ幾つもの受容器官が組み合わさつて出来ているが、手は活動だ。それは掴み、作り出し、しばしばものをすらすら考えているようだ。「……」口も利けず、目も見えない器官が、どうしてあれほどの説得力をもつて語りかけるのだろうか？「……」私は手を体とも、精神とも切り離しはしない。だが手と精神との関係は、聞き分けの良い召使と、彼に傳かたされた主人との関係などよりも、はるかに複雑だ。精神が手をつくり、手が精神を作る。創造しない仕草、その場限りの手振りは、意識の状態を挑発し、それに輪郭を与える。創造する動作、ものつくりの手わざは、内面の生命のうえに、引き続き作用を及ぼす。手は触覚から、その受身の受容性を奪い去る。手は触覚を、経験と行動へと組織する。ヒトは手から、延長ひながり、重さ、密度、数を我がものとする術を学ぶ。前人未到の宇宙を創造しながら、手はそのいたるところに、己の刻印を残してゆく。手は素材を变身させ、形を変容させながら、その素材や形と自分を照らし合わせて、腕比べする。人間を訓育してくれる存在であ

る手は、人間を時空のうちに増殖させてゆく。

アンリ・フォシヨン「手を讀んで」（一九四三年） 拙訳<sup>56</sup>

このフォシヨンの考察を、歴史的な文脈のうちに位置づけなおすことは、敢えてしまい。ただ、フォシヨンがリヨン美術館の館長として、ラファエル・コランの日本陶磁器収集遺贈の受け入れに尽力した人物であつたことだけを、想起しておくにとどめよう。さしあたり、以下のような問いかけを開いたままにして、本稿を終えたい。すなわちアンリ・フォシヨンがその晩年に書いたこの『手を讀んで』から、我々は工藝の仕事の将来に、現状の閉塞を打破するためのいかなる教訓を汲むことができるのだろうか。職人的な手仕事のなかに、「美術史の終焉」を生き延びるための、いまだ未開発なる潜在的可能性を見出すことはできないのだろうか。百年以上前のルイ・ゴンスやエドモン・ド・ゴンクールが日本美術に託して語つた言葉にも、疑いなく、そうした問いかけが宿っていたに違いない。<sup>57</sup>

## 後記

両大戦間とそれ以降の時期の文学・藝術というセクションでの発表を依頼された。だが、この時期の工藝に関して述べるためには、一八六二年にまで遡ることが必要となり、本稿では一八六二年から一九〇〇年を中心に論じた。一九〇〇年から一九五四年に至る時期に関しては、筆者はすでに英語、日本語で幾つかの論文をまとめ、フランスのパリ・日本文化会館をはじめとする場所で講演も試みているので、そちらに譲

る。これらの論文出典を含め以下の註を御参照いただきたい。なお「藝」の字については全体との不統一にもかかわらず正字を使わせていただく。「芸」は別字との認識ゆえの判断である。

## 註

1 『浮世絵と印象派の画家たち展』、東京、サンシャイン美術館、一九七九〜八〇年。以下も参照。Chizaburoh Yamada

(ed.), *Japonisme in Art*, Tokyo, Kodansha International, 1980.

2 Miura Atsushi, « Trois aspects des échanges artistiques

entre le Japon et la France : Le Japonisme, Raphaël Colin et la peinture japonaise moderne », *Actes du troisième colloque d'études japonaises de l'Université Marc Bloch*, Presses Orientalistes de France, 2006, pp. 181-196.

3 Geneviève Lacambre 以下の詳細な年表を参照のこと。『catalogue de l'exposition Japonisme, 1988 : 『ジャポニスム』 Paris, Réunion des Musées Nationaux ; 東京、国立西洋美術館、一九八八年。

4 Nicole Rousmaniere ed., *Crafting Beauty in Modern Japan*, The British Museum Press, 2007.

5 Christine Shimizu (ed.), *Toji, avant-garde et tradition de la céramique japonaise*, Réunion des Musées Nationaux, 2006.

6 *Esprit de Mingei*, Musée du Quai Branly, 2008.

7 芳賀徹『大君の使節』、東京、中公新書、一九六八年。

8 Richard Dormant, Margaret F. MacDonald (eds.), *James McNeill Whistler*, National Gallery of Art, Washington, Tate Gallery Publication, 1995, N. 22, pp. 86-87.

9 Ikegami Chujii, « James Tissot, 'Drawing Instructor' of Tokugawa Akitake », in Chizaburoh Yamada (ed.), *Japonisme in art*, Kodansha International, 1980, pp. 147-156.

10 三浦篤『近代芸術家の表象』、東京、東京大学出版会、二〇〇六年、三〇〇頁以下。

11 *La France regarde le Japon. L'influence des peintres japonais sur les arts décoratifs français dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, 『フランスが夢見た日本』、東京、東京国立博物館、二〇〇八年。大久保純一がランヌールの食器セットの

大部分の絵柄の源泉を特定している。北斎、広重ばかりでなく幸野樸嶺、中山崇岳、河鍋晩齋など、同時代の絵師たちからも絵柄が取られていることが、判明した。

12 Ernest Chesneau, « L'art japonais », conférence faite à l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie, 19 fév. 1869. « Le Japon à Paris », *Gazette des Beaux-arts*, sep. 1878.

13 Laurens d'Albis, « Les Débuts du Japonisme céramiques en France », *Sèvres, Revue de la Société des amis du musée national de céramique*, n° 7, 1998, pp. 13-20. 桶置拙訳「フランス陶磁器における日本趣味の幕開け」『ジャポニスム学会報』二二号、二〇〇二年、九〜二〇頁。

14 大島清次『ジャポニスム：浮世絵と印象派の周辺』、美術出版社、一九八〇年；講談社学術文庫、一九九二年。

15 Martin Eidelberg, in « Japonisme and French Decorative Arts », *Japonisme, Japanese Influence on French Art 1854-1910*, The Cleveland Museum of Art, 1975, p. 159, No. 197. 『近代窯業の父』マッパート・ワグネルと万国博覧会『愛知県陶磁資料館』二〇〇四年、五七頁。

この点は、今井祐子による未刊行博士論文『ジャポニスム期のフランスにおける日本陶磁器コレクションの形成——日本陶器への開眼と交易の展開』（神戸大学、総合人間科学研究科、二〇〇三年）が明確に立証した。以下を参照。今井祐子「一八七八年パリ万博と日本陶磁器」『国際文化学』第六六号、二〇〇二年、一〜二二頁。またジュヌヴィエーヴ・ラカンブルが述べるとおり、セント・ルイス万国博覧会にも、日本は茶陶を出品しており、そのうちかなりの量が販売された。当時のサウス・ケンジントン美術館がそのある部分を購入している。この状況については、同時代に刊行された大英博物館勤務のオーガストゥス・フランクス『日本の日本陶磁に関する目録

- の改訂状況から裏付けを得られる。Augustus W. Francks, *Japanese Pottery*, revised edition, 1880; reprint, Victoria and Albert Museum, 1912, London. 本件については、以下の論文が有益。ニコル・ルマニエール「英国ウィクトリア時代の日本陶磁器蒐集」(有地芽渥訳)『美術フォーラム』21(二〇〇一年、一〇一〜一〇九頁。さらに今井祐子「西洋における日本陶器蒐集」と蛭川式胤著「観古図説」『ジャポニスム研究』二二号、二〇〇二年、二八頁。英国におけるこうした日本陶磁器に対する新視点は、フランスでの動向と同時並行だったことが窺える。
- 18 これらの海外博覧会に出品された輸出用工藝品で現存する作例が以下の展覧会で再現展示された。『世紀の祭典・万国博覧会』東京国立博物館、二〇〇四年。
- 19 伊藤嘉章「一八七八年パリ万国博覧会における日仏陶磁の交換」同上展覧会図録、一五六〜一六一頁。
- 20 薩摩焼バリ伝統美展実行委員会(編)『薩摩焼』堺市博物館、二〇〇八年、二二〜二八、四七頁。
- 21 N. Rousnatiere 前掲論文、二〇〇一年、一〇七〜八頁。また「ジャポニスムのテンプルルウェア」東京、松下電工汐留ミュージウムほか、二〇〇七年、一〇八〜〇九頁。ポウズによる蒐集に関しては、畑智子「ポウズ・コレクションにみる一九世紀輸出工芸の需要の二様相」稲賀繁美(編)『伝統工芸再考・京のうちそと』、思文閣出版、二〇〇七年、二〇〇〜二一六頁。
- 22 *L'illustration*, le 9 octobre 1880. この挿絵は、今井祐子の博士論文、二〇〇二年に図六二として掲載。
- 23 この際の購入作品目録は、前掲、伊藤嘉章論文に掲載され、そのいくつかが同展覧会で里帰りを果たした。前掲『世紀の祭典・万国博覧会』の美術』八三頁以下。また、以下の急進の美術批評家、ブイリッパ・ビュルティールは、もちまゑの政治感覚から、高級輸出用磁器に日本の裕福な階級の貴族趣味を、反対に歪んで地味な茶陶に日本の民衆の嗜好を認めるような判断を示してゐる。(Ph. Burty, *La Poterie et la porcelaine au Japon, trois conférences*, Paris, A. Quantin, 1884; Imai 2002: p. 185). 事実認識としては、まじたく荒唐無稽だが、こうした図式が古物の茶道具への関心を高めるのに何らかの貢献を果たした可能性は排除できない。もっとも、ルイ・ゴンスは一八八三年刊行の『日本美術』の「陶磁器」部への序文(Louis Gonse, préface au chapitre sur la céramique japonaise de *L'art japonais*, 1883)で「コンテナーの理解とは正反対に、茶陶」が富裕階級の垂涎的であり、名物には法外な値段がつくことを述べていた。ビュルティールも一八八九年公刊の月刊誌『藝術の日本』掲載記事「*La poterie au Japon*」, *Le Japon artistique*, n° 17 et 18, 1889)では、かつての自己の理解を訂正してゐる。一八七八年から八四年にかけての価値観の混乱が分かる。
- 29 今井博士論文は一八七頁で借用の事実に触れてはいるが、その意味までは探求していない。
- 30 『藝術の日本』には頁数の記載はなく、図版は三桁のアルファベット符号によつて分類されてゐる。
- 31 'Nos planches', *Le Japon artistique*, n° 17, Sep., 1889, pp. 64-65.
- 32 今井博士論文、一五九頁も参照。これに対して、稲賀の仮説は、ビング所蔵の蛭川旧蔵品のうち幾つかが直接モースの手に涉つた最後の時期を、一八八九年の事と特定する可能性を提案するものである。
- 33 『モースの見た日本展』: セイラム・ビーボワイー博物館・モース・コレクション』、西武美術館、一九八九年、三六頁。
- 24 展示された。Christine Shimizu (éd.), *Tōji, avant-garde et tradition de la céramique japonaise*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 32.
- 25 Ph. Burty, « La Poterie au Japon I », *Le Japon artistique*, septembre 1889, pp. 56-57.
- 26 Paul Gassault, « La Céramique de l'Extrême-Orient », *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1878, pp. 892-3; 906-910.
- 27 E. S. Morse, « Ninagawa's Types of Japanese Pottery », *Museum of Fine Art Bulletin*, vol. 11, No. 61, Boston, Boston Museum of Fine Art, Feb. 1913; Imai 2002: p. 127.
- 28 二つにみられるような価値観の断絶と亀裂とは、実際に磁器愛好を金科玉条とするポウズと、茶陶にこそ日本陶磁器の神髄を認めようとするモースとのあいだに論争を引きおこした。畑智子前掲論文参照。これに続く一八八〇年代前半には、龍池会が中心となつてパリで「日本美術統覧会」を企画するが、失敗に終わったことが『大日本美術新報』第七巻、一八八三年五月三十一日の記載などからも確認できる。今井博士も確認するところ(博士論文一八四頁)だが、その背景にはパリの美術商たちとの連携の失敗に加えて、当時おからの金融危機に見舞われた事も看過すべきまい。また共和派
- 34 技法上のことについては荒川正明「陶芸における世紀末様式——十九世紀末の西洋と日本の美術陶磁の交流」『出光美術館研究紀要』一九九五年、九七〜一二三頁。
- 35 Edward S. Morse, *Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery*, Cambridge: The Riverside Press, 1891, catalog No. 4072, Pl. XXIV.
- 36 Paul Jeanneret, *Vase bouteille*, 1904, grès émaillé sur engobe, Sèvres, Musée national de céramique. Catalogue de l'exposition, *Japonisme*, Réunion des Musées Nationaux, 1988, N. 379.
- 37 « Bouteille en poterie de Séto », *Le Japon artistique*, n° 8, déc. 1888, Pl. ID. ニヤンネの作例とこの掲載図版との比較を提唱したのは、今井祐子博士論文、二〇〇二年、一九〇頁。
- 38 Louis Gonse, « L'art japonais et son influence sur le goût européen », *Revue des arts décoratifs*, tome XVIII, 1898, pp. 112-115. 展覧会図録『ジャポニスム』一九八八年、日本語版、二九四頁に日本語訳掲載。
- 39 Merete Bodersen, *Gauguin's Ceramics, A Study in the Development of his Art*, London: Faber and Faber, 1964, pp. 82-103, 112; fig. 89, 81.
- 40 Félix Fénéon, « Certains », *Art et Critique*, 14 déc., 1889, *Oeuvres plus que complètes*, Librairie Droz, 1970, Vol. 1, p. 172. 「高取焼」は黒田藩の藩窯だが、フランス世紀末の美術文献には頻出する窯名である。
- 41 Félix Fénéon, « Calendrier de décembre 1887 », *La Revue indépendante*, janvier 1888, « M. Gauguin », *Le Chat noir*, 23 mai 1891; *Oeuvres plus que complètes*, 1970, I, p. 93, p. 193. 作品複製は Bodersen 1964, fig. 65, 66.
- 42 『宮川香山と真葛焼の世界』、横浜美術館、二〇〇一年、図版

- 一五〇一七、二〇〇、二二二。
- 43 カンローヌ・ノローデルに北斎の感化のある可能性は、すでに高橋明也に指摘がある。『展覧会図録『シヤホニムト』一九八八年、日本語版、作品番号二八〇、二五八頁。
- 44 *La Sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986, cat. 237, p. 383.
- 45 『世紀の祭典・万国博覧会の美術』前掲、図版 一、二九八、一一六頁。
- 46 Catalogue de l'exposition, *Rodin, Le rêve japonais*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007, cat. 42.
- 47 « Oudzuime, porte bouquet en terre émaillée de Hagui (XVII<sup>e</sup> siècle) », (Pl. XII): « Statuette de Dharna, Grès émaillé craquelé d'Owari, Collection H. Cernuschi » (Pl. IV), Louis Gonse, *L'art japonais*, 1883.
- 48 その詳細な鳥瞰については、天野知香『装飾／芸術——一九〇〇世紀のノーマンズ街の「芸術」の諸相』、ブリタニヤ、二〇〇三年。
- 49 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, 1957; Bouquins, vol. 3, p. 707.
- 50 Claude Lévi-Strauss, « Le métier perdu », *Le débat*, n° 10, 1981, pp. 5-9.
- 51 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* 1983; *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach Zehn Jahren*, München: Beck, 1995.
- 52 小田部胤久『芸術の逆説：近代美学の成立』、東京大学出版会、二〇〇一年。
- 53 Pierre Bourdieu, *La règle de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Gallimard, 1987, 1993, 日本語訳「ヨニー・ブルデュー著 石井洋二郎訳『芸術の規則』、藤原書店
- 一五〇一七、二〇〇、二二二。
- 54 上二二巻、一九九五～六年。
- 54 André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, Presses universitaires de France, 1965, 日本語訳「マント・ロロフ・グーラン著 荒木亨訳『身振りと言葉』、新潮社、一九七三年、三八頁、九一頁。
- 55 この点に関する著者の理論的考察としては、稲賀繁美「工藝の将来あるいは「ものづくり」再考」稲賀編『伝統工芸再考・京のうぶさと』、思文閣出版、二〇〇七年、八一四～八三〇頁。
- 56 Henri Focillon, « Eloge de la main » *La Vie des formes*, P.U.F., 1943; 1970, pp. 103-104; 128. ノーマンズ街以下の論文がその主要な指摘について述べた。\* *L'estampe japonaise et la peinture occidentale* \*, dans le *Colloque international de l'histoire de l'art à Paris en 1921* (publié en 1923), p. 120. 先立、ノーマンズ街以下の小冊子を刊行した。\* *Essai sur le génie japonais*, Publications du Comité franco-japonais, Hôtel de Ville, Lyon, 1918. 以下を参照。Sadao Fujihara « L'Extrême-Orient d'Henri Focillon », *La Vie des formes, Henri Focillon et les arts*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Snoeck, 2004, pp. 241-247. 日本語訳「マント・ロロフ著 藤原貞朗訳、解題「日本の版画と十九世紀後半期の西欧絵画」『五浦論叢』第一五号、二〇〇八年、一八八～二〇六頁。リモン美術館館長としてのマキシモンは、ラファエル・コロン旧蔵日本蒐集の陶磁器を美術館に収める事業に関与している。三浦篤(編)『ラファエル・コロン展』、福岡市立美術館、一九九九年。
- 57 Cf. Shigemitsu Inaga, « La Prise de position critique des arts et métiers traditionnels au Japon aujourd'hui : le cas du tissage de soie chez Kohô Tatsumura », conférence donnée au Centre culturel du Japon à Paris, le 25 mai 2004. 56
- 「日本の美学」：その陥穽と可能性と―触覚的造形思想(史)的反省にむけて』、『思想』二〇〇八年五月、二九〇～三二二頁。本稿で扱った時期に続く一九〇〇年から一九五四年に至る日本の近代工芸については、Shigemitsu Inaga, « Modern Japanese Arts and Crafts around Kyoto : From Asai Chū to Yagi Kazuo, with special Reference to Their Contact with the West (1900-1954) », in Inaga (ed.) *Traditional Japanese Arts and Crafts in the 21<sup>st</sup> Century-Reconsidering the Future from an International Perspective*, International Research Center for Japanese Studies, 2005 (2007), pp. 47-74. 稲賀繁美「工芸と美術との関わり」、『工芸』、ミンホジウム記録集編集委員会(編)『美術史の余白に——工芸・マルス・現代美術』、美学書房、二〇〇八年、七八～一〇〇頁；Shigemitsu Inaga, « La Pensée plastique et le statut social des arts et métiers au Japon face à la modernité (1900-1927) », *Cross Section, The Museum of Modern Art, Kyoto*, vol. 4, 2012, pp. 78-84; Shigemitsu Inaga, « Les Traces d'une blessure créatrice : Yagi Kazuo entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale », *Japan Review*, No. 19, 2007, pp. 133-160. 他、<sup>1)</sup>参照載めた。

#### 図説掲載

- Fig. 1 「薩摩焼」 薩摩焼ハリ伝統美展実行委員会、二〇〇八年、二三頁。
- Fig. 2 「薩摩焼」 薩摩焼ハリ伝統美展実行委員会、二〇〇八年、四七頁。
- Fig. 3 「シヤホニムトのチーノルムヤ」 総覧泉閣芸の森美術館、二〇〇七年、一九頁、No. III-92。
- Fig. 4 Christine Shimizu, *Tōji, avant-garde et tradition de la céramique japonaise*, Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 32.
- Fig. 11 加藤陽九郎編『原色陶器大辞典』、淡光社、一九七二年、Ed. Tokuro Kato, *Grand Dictionnaire en couleur de la poterie*, Tankosha, 1972.
- Fig. 10 *Mérite Bodersen, Gauguin's Ceramics*, 1964, p. 115, Fig. 80.
- Fig. 12 *Mérite Bodersen, Gauguin's Ceramics*, 1964, p. 93, Fig. 66.
- Fig. 13 Catalogue de l'Exposition, *Japonisme*, 1988, No. 280.
- Fig. 14 *La Sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Réunion des Musées Nationaux, 1986, p. 383, cat. 237.
- Fig. 15 口袋八頁上、東京国立博物館ほか「世紀の祭典・万国博覧会の美術」二〇〇五年、一一六頁、cat. I-298 / Arts of East and West from World Expositions, 1855-1900, 2004-2005, p. 116, cat. I-298.
- Fig. 16 *La Sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Réunion des Musées Nationaux, 1986, Fig. 413.
- Fig. 17 Catalogue de l'exposition *Rodin, Le Rêve japonais*, cat. 42.

## Arts et métiers traditionnels au Japon face à la Modernité occidentale (1850–1900) : A l'écoute d'Henri Focillon - quelques observations préliminaires

Inaga Shigemi

*Elles [les mains] sont presque des êtres animés. Des servantes ? Peut-être. Mais douées d'un génie énergétique et libre, d'une physionomie-visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent. [...] La face humaine est surtout un composé d'organes récepteurs. La main est action : elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense. [...] Pourquoi l'organe muet et aveugle nous parle-t-il avec tant de force persuasive ? [...] Je ne sépare pas la main ni du corps ni de l'esprit. Mais entre esprit et main les relations ne sont pas aussi simples que celles d'un chef obéi et d'un docile serviteur. L'esprit fait la main, la main fait l'esprit. Le geste qui ne crée pas, le geste sans lendemain provoque et définit l'état de conscience. Le geste qui crée exerce une action continue sur la vie intérieure. La main arrache le toucher à sa passivité réceptive, elle l'organise pour l'expérience et pour l'action. Elle apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte. Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure. Educatrice de l'homme, elle le multiplie dans l'espace et dans le temps.*

Henri Focillon, « Eloge de la main »<sup>1</sup>.

### Préliminaire

L'exposition *Ukiyo-e Prints and The Impressionist Painters* eut lieu à Tôkyô, Osaka et Fukuoka en 1979-1980<sup>2</sup>. Depuis, presque trente ans se sont écoulés. Entre-temps les études sur les échanges artistiques entre la France et le Japon se trouvent considérablement développées. Ni l'estampe *ukiyo-e* ni les peintres impressionnistes ne se trouvent plus

au centre d'intérêt des jeunes chercheurs d'aujourd'hui. D'une part nous sommes capables de situer les impressionnistes dans une cartographie culturelle à la fois plus étendue et plus détaillée et nous avons constaté que les peintres académiques ou les artistes de juste-milieu ont été non moins sensibles au Japonisme que les noyaux durs des impressionnistes<sup>3</sup>. D'autre part, nous avons observé que les bronzes et les céramiques, les laques ou les émaux cloisonnés, ou encore les ciselures d'ivoire *netsuke* ou les sabres japonais etc. ont attiré autant d'intérêt des amateurs européens de l'époque que ne le firent les estampes *ukiyo-e*<sup>4</sup>.

Pourquoi alors avons-nous négligé ces vastes domaines ? Ce terrain est-il l'apanage des orientalistes ? Pour quelle raison parlions-nous exclusivement de l'art pictural comme si cela allait de soi et ne nous intéressions-nous qu'à l'estampe japonaise *ukiyo-e* au détriment d'autres ? Ne faudrait-il pas chercher davantage à collaborer mutuellement avec les spécialités d'autres domaines afin de combler cette lacune non moins fâcheuse que discutable de notre connaissance ? N'est-il pas grand temps de remédier à la cécité méthodologique qui est profondément enracinée dans la discipline de l'histoire de l'art ? Voici en résumé ce que proposera ma présentation.

Ce déplacement du centre de gravité dans nos recherches académiques correspond aussi au regard attentif que porte aujourd'hui le grand public occidental sur les arts et métiers au Japon. L'exposition, *Crafting Beauty in Modern Japan*, qui a eu lieu l'année dernière au British Museum<sup>5</sup>, ou celle de *Tôji, avant-garde*

et tradition de la céramique japonaise au Musée de Sèvres n'en sont que les deux témoignages saillants parmi tant d'autres<sup>6</sup>. Et le Musée Quai Branly vient d'inaugurer une exposition sur le *Mingei* au mois de septembre 2008<sup>7</sup>. Jadis, la suprématie de la peinture et de la sculpture vis-à-vis des arts et métiers était inébranlable. Mais cette distinction que les Beaux-Arts avaient imposée auprès des arts dits appliqués et/ou mineurs semble être secouée de fond en comble au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Afin de remonter à l'origine de cette évolution du goût et du jugement esthétique, il faudrait jeter un regard rétrospectif sur les cent cinquante ans des échanges artistiques entre l'Occident et le Japon. En voici quelques observations préliminaires portant sur la période de 1862 à 1900.

### 1. Les débuts du Japonisme dans l'art céramique

A Londres en 1862, eut lieu l'Exposition universelle, quatre ans seulement après la conclusion du traité d'amitié entre le Japon et des pays occidentaux. Rutherford Alcock, le premier consul britannique y a présenté sa collection privée. L'installation du bric à brac en désordre a choqué la délégation du shôgunat en visite en Angleterre. Fuchinobe Tokuzô note dans son journal qu'il ne supportait pas la vue d'un tel étalage des objets sans qualité rassemblés au grès d'un amateur étranger dépourvu de goût esthétique. En tant que Japonais, il ne pouvait s'empêcher de ressentir une honte. Voici sans doute un des premiers témoignages dans lesquels les Japonais se sentirent déshonorés face à la représentation qu'on se faisait du Japon. Le regard japonais est devenu alors sensible aux regards étrangers portés sur leur propre culture et les Japonais commencèrent à se soucier de la qualité de leurs produits d'exportation<sup>8</sup>.

A cette époque c'est à peine si l'on distinguait la porcelaine japonaise bleu et blanc d'avec les produits chinois de la Dynastie des Qing. *Le Peuple et rose* (1864) par James M. Whistler en est un exemple. Le grand pot à

thé en porcelaine posé sur le plancher est identifié comme produit officiel durant le règne de l'empereur Kangxi et ne relève donc pas du Japon<sup>9</sup>. Mais la connaissance factuelle du Japon se concrétise rapidement. Ikegami Chûji (qui nous a quitté prématurément) a identifié il y a trente ans le *Portrait du Prince Tokugawa Akitake* (1868) comme peinture exécutée par James Tissot<sup>10</sup>. Le jeune prince assista à l'Exposition universelle à Paris en 1867 en tant que représentant du Taicoon du shôgunat et apprit la peinture occidentale auprès du peintre français. Quelques années auparavant, Fantin-Latour avait exécuté un portrait des artistes en *Eloge d'Eugène Delacroix*<sup>11</sup>. On sait que des jeunes artistes qui se réunissent ici autour de Charles Baudelaire devaient bientôt apprécier *Le Mangwa* de Hokousai. L'image d'une plante aquatique que copia Manet de l'*Hokousai Mangwa* est aussi reprise par Félix Bracquemond comme un des motifs du Service Rousseau qu'il a conçu et réalisé. Des motifs animaliers, tels le faisan ou la langouste dont il a profité ont été tirés de diverses sources japonaises qu'on a déjà identifiées<sup>12</sup>.

Critique d'art, Ernest Chesneau a développé depuis 1869 l'idée de dissymétrie comme marque distinctive de l'esthétique japonaise qui contraste nettement avec la prédilection chinoise de symétrie et de contrepoids<sup>13</sup>. M. Laurens d'Albis précise cependant que la façon de jeter librement les motifs sur l'assiette et de les associer (sorte de collage, avant la lettre) sans en respecter la structure concentrique de la bordure ne relève pas de l'original japonais mais plutôt de l'inventivité du créateur français qui en a tiré profit<sup>14</sup>. *Le Plat avec le dorade et les crevettes* par Henri Lambert (1836-1909) va encore plus loin en dépliant le dessin vers le revers du plat au-delà de la bordure. Un vase de Minton (ca. 1870) reprend le même motif sur un fond circulaire. Oshima Seiji, dont nous regrettons la disparition récente, a observé une similarité entre l'idée de dissymétrie chez Ernest Chesneau et le slogan d'irrégulariste que développa vers 1878 Auguste

Renoir (dont on sait qu'il a commencé sa carrière en tant que peintre de la céramique)<sup>15</sup>. Martin Eidelberg a montré pour sa part que le même motif de poisson et de crustacés se retrouve dans un des éventails piqués au fond de *La Japonaise* (1875-6) de Claude Monet<sup>16</sup>. L'irrégularité de composition chez les impressionnistes ne relève donc pas seulement des estampes japonaises mais aussi de l'emploi libre et inventif que les Français ont fait des motifs décoratifs tirés des sources japonaises.

## 2. L'Exposition universelle à Paris en 1878

Or, il semble que le côté japonais ait pris longtemps avant de se rendre compte du goût français pour l'irrégularité. D'après les photos prises à l'occasion de l'Exposition universelle à Vienne en 1873 l'étalage des échantillons respecte une composition symétrique<sup>17</sup>. A l'entrée du pavillon japonais se trouve une paire de vases colossaux qui nous rappellent les produits d'exportation du four Imari dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'étalage semble être conçu selon le modèle coutumier de Porzellan Kammer du style Rococo. Le même souci de la symétrie dans la lignée de la Chinoiserie se retrouve à l'entrée de l'Exposition à Saint Louis en 1876. Flanquée par un pair de vases décoratifs en bronze d'une dimension considérable, et suivie par une paire de tambours au fond, se trouve au centre une étagère sur les rayons de laquelle sont disposés des vases qui évitent autant que possible l'arrangement irrégulier au profit de l'équilibre symétrique droite gauche.

Or un changement drastique commence à s'opérer aux alentours de l'Exposition universelle à Paris de 1878<sup>18</sup>. Il semble que le Japon ait essayé de réaliser alors deux présentations de nature considérablement différente. La délégation japonaise a voulu compléter l'intérêt commercial par le souci d'une érudition à la fois historique et géographique. D'une part, dans la section japonaise sur la Rue des Nations au Champs de Mars ont été réunies des céramiques, pour la plupart porcelaines d'exporta-

tion, tels que les produits de Kôransha à Arita ou ceux du Hyôchi-en à Tôkyô. Compagnie fondée à l'origine à l'occasion de l'Exposition universelle à Vienne, le Hyôchi-en se spécialisa dans la peinture décorative appliquée sur les céramiques. Les émaux cloisonnés promus par la société Shippô kaisha remportèrent également une popularité prépondérante<sup>19</sup>.

Mais la promotion commerciale sur la rive gauche de la Seine doit être complétée sur la rive droite par une rétrospective historique ; ce qui constitue le second volet. En effet une exposition rétrospective de l'art oriental fut organisée à l'aile droite du Palais du Trocadéro. A côté des collections françaises, les Japonais ont présenté des céramiques anciennes. On sait par ailleurs qu'à cette occasion, le Musée de céramiques de Sèvres (sic), tout comme ses homologues en Saxe et en Autriche, s'est procuré 69 pièces exposées du Japon en échange d'une paire de vases de la manufacture de Sèvres (lesquels se trouvent conservées aujourd'hui au Musée national de Tôkyô)<sup>20</sup> (fig. 1 : p. 245). L'aperçu des pièces qui sont encore conservés au Musée de Sèvres nous permet de reconstruire partiellement la présentation japonaise. On peut en effet y constater deux tendances distinctes.

D'une part, on trouve certes des styles déjà bien connus tels que Satsuma (un brûle-parfum aux enfants chinois (fig. 2 : p. 246), un base à fleurs en forme de seau, ou un bol du thé décoré d'un phénix en or et en rouge de cinabre, etc. sont récemment présentés au Japon<sup>21</sup>), Arita, Bizen, Seto, etc. La popularité durable de ces spécimens et la préférence pour la porcelaine d'exportation sont mises en évidence par la collection dont se vantait James L. Bows à Liverpool. La version française du catalogue de cette collection, publiée en 1877, contient des illustrations en chromolithographie de qualité<sup>22</sup> (fig. 3 : p. 246). On peut y reconnaître le goût dominant des collectionneurs européens de l'époque ; goût qui prolongeait encore l'héritage de la chinoiserie. L'intérieur du grand magasin Le Bon Marché

à Paris en 1880 au lendemain de l'Exposition universelle montre bien la continuité d'un tel goût parmi la clientèle plus ou moins fortunée<sup>23</sup>. La Collection du Musée Vincent Smith à Springfield, Massachusetts, aux Etats unis, un des fossiles vivants de la collection de l'époque, par exemple, laisse comprendre que la popularité d'un Miyakawa Kôzan s'explique bien dans ce contexte.

Mais dans l'exposition rétrospective de l'art oriental au Palais du Trocadéro en 1878, un nouvel aspect de la céramique japonaise commence à se révéler : A côté de ces pièces à peau lisse destinées à l'exportation se trouvent aussi des pièces anciennes et encore peu connues. Wakai Kenzaburô (1834-1908) s'occupa de la présentation et montra non seulement sa propre collection mais aussi celle réunie par le gouvernement japonais. Parmi une soixantaine de pièces obtenues par le Musée de Sèvres en 1878 se trouvent des vieux objets : une boîte à thé de Seto du XVI<sup>e</sup> siècle, un pot de grès de Karatsu (ca. 1610), un vase d'Iga (ca. 1600), un bol à thé encore de Karatsu (ca. 1585) ou celui de Seto et aussi un récipient à eau de Bizen (XVIII<sup>e</sup> siècle), etc<sup>24</sup> (fig. 4 : p. 247). Autant de pièces de poterie à l'usage de la cérémonie du thé. Leurs formes irrégulières tournées à la main et leur couleur sombre se distinguent nettement des porcelaines ou des céramiques d'exportation que le gouvernement japonais ne cessait de promouvoir jusqu'ici.

Témoin oculaire de cette exposition rétrospective de l'art oriental en 1878, Philippe Burty se rappelle, onze ans après en 1889, qu'à première vue il n'a pas été extrêmement intéressé par la présentation japonaise, qui montrait des objets divers peu voyants, lugubres et rustiques entassés dans un endroit par trop exigü.

« M. Wakaï s'était moins préoccupé des goûts européens que des traditions classiques. Il avait rangé sur ses rayons des pots peu variés, avec des couvercles plats en ivoire, des tasses de toutes dimensions, à ouvertures plus ou moins évasées, et dont les profits étaient souvent bossués par des coups de pouce fan-

taistes. La terre dont étaient faites les tasses contenait jusqu'à des cailloux, pour imiter les antiques. Mais les émaux variaient du noir intense jusqu'au blanc, le plus lumineux, et passant par d'innombrables demi-teintes, des crèmes, des nuances d'aurores. La préoccupation des colorations exquises l'emportait sur la pauvreté des formes<sup>25</sup>. »

La brochure officielle d'explication, préparée au nom de Maeda Masana, entre autres, manquait d'ailleurs d'illustrations et ne semble malheureusement pas avoir beaucoup aidé la compréhension du public. Le manque de concordance entre la brochure et l'étalage empêcha les spectateurs d'identifier des pièces exposées selon la marque ou le lieu de production<sup>26</sup>.

A en juger par la description de Ph. Burty, beaucoup de pièces présentées se composaient de coupes ou de vases pour la cérémonie du thé. En contraste net avec la porcelaine raffinée à surface polie et émaillée de la Manufacture de Sèvres que les Japonais convoitaient, ce qui prédominait dans cette exposition rétrospective du Japon était des pièces d'origine utilitaire à la vie quotidienne qu'on qualifie de « poterie à thé (chatô) ». Les boîtes à thé ou les bols à thé confectionnés d'une main capricieuse montrent des formes irrégulières mais peu variées. La peau reste tantôt nue et rugueuse, tantôt couverte de glaçures sombres et informelles comme si la retombée de cendre avait coulé naturellement pendant la cuisson. La peau se trouvait parfois à l'état de biscuit. Ils sont pour la plupart privés de peinture fine et sophistiquée mais les glaçures montrent des couleurs fort nuancées et délicatement variées. Parmi eux il y a eu des pièces qui sont semblables à ce que l'on nommerait en français le grès cérame ou le grès flambé. Leur goût rustique et la couverture d'émail apparemment aléatoire ont au moins surpris des amateurs européens avertis.

## 3. Ninagawa Noritané et Kwan-ko Dzusetu

Un connaisseur japonais, Ninagawa

Noritane (1835-1882), joua un rôle déterminant dans cette évolution du goût qui venait de se manifester parmi les amateurs occidentaux dans leur appréciation de la céramique japonaise. L'ouvrage de Ninagawa, *Kwan-ko Dzu-setsu* (1876-79, en 7 volumes imprimé par Gengendô et diffusé par la compagnie Ahrens à Tsukiji) deviendra un guide indispensable des amateurs tant européens qu'américains les plus avertis<sup>27</sup>. Pour ces volumes, les illustrations ont été fournies par le dessinateur Kamei Shiichi (1843-1905) au moyen de la lithographie en couleurs rehaussée à la main par le peintre Kawabata Gyokushô. Il faudrait aussi noter que la presse de lithographie dont disposait Ninagawa fut la première qui ait été installée au Japon. La maison de Ninagawa servait à la fois d'imprimerie et de magasin des pièces en sa possession, et l'atelier fut fréquenté par les amateurs étrangers, dont le plus célèbre fut Edward Sylvester Morse, que nous évoquerons dans un instant.

Dans la présentation fort bien documentée, on voit les pièces minutieusement classées selon le lieu géographique de production ou des fours. Quelques grès découverts lors de fouilles archéologiques ou des céramiques anciennes sont accompagnés de notices historiques. La base de chaque pièce est illustrée afin de permettre l'identification par le seau du four ou l'inscription du potier. La taille de chaque pièce est aussi clairement indiquée à côté de l'illustration pour en saisir la dimension précise.

Il est à remarquer que les cinq premiers volumes de ce livre ont été immédiatement traduits en français (et aussi allemand) dès 1878. Collectionneur américain, E. S. Morse précise aussi que les pièces mentionnées dans les volumes 2, 3, 4 et 5 semblent avoir été déjà apportées en Europe lorsque Morse arriva pour la première fois au Japon en 1877 et que beaucoup d'entre elles étaient en la possession de S. Bing en 1883<sup>28</sup>. Cette possession permit à Bing de rédiger le chapitre sur « la céramique » que Louis Gonse lui avait demandé pour son

livre sur *L'art japonais* (1883). Il faudrait insister sur le fait que le choix des illustrations dans le chapitre des arts céramiques montre l'apport incontestable de la connaissance de Ninakawa dans *L'art japonais* de Louis Gonse. La prépondérance des poteries à thé et l'absence quasi totale de porcelaines contemporaines d'exportation dans cette publication ne s'expliqueraient pas autrement. Cette observation atteste l'actualité (jusqu'ici trop mal reconnue) dont jouissait le livre pionnier de Louis Gonse dans le milieu artistique contemporain de l'époque. Ce livre marque clairement un clivage par rapport au précédent critère<sup>29</sup>.

Deux commentaires seront nécessaires entre parenthèses ici. Premièrement, le côté japonais et en particulier la société *Ryûchikai*, dirigée par Sano Tsunetami, semble n'avoir pas très bien compris le virage amorcé en France en matière de goût sur la céramique japonaise. En 1884, Henri Bouillet, vice-président de l'Union centrale des arts décoratifs, secondé par S. Bing, a demandé la société *Ryûchikai* de leur fournir un échantillon parfait de l'art céramique contemporain du Japon pour remédier à la confusion que la présentation japonaise à l'Exposition universelle de 1878 avait fâcheusement causée auprès du public français. La société *Ryûchikai* a dû décliner la proposition française en raison de la concurrence avec une autre exposition d'arts japonais à Paris qu'elle projetait elle-même<sup>30</sup>. On connaît l'échec commercial de cette exposition, *Nippon Bijutsu Jûrai kai*. Il est vrai que le côté japonais continuait à montrer la porcelaine lisse à motif naturaliste que le public et les amateurs français n'appréciaient plus autant qu'auparavant. Mais il serait erroné d'y voir la seule cause de l'échec. La crise économique par suite de banqueroute de l'Union générale en 1883-84 est la cause principale de l'insuccès, et la faillite d'une coopération avec les marchands influents en France dans cette crise économique est le second facteur de l'échec.

Deuxièmement, la position politique de l'Union centrale des arts décoratifs doit être

prise en considération. Ph. Burty, porte-parole d'une certaine tendance du Centre, insistait dans une série de conférences données en 1884, sur le fait que les Japonais préféraient la poterie à la porcelaine et que cette dernière se limitait à des objets de luxe en la possession des gens de pouvoir<sup>31</sup>. Comme cela est souvent le cas avec ce critique républicain gambettiste, il y a dans cette assertion une schématisation dichotomique exagérée. C'est en tant que républicain libéral et combattant que Burty déclara sa préférence la poterie au goût rustique et populaire au détriment de la porcelaine qu'il qualifie d'aristocratique. Il attribua de force la porcelaine aux détenteurs du pouvoir qu'il identifie avec ses opposants politiques tant monarchistes que royalistes. Certes démagogique, cette qualification par trop simpliste n'en contribue pas moins à consolider un nouveau goût pour la poterie japonaise dans le marché antique<sup>32</sup>.

Pourtant il faudrait être prudent lorsqu'on juge la pertinence de cette dichotomie sur le plan du fait historique. A titre d'hypothèse de travail, il vaudrait mieux supposer une bifurcation dans l'appréciation de la céramique japonaise : dans les années 80 du XIX<sup>e</sup> siècle, la porcelaine japonaise continuait à attirer la clientèle plus ou moins fortunée du goût dit « bourgeois » tandis que les amateurs avertis ont commencé à porter plus d'attention sur le goût japonais à la poterie à l'usage de la cérémonie du thé. Si l'étalage des céramiques japonaises chez le grand magazine, tel que le Bon Marché, eut pour le cible principale la clientèle férue de porcelaine d'exportation, ce fut chez les antiquaires spécialisés ou dans les ventes aux enchères que les poteries plus ou moins datées et anciennes ont été recherchées à des prix parfois démesurés et même insensés.

#### 4. L'apport du *Kwan-ko Dzu-setsu* sur *Le Japon artistique*

Revenons à *Kwan-ko Dzu-setsu*. Chose curieuse, au moins à ma connaissance, on n'a pas jusqu'ici assez insisté sur le fait que S. Bing

fait l'emprunt direct d'illustrations de *Kwan-ko Dzu-setsu* dans la confection du célèbre *Japon artistique*, revue mensuelle qu'il publia pendant trois ans en 36 volumes de 1888 à 1891<sup>33</sup>. Dans la livraison n° 27, se trouvent deux exemples d'Awataguchi yaki (BHA)<sup>34</sup>, dont l'illustration par le procédé de gillotage est une reproduction calquée sur une lithographie de l'ouvrage de Ninagawa (vol. 4, p. 9 fig. 19, 20). La notice explicative mentionne explicitement le nom de « *Kwan-ko-dzu-setsu* (sic) » et donne en résumé l'observation de Ninagawa qui attribue une pièce (en haut) à Hôzan, comme « un descendant du grand potier Kinkôzan » et S. Bing ajoute que « le décor, généralement tracé en arabesques, révèle d'incontestables réminiscences persanes ». L'autre pièce, en bas, « un des compartiments superposées d'une boîte à gâteaux ajourée » que Ninagawa « croit à 150 ans d'existence ».

La livraison n° 29 de septembre 1890 reproduit deux illustrations de l'ouvrage de Ninagawa (BHC). « A gauche, un petit vase à eau chaude pour le thé » une interprétation erronée de « *tokkuri* » contenant du saké réchauffé, et « à droite un *tsha-tsubo* (sic) destiné à conserver le thé. Ninagawa donne à ces objets le nom d'Otayaki », village près de Yokohama, selon S. Bing (fig. 5 : p. 249). Or *Kwan-ko Dzu-setsu* donne une explication différente, le *tokkuri* ou contenant allongé pour réchauffer du saké est bien d'Ota-yaki mais dans le pays de Kii (vol. 6, fig. 18) (fig. 6 : p. 250), et le vase à gauche n'est pas d'Ota-yaki mais indiqué comme Suzumegadani-yaki, provenant du pays de Shiga (vol. 6, fig. 11) (fig. 7 : p. 250). Le regroupement effectué par Bing est sans doute à l'origine de cette confusion. Bing continue en disant que cette pièce « offre des traces d'incrustations de coquillage soit que cette pièce ait longtemps séjourné dans la mer, soit qu'il y ait là une imitation dont le potier se serait fait un amusement ». Et l'auteur confesse ne pouvoir « éclaircir ce point, n'ayant pas eu en mains les pièces originales ». Pourquoi Bing a-t-il laissé une telle insinuation énigmatique ?

La clef pour résoudre cette question se trouve dans la première livraison portant mention de l'ouvrage de Ninagawa, le n° 17, de septembre 1889 (BJB). Les illustrations correspondent à Iwakura-yaki (Ninagawa, vol. 5, fig. 1) et à Dôhachi-yaki (vol. 5, fig. 3) de Kyôto. Dans la notice S. Bing mentionne que « toute la collection des objets publiés par Ninagawa, excepté les antiquités appartenant aux vieux trésors de temples, a passé aujourd'hui aux mains du professeur Edward S. Morse, à Salem, pour prendre place dans la célèbre collection de poteries japonaises formée par cet érudit passionné<sup>35</sup> ».

Ces passages suggèrent que l'ancienne collection Ninagawa en la possession de Bing venait de passer aux mains de Morse peu avant septembre 1889, date qui correspond au dernier séjour de Morse en Europe<sup>36</sup>. La notice dans la livraison n° 20 (décembre 1889) souscrit à cette hypothèse. Ici, à propos d'un autre bol « fabriqué par Dô-Hatshi » (AIG) Bing indique clairement que l'illustration en est « empruntée à l'ouvrage de Ninagawa » (vol. 5, fig. 40). Ce qui laisse entendre que l'original n'existait plus chez S. Bing. Et on sait bien que l'ancienne collection Ninagawa constituera le noyau le plus authentique de la collection Morse, comme l'atteste une série de *mukouzuke* du style Kenzan (Ninagawa, vol. 4, fig. 30). La collection Morse contient une autre pièce de la même série que celle illustrée dans le *Kwanko Dzusetsu*<sup>37</sup>.

##### 5. Le goût de la poterie à thé et l'art de la fin du siècle

Le goût pour la poterie à thé d'origine japonaise ainsi que la prédilection pour le grès marquent la fabrication céramique française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le grès flambé de Georges Hoentchel, d'Henri Vallombreuse et en particulier de l'école de Jean Carriès en sont des exemples typiques. Louis Gonse en témoigne clairement dans son article « L'art japonais et son influence sur le goût européen » en 1898. Gonse parle ici « de la céramique

de grand feu, de cet art du feu qui est l'art céramique par excellence : argiles dures, grès émaillés et flambés, etc., de cet art merveilleux et presque surnaturel dont les Japonais ont été les maîtres incontestés<sup>38</sup> ». Il est à remarquer qu'une pièce de grès flambé de Sobokai (Seto) dans l'ancienne collection Ninagawa (fig. 9 : p. 252) est spécifiquement reproduite dans le catalogue de la collection Morse (Pl. XXIV), (fig. 8 : p. 252) suggérant l'importance que le collectionneur américain portait à cette « œuvre » qu'il traite à titre individuel<sup>39</sup>.

Les grès émaillés ou flambés de modèle japonais se trouvent pratiqués par les céramistes français<sup>40</sup>. On connaît par exemple de Paul Jeanneney un *Vase en forme de bambou* (1904)<sup>41</sup> qui imite fidèlement un exemple de Seto dont S. Bing avait mis une image dans *Le Japon artistique* (ID)<sup>42</sup>. Mais l'inspiration s'étend au-delà du domaine la céramique. Initié au grès par le céramiste Ernest Chaplet, Paul Gauguin réalise une soixantaine de céramiques fort originales<sup>43</sup>. *L'Autoportrait en grès* (fig. 10 : p. 253) sert de manifeste à sa prise de position radicale. Faire couler l'émail rouge ou faire semblant de le laisser couler. Ce qui permet à l'artiste de s'identifier avec une tête de martyr ensanglantée. C'est dans ce traitement libre de la glaçure que Félix Fénéon croyait à la pertinence de comparer Gauguin aussi bien avec les ouvriers de Delaherche qu'avec les céramistes japonais de Takatori à Fukuoka (fig. 11 : p. 253). « Le Gauguin des vases et des statues qui inscrit un rêve fauve et des formes innovées dans ce grès des potiers de Takatori du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> aux bruns puissant et gras rehaussés de couleurs sombrement éclatantes<sup>44</sup>. »

Soumettre l'objet à l'épreuve finale du feu et confier la création artistique au destin aussi capricieux que sublime de la cuisson. Laisser ainsi la nature arracher la création artistique au-delà de la faculté humaine. Telle fut l'inventivité selon Gauguin qui remet en cause la définition même de la créativité artistique, au risque de briser la frontière entre le terrain des potiers et le domaine des sculpteurs. Plus audacieux

encore dans cette transgression extraterritoriale est un *Comptoir à la baigneuse* (1887-8) (fig. 12 : p. 255). La plasticité de la matière du grès fascina l'artiste. « Le grès honni, néfaste et dur, il l'aime » écrit encore Félix Fénéon qui voit Gauguin « plus statuaire que peintre<sup>45</sup>. »

L'exemple de la combinaison des figures humaines avec le vase n'est pas absent en Occident. Néanmoins non seulement dans *L'art japonais* (1883) de Louis Gonse mais aussi dans *Le Japon artistique* de S. Bing (1888-1891), on voit fréquemment illustrés des objets en grès ou en céramique qui manifestent une certaine affinité esthétique avec le comptoir de Gauguin. Quant au traitement de pâte à modeler, la virtuosité technique d'application de la pâte que dévoilent quelques échantillons de Miyakawa Kôzan émerveillait les céramistes occidentaux par ses reliefs quasi-sculpturaux<sup>46</sup>. Et le comptoir de Gauguin « se tient » bien avec le grand bol à crabe de Miyakawa. Quant à la représentation de la vague, *La Grande Vague* d'Hokusai donnait l'inspiration à des artistes divers. Dans ce contexte que l'on qualifie du symbolisme de la fin du siècle, il ne serait pas trop hasardeux de rapprocher le *Comptoir à la baigneuse* de Gauguin avec *La vogue ou les baigneuses* (1897-1903) de Camille Claudel<sup>47</sup> (fig. 13 : p. 255).

Par ailleurs, il n'est pas entièrement gratuit d'avancer l'hypothèse que *La Nuit* (1894) de Victor Prouvé (1858-1943)<sup>48</sup> (fig. 14 : p. 255) à l'École de Nancy n'en est qu'une variante anthropomorphe, où la grande vague hokusaisque se transforme en 'Nuit' cauchemaresque qui tourmente le 'Sommeil'. Et le Japon n'a pas été insensible à la possibilité plastique de métamorphose qui se crée au croisement de la sculpture et de la céramique. C'est ce qu'atteste l'achat d'un *Bol à albatros* (la vague se transforme ici en l'aile d'un oiseau) par Yamanouchi Tokuryû à l'Exposition universelle à Paris en 1900<sup>49</sup> (fig. 15 : p. 255).

Tenons-nous en au maître de Camille Claudel. Le scandale de *Balzac* (1898) (fig. 16 : p. 256) d'Auguste Rodin est bien connu. La

statue fut refusée au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1898. Il semble que la statuette en terre de *Daruma à la chaussure* du Japon ne fut offerte au sculpteur par un Américain, John Tweed qu'au lendemain du scandale, afin d'amuser le sculpteur<sup>50</sup> (fig. 17 : p. 256). Mais ce fait n'exclut pas forcément la possibilité que Rodin avait eu précédemment la chance de voir d'autres spécimens du « Rodin japonais ». En effet, il aurait suffi à Rodin de feuilleter *L'art japonais* de Louis Gonse<sup>51</sup> (fig. 18, 19 : p. 256) pour découvrir quelques maquettes-modèles en miniature de l'écrivain romantique qu'il va vouloir montrer en pyjama.

##### 6. Au delà de la notion de « Beaux-Arts »

Dans notre communication nous nous sommes borné à étudier quelques aspects de la relations entre la France et le Japon en matière de céramique dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons porté notre attention sur les arts et métiers en pleine mutation. Notre question consistait à savoir dans quelle mesure la découverte des céramiques japonaises a contribué à faire évoluer la conception française (en particulier et occidentale en extension) des arts et métiers entre 1862 et 1900. L'impact des arts et métiers du Japon débouche sur l'Art Nouveau pour ébranler la suprématie de la peinture ou de la sculpture dans la hiérarchie des Beaux-Arts<sup>52</sup>.

Dans son journal, Edmond de Goncourt écrivait en effet ceci : « l'art industriel français, sous le coup de fouet de l'art japonais, de la vie intime, est en train de tuer le grand-art » (13 mai 1892)<sup>53</sup>. Depuis, plus d'un siècle s'est écoulé. Entre-temps, on a vu l'apogée du modernisme et son déclin. Le postmodernisme médiatique est aussi dépassé. Et la conséquence de la déclaration de Goncourt est devenue encore plus évidente au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Faut-il répéter Victor Hugo pour déclarer non sans exagération : « Ceci tua cela » à savoir que l'art dit mineur du Japon a tué le grand art en Occident ? S'agit-il alors d'un

essai de réhabilitation d'un « métier perdu », au dire de Claude Lévi-Strauss, l'anthropologue qui a tant regretté la perte du métier dans l'art moderne en Occident ?<sup>54</sup> Est-ce au contraire le symptôme de ce que Hans Belting n'hésita pas à décrire il y a déjà un quart de siècle comme « das Ende der Kunstgeschichte » ?<sup>55</sup>

Depuis Christian Batteux jusqu'à Emmanuel Kant, en passant par d'Alembert etc., l'idée des Beaux-Arts a été philosophiquement forgée et élaborée au cours du siècle des lumières<sup>56</sup>. Elle a été ensuite socialement consolidée et institutionnellement soutenue pendant à peu près deux siècles, sous les étendards de la modernité<sup>57</sup>. Mais les Beaux-arts comme idée motrice semblent se trouver actuellement dans leur phase terminale. La primauté que les Beaux-arts accordent au cerveau ne garantit plus la créativité artistique. A l'époque actuelle, supplantée par les données numériques (digital data), l'on oublie curieusement la faculté des doigts humains (digital faculty)<sup>58</sup>. Ne faut-il pas reconsidérer la faculté inhérente à la main dans laquelle Kant reconnaissait le deuxième cerveau ?<sup>59</sup> C'est à ce moment précis qu'Henri Focillon semble de nouveau nous venir en aide, avec le texte que nous avons mis en exergue<sup>60</sup>.

Voici la question que je voudrais laisser ouverte : Quelle leçon pouvons-nous puiser dans son « Eloge de la main » afin de trouver une issue dans l'avenir des arts et métiers ? Ne pouvons-nous pas trouver dans le travail manuel artisanal quelque possibilité encore peu explorée pour survivre à la « Fin de l'histoire de l'art » qui nous guette ?<sup>61</sup>

#### Notes

- 1 Henri Focillon, « Eloge de la main », *La Vie des formes*, P.U.F., 1943 ; 1970, pp. 103-104 ; p. 128.
- 2 Catalogue d'exhibition, *Ukiyo-e Prints and the Impressionist Painters*, Tôkyô, Sunshine Museum, 1979-80. Voir aussi Yamada Chizaburô (ed.), *Japonisme in Art*, Tôkyô,

Committee for the Year 2001, Kôdansha International, 1980.

- 3 Miura Atsushi, « Trois aspects des échanges artistiques entre le Japon et la France : Le Japonisme, Raphaël Collin et la peinture japonaise moderne », *Actes du troisième colloque d'études japonaise de l'Université Marc Bloch*, Presses Orientalistes de France, 2006, pp. 181-196.
- 4 Voir la chronologie établie par Geneviève Lacambre dans le catalogue d'exposition, *Japonisme*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Tôkyô, Musée national d'art moderne, 1988.
- 5 Nicole Rousmanière (ed.), *Crafting Beauty in Modern Japan*, The British Museum Press, 2007.
- 6 Christine Shimizu (ed.), *Tôji, Avant-garde et Tradition de la céramique japonaise*, Réunion des Musées Nationaux, 2006.
- 7 *Esprit de Mingei*, Musée du Quai Branly, 2008.
- 8 Sur cette expédition du shôgunat, voir Haga Tôru, *Taikun no shisetsu [The Taicoon Embassy]*, Tôkyô, Chûkôshinsho, 1968.
- 9 Richard Dornment, Margaret F. MacDonald (eds.), *James McNeill Whistler*, National Gallery of Art, Washington, Tate Gallery Publication, 1995, N. 22, pp. 86-87.
- 10 Ikegami Chûji, « James Tissot, 'Drawing Instructor' of Tokugawa Akitake », in Yamada Chizaburô (ed.), *Japonisme in art, op. cit.*, pp. 147-156.
- 11 A ce sujet, voir Miura Atsushi, *Kindai Geijutsuka no Hyôshô [La représentation de l'artiste moderne]*, Tôkyô, Tôkyôdaigaku Shuppankai, 2006, p. 300 sq.
- 12 En dernier lieu, voir le catalogue d'exposition, *La France regarde le Japon, L'influence des peintures japonaises sur les arts décoratifs français dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Tôkyô, Musée national de Tôkyô, 2008. Okubo Jun-ichi a identifié les principales sources des services Lambert. Non seulement Hokusai et Hiroshige, mais aussi les peintres contemporains, tels que Kôno Bairei, Nakayama Sûgaku, ou Kawanabe Kyôsai, ont été mis au service des dessina-

teurs français.

- 13 Ernest Chesneau, « L'art japonais », conférence faite à l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie, 19 février 1869. « Le Japon à Paris », *Gazette des Beaux-arts*, septembre 1878.
- 14 Laurens d'Albis, « Les Débuts du Japonisme céramique en France », *Sèvres, Revue de la Société des amis du musée national de céramique*, n° 7, 1998, pp. 13-20. traduit en japonais par Shigemi Inaga dans le *Bulletin de la Société des études sur le Japonisme*, 22, 2002, pp. 9-20.
- 15 Oshima Seiji, *Japonisme, Ukiyo-e to Inshôha no Shûhen, [Japonisme, autour de l'ukiyo-e et l'impressionnisme]*, 1980 ; Kôdansha Gakujutsu Bunko, 1992.
- 16 Martin Eidelberg, « Japonisme and French Decorative Arts », *Japonisme, Japanese Influence on French Art 1854-1910*, The Cleveland Museum of Art, 1975, p. 159, n° 197.
- 17 *The Father of Modern Ceramics, Gottfried Wagner and the International Exhibitions*, Aichi Prefectural Ceramic Museum, 2004, p. 57.
- 18 Ce qui est clairement démontré par la thèse de doctorat brillamment soutenue en 2002 : Imai Yûko, *La Formation des collections céramiques japonaises en France à l'époque du Japonisme* (en japonais, non publiée), Université de Kôbe, 2003. Voir aussi Imai Yûko, « Sen-phappyaku-nanajû-hachi-nen Pari Bankoku Hakurankai to Nihon Tôjiki » [L'Exposition universelle à Paris en 1878 et la céramique japonaise], *Kokusai Bunkagaku*, Vol. 6, 2002, pp. 1-21. Comme l'indique Geneviève Lacambre, l'Exposition de Saint Louis a déjà vu le Japon exposer des poteries pour la cérémonie du thé et un certain nombre de ces objets ont été achetés, entre autres, par le South Kensington Museum. Voir Augustus W. Franks, *Japanese Pottery*, revised edition, 1880 ; reprint, Victoria and Albert Museum, 1912, London. L'article de Nicole Rousmanière, « A. W. Franks, N. Ninagawa and the British Museum : Collecting Japanese Ceramics in Victorian

Britain », (English summary with Japanese translation), *Bijutsu Forum* 21, vol. 5, 2001, pp. 101-110 ainsi que celui de Imai Yûko, « Seiyô ni okeru Nihon Tôjiki Shûshû to Ninagawa Noritane Cho, *Kwanko Dzusetsu* » [La Collection de la porcelaine japonaise et le *Kwanko Dzusetsu* par Ninagawa Noritane], *Studies in Japonisme*, n° 22, 2002, p. 28 indiquent clairement qu'une modification fondamentale entretient entre la première version (1879) et la seconde version (1880) de l'ouvrage d'A. Franks s'agissant du choix des illustrations. On peut donc observer un phénomène parallèle entre l'Angleterre et la France en cette matière.

- 19 Quelques objets présentés à cette occasion ont été regroupés dans une exposition récente : *Arts of East and West from World Expositions 1855-1900 : Paris, Vienna and Chicago*, Musée national de Tôkyô, 2004.
- 20 Itô Yoshiaki, « Exchange between French and Japanese Ceramic Wares at the Paris International Exhibition in 1878 », *Art of East and West from World Expositions*, Tôkyô National Museum, 2004, pp. 156-158 (texte en japonais).
- 21 Satsumayaki Paris Dentô-bi-ten jikkô Iinkai (ed.) *Satsuma-yaki*, Sakai, Musée municipal de Sakai, 2008, pp. 23-28 ; p. 47.
- 22 N. Rousmanière, *art. cit.*, 2001, pp. 107-108. *Japonisme and Western Tablewares*, Tôkyô : Matsushita Electric Shiodome Museum, 2007, pp. 108-109. Sur la collection Bows, voir en japonais, Hata Tomoko, « Bouzu Korekushon ni miru Jûkyûseiki Yushutsu Kôgei no Juyô no Ichi-Yôsô » [Un Aspect de la Demande aux arts et métiers pour l'Exposition, à travers la Collection Bows], in Shigemi Inaga (ed.) *Dentô Kôgei Saikô, Kyô no Uchisoto, [Traditional Japanese Arts and Crafts, A Reconsideration from Inside and Outside Kyoto]*, Kyôto, Shinbunkaku Shuppan, 2007, pp. 200-216.
- 23 *L'Illustration*, le 9 oct. 1880, reproduit dans Imai 2002, fig. 62.
- 24 Une liste des objets provenant de cet achat est donnée dans Itô, *art. cit.*, et certains d'entre eux ont été présentés dans *Arts of*

- East and West*, (op. cit.), p. 83 ainsi que dans Christine Shimizu (éd.), *Tôji, avant-garde et tradition de la céramique japonaise*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 32.
- 25 Philippe Burty, « La Poterie au Japon I », *Le Japon artistique*, 1889 (septembre), pp. 56-57.
- 26 Paul Gasnault, « La Céramique de l'Extrême-Orient », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1878, pp. 892-893 ; pp. 906-910.
- 27 Il semble que l'ouvrage de Ninagawa ait été préparé indépendamment de la brochure officielle du Japon pour l'Exposition universelle. L'influence visible du livre de Ninagawa se révèle dès le lendemain de l'Exposition universelle à Paris en 1878, encore que les circonstances suggèrent que cet ouvrage a été déjà accessible à un certain nombre d'amateurs avertis qui se réunissaient autour de S. Bing vers 1878. Voir aussi Imai Yûko, « Changes in French Tastes for Japanese Ceramics », *Japan Review*, n° 16, 2004, pp. 101-127.
- 28 E. S. Morse, « Ninagawa's Types of Japanese Pottery », *Museum of Fine Arts Bulletin*, vol. 11, n° 61, Boston, Boston Museum of Fine Art, February 1913 ; Imai, 2002, p. 127.
- 29 Ce clivage de critères a effectivement provoqué une controverse entre J. L. Bows (qui s'attachait encore aux porcelaines d'exportation) et E. S. Morse (amateur passionné de poterie à thé). Voir l'article de Hata précité.
- 30 *Dai-Nippon Bijutsu Shinpô*, vol. 7, 31 mai 1883 ; Imai 2002, p. 184.
- 31 Ph. Burty, *La Poterie et la porcelaine au Japon, trois conférences*, Paris, A. Quantin, 1884 ; Imai 2002, p. 185.
- 32 Louis Gonse, dans sa préface au chapitre sur la céramique japonaise de *L'art japonais* (1883), ne manqua pas de noter le fait que ce n'est pas la porcelaine mais la poterie qui dominait le goût aristocratique des amateurs fortunés japonais pratiquant la cérémonie du thé. Ph. Burty reconnaîtra ce fait historique dans sa publication postérieure, « La poterie au Japon », parue dans *Le Japon artistique*, n° 17 et 18, 1889.
- 33 Imai Yûko 2002, p. 187 mentionne déjà la reproduction, mais ne développe pas ce que cela implique.
- 34 Nous donnons ici l'abréviation alphabétique du *Japon artistique*. Les planches sont insérées sans pagination.
- 35 Nos planches, *Le Japon artistique*, n° 17, septembre 1889, pp. 64-65.
- 36 Cf. Imai 2002, p. 159. Notre hypothèse permet de circonscrire la date approximative du passage de l'ancien fonds Ninagawa dans la collection de E. S. Morse à Salem par l'intermédiaire de S. Bing.
- 37 Peabody Museum of Salem, *Japan, Through the Eyes of E. S. Morse*, Seibu Department Store, 1989, p. 36.
- 38 Louis Gonse en témoigne clairement dans son article, « L'art japonais et son influence sur le goût européen », *Revue des arts décoratifs*, tome XVIII, 1898, pp. 112-115. Catalogue de l'exposition *Japonisme*, 1988, version japonaise, p. 394.
- 39 Edward S. Morse, *Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery*, Cambridge, The Riverside Press, 1891, catalog n° 4072, Pl. XXIV.
- 40 Pour une précision technique, voir Arakawa Masaaki, « Tôgei ni okeru seikimatsu yôshiki » [Le Style Fin-de-siècle dans la porcelaine : Echanges de l'art céramique entre l'Occident et le Japon à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle], *Idemitsu Museum of Arts Journal of Art Historical Research*, 1995, pp. 97-123.
- 41 Paul Jeanneney, Vase bouteille, 1904, grès émaillé sur englobe, Sèvres, Musée national de céramique. Catalogue de l'exposition *Japonisme*, Réunion des Musées Nationaux, 1988, n° 379.
- 42 Bouteille en poterie de Séto, *Le Japon artistique*, n° 8, Déc. 1888, Pl. ID. Le rapprochement est proposé par Imai, 2002, p. 190.
- 43 Merete Bodersen, *Gauguin's Ceramics, A Study in the Development of his Art*, London : Faber and Faber, 1964, pp. 82-103 ; p. 112 ; fig. 80, 81.
- 44 Félix Fénéon, « Certains », *Art et Critique*, 14 déc., 1889, *Œuvres plus que complètes*, Librairie Droz, 1970, vol. I, p. 172.
- 45 Félix Fénéon, « Calendrier de décembre 1887 », *La Revue indépendante*, janvier 1888, « M. Gauguin », *Le Chat noir*, 23 mai 1891 ; *Œuvres plus que complètes*, Librairie Droz, 1970, I, p. 93, p. 193. La pièce est reproduite dans Bodersen 1964, fig. 65, 66.
- 46 *Miyakawa Kozan and the World of Makuzu Ware, Yohohama Museum of Art*, 2001, Pl. 15, 16, 17, 20, 22.
- 47 L'inspiration possible d'Hokusai chez Camille Clandel est déjà indiquée par Takahashi Akiya dans le catalogue de l'exposition *Japonisme*, 1988, version japonaise, n° 280, p. 258.
- 48 *La Sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Réunions des Musées Nationaux, 1986, cat. 237, p. 383.
- 49 *Arts of East and West*, 2004, I-298, p. 116.
- 50 Catalogue de l'exposition *Rodin, le rêve japonais*, Réunion des Musées nationaux, 2007, cat. 42.
- 51 « Oudzume, porte bouquet en terre émaillée de Hagui (XVII<sup>e</sup> siècle) », (Pl. XII) ; « Statuette de Dharma, Grès émaillé craquelé d'Owari, Collection H. Cernuschi » (Pl. IV), Louis Gonse, *L'art japonais*, 1883.
- 52 Une vue d'ensemble très détaillée est donnée en japonais par Amano Chika, *Art/Décoratif, aspects de l'Art en France au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles* (en japonais avec un sommaire en français), Tôkyô, Brücke, 2003. Il est évident que le présent article n'analyse qu'une portion bien limitée de ces mouvements généraux des arts décoratifs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais il essaie de considérer la problématique dans un contexte plus élargi.
- 53 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, 1957 ; Paris, Bouquins, vol. 3, p. 707.
- 54 Claude Lévi-Strauss, « Le métier perdu », *Le débat*, n° 10, 1981, pp. 5-9.
- 55 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte ? 1983 ; Das Ende der Kunstgeschichte, Eine Revision nach Zehn Jahren*, München, Beck, 1995.
- 56 Sur l'avènement de l'esthétique dite moderne, en Occident, nous nous référons à une étude détaillée de Otabe Tanehisa, *Geijutsu no Gyakusetsu [Les Paradoxes de l'art, Die Entstehung der Moderne Aesthetik]*, Tôkyô : Tôkyô Daigaku Shuppankai, 2001.
- 57 Pierre Bourdieu, *La règle de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Gallimard, 1987, 1993.
- 58 Ce qui a été déjà signalé par André Leroi-Gourhan dans *Le Geste et la parole*, Presses universitaires de France, 1965. Traduction japonaise par Araki Hiroshi sous le titre *Miburito Kotoba*, Tôkyô, Shinchôsha, 1973, p. 38 ; p. 91. Voir aussi Vilém Flusser, *Vom Stand der Dinge : Eine kleine Philosophie des Design*, Ed. Fabian Wurm Göttingen : Seidl, 1993, traduit en japonais par Takimoto Masashi sous le titre *Dezain no Chiisana Tetsugaku*, Tôkyô, Kajima Shuppankai, 2009. Notre réflexion théorique sur ce sujet se trouve développée en japonais dans le dernier chapitre d'un ouvrage collectif, Inaga Shigemi (éd.), *Traditional Japanese Arts and Crafts, A Reconsideration from Inside and Outside Kyoto*, Kyôto, Shibunkaku Shuppan, Ltd., 2006, pp. 814-831.
- 59 Sur ce point, notre dernier développement en japonais se trouve dans Inaga Shigemi, « Nihon no Bigaku, sono Kansei to Kanôsei to, Shokkakuteki Shikô no Shisôshiteki Hansei ni mukete » [L'esthétique japonaise : son danger et sa possibilité – pour une réflexion historique de la pensée touchant à la forme tactile], *Shisô* [Pensée], mai 2008, pp. 29-62.
- 60 Il faudrait noter qu'Henri Focillon a présenté un article sur « L'estampe japonaise et la peinture occidentale » dans le *Colloque international de l'histoire de l'art à Paris* en 1921 (publié en 1923). Précédemment, il avait aussi rédigé une brochure, *Essai sur le génie japonais*, Publications du Comité franco-japonais, Hôtel de Ville, Lyon, 1918. Voir aussi Sadao Fujihara « L'Extrême-Orient d'Henri Focillon », *La Vie des formes, Henri Focillon et les arts*, Musée des beaux-Arts de Lyon, Snoeck, 2004, pp. 241-247. Rappelons qu'en tant que directeur du Musée de Lyon, Henri Focillon s'est chargé du don de l'ancienne collection Raphaël Collin qui contenait la céramique japonaise. Voir Miura Atsushi (éd.), Catalogue de l'exposition *Raphaël Collin*, Fukuoka Municipal Museum, 1999.

61 Cf. Shigemi Inaga, « La Prise de position critique des arts et métiers traditionnels au Japon aujourd'hui : le cas du tissage de soie chez Kôhō Tatsumura », conférence donnée au Centre culturel du Japon à Paris, le 25 mai 2004 ; Shigemi Inaga, « la Pensée plastique et le statut social des arts et métiers au Japon face à la modernité (1900-1927) », *Cross Section, The Museum of Modern Art, Kyôto*, vol. 4, 2012, pp. 78-84 ; Shigemi Inaga, « Les Traces d'une blessure créatrice : Yagi Kazuo entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale », *Japan Review*, No. 19, 2007, pp. 133-160. etc.

\* La communication initialement annoncée, couvrant la période de 1900 à 1954, est accessible en version anglaise et japonaise : Shigemi Inaga, « Modern Japanese Arts and Crafts around Kyoto : From Asai Chû to Yagi Kazuo, with special Reference to Their Contact with the West (1900-1954) », in Inaga (ed.), *Traditional Japanese Arts and Crafts in the 21st Century-Reconsidering the Future from an International Perspective*, International Research Center for Japanese Studies, 2005 (2007), pp. 47-74.

# 往還の軌跡

日仏芸術交流の一五〇年

編者 三浦篤

発行日 2013年11月11日 初版第1刷発行

発行所 株式会社 三元社  
東京都文京区本郷1-28-36 鳳明ビル1階  
電話03-3814-1867 / Fax 03-3814-0979

印刷 株式会社 理想社

製本 株式会社 越後堂製本

Trajectoires d'allers-retours : 150 ans d'échanges artistiques franco-japonais

Sous la direction de Miura Atsushi

Première édition 2013

Sangensha Publishers Inc.

1-28-36, Hongo, Bunkyo-ku, Tokyo, JAPAN

Tel. +81 3 3814 1867 / Fax. +81 3 3814 0979

ISBN978-4-88303-286-0