Société Française d'Etude de la Céramique Orientale
Oriental Ceramic Society of France
Musée Cernuschi, 77 Avenue de Versailles, 75016 Paris. Tél. : 33 (0)1 55 74 61 30 – Fax : 33 (0)1 42 24 91 19

LA LETTRE SFECO

Septembre 2002 **N° 6**

Photo M. Lechien © Musée royal de Mariemont

Bol à thé (*chawan*),
Raku noir (*kuro raku*), H. 8 cm D. ouv. 10, 5 cm, Vers 1790 (?)
Inv. Ac. 63/63 (ancienne collection Ivan Lepage)

Chers Adhérents,

Cette livraison de notre Lettre est associée au Colloque ***« Grès et Raku du Japon*** », manifestation qui se tiendra sous les auspices de l'UNESCO et avec la collaboration de la Maison de la Culture du Japon à Paris. *Madame Fance Franck-Spencer*, Vice-présidente de l'association et qui a été la principale organisatrice nous présente le programme. A cette occasion nous essayons de mieux faire connaître les collections européennes de céramiques japonaises. *Monsieur Michel Maucuer*, Conservateur en chef du Patrimoine de la Ville de Paris, dresse l'historique de la collection du Musée Cernuschi. La collection initiée par le legs à l'Etat belge en 1917 de *Raoul Warocqué* et l'acquisition de la collection *Ivan Lepage*, régulièrement enrichie, nous est commentée par *Madame Catherine Noppe*, Conservatrice des Collections Orientales au Musée royal de Mariemont. *Monsieur Tristan d'Albis*, Ambassadeur de France montre combien les premières collections constituées à la fin du XIXème siècle ont fortement influencé les céramistes occidentaux mais restent mal connues. *Monsieur Rupert Faulkner* Conservateur au V&A Museum nous présente Kichizaemon XV, le dernier Maître de la famille Raku. *Madame Louise Cort*, Conservateur de la Freer-Sackler Gallery of Art de Washington nous fait pénétrer au cœur de l'esprit japonais au travers de l'utilisation de l'argile de *Shigaraki*, par les potiers du XVème siècle comme par les créateurs contemporains. En outre nous proposons un lexique succinct des principaux termes japonais utilisés en céramique ou concernant la cérémonie du thé.

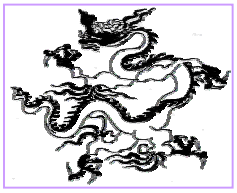
Jean Girel et *Jean-François Fouilhoux*, deux de nos Maîtres français de la céramique nous font partager leur cheminement au coté des anciens maîtres orientaux. *Jean-François Fouilhou*x qui allie recherche technique et fidélité aux traditions pour créer des sculptures résolument modernes nous explique la magie et la technique des céladons. *Jean Girel* retrouve le mystère des couvertes noires de Chine aux reflets multiples.

Objets de passion, les céramiques sont aussi des objets de prix. Par des présentations régulières de pièces représentatives, et de leur cote, nous tenterons d'aider les amateurs intéressés au marché de l'art à mieux connaître ses évolutions, ses modes. *Madame Soustiel* tente la première le difficile exercice de nous guider dans la connaissance du prix de pièces islamiques.

La Lettre SFECO a été créée pour être un lien entre les adhérents, aussi toute participation qui rentre dans le cadre de nos objectifs est non seulement bienvenue mais nécessaire pour que la Lettre continue à se développer. Merci de nous envoyer vos idées, vos commentaires, vos récits de voyage, vos comptes-rendus de visites de musées

Encore merci pour votre fidélité et votre soutien,

Philippe Colomban



Sommaire

Page

- Avant-Propos — *Philippe Colomban* 2
- Colloque « Grès et Raku du Japon » 19-20 septembre 2002 -Unesco — *Fance Franck* 4

➢ **I. Notes**

- La céramique japonaise dans les collections du Musée Cernuschi — *Michel Maucuer* 7
- Les collections de céramique asiatique au Musée royal de Mariemont (Belgique) — *Catherine Noppe* 9
- What's in a Tea Bowl? The Case of Raku Kichizaemon XV — *Rupert Faulkner* 13
- Les collections françaises de céramiques japonaises — *Tristan d'Albis* 14
- Petit lexique des principaux termes céramiques japonais — *Philippe Colomban* 16
- Petit lexique de la cérémonie du thé — *Philippe Colomban* 20
- Cordes de Feu (hidasuki) et bengara — *Philippe Colomban* 22
- Clay as Content : The significance of Shigaraki Clay in Japanese ceramics — *Louise Cort* 23
- Les noirs des Song : hypothèses et expérience — *Jean Girel* 31
- Céladons, matière, histoire, techniques et formes — *Jean-François Fouilhoux* 36

➢ **II. Les céramiques et le marché de l'art**

- Céramiques islamiques — *Laure Soustiel* 42

➢ **III. Calendrier des Expositions et Ventes** 43

➢ **IV. Publications** 46

➢ **V. Sites** 49

➢ **VI. Librairies spécialisées** 50

➢ **VII. Sociétés de céramiques orientales** 51

Chers adhérents, chers amis de la céramique, art dont les racines vivaces ont été et sont toujours orientales, c'est avec joie que notre *Société pour l'Etude de la Céramique Orientale* accueille à Paris un colloque international, longuement attendu qui traite des poteries de grand feu japonaises – dans toute leur étendue, depuis leurs origines jusqu'à nos jours.

Des spécialistes venus du Japon, des Etats-Unis, de l'Angleterre ainsi que leurs confrères de France, parlerons des œuvres majeures de *Grès* et de *Raku* dans leur évolution historique et sous l'angle des transformations sociales, des courants de la pensée et de la religion qui ont contribué à les former. Nous découvrirons les bases du discernement esthétique qui ont fait la pérennité de la valeur affective de ces œuvres. Les critères d'appréciation inhérents à la céramique ont atteint en Orient, et au Japon en particulier, un degré extrême de richesse et de précision. Nous y trouverons un langage concret et évocateur, une conscience directe et détaillée, une envergure symbolique s'étendant du côtoiement avec le quotidien jusqu'aux plus essentielles aspirations de l'esprit. En Occident, c'est surtout le domaine musical qui nous offre une richesse de vocabulaire et une forme expressive comparables – *la musique* – et aussi, les termes descriptifs du vin.

Nos conférenciers mettront en évidence la continuité des traditions céramiques du Japon, les influences successives assimilées, l'impact des inventions novatrices des *Maîtres du Thé*, le rôle créateur du potier individuel. Notre public de céramistes et de connaisseurs sera intéressé de constater, dans ce vaste contexte, comment l'apparition en France des premiers « *artistes potiers* » (créateurs de l'œuvre dans sa totalité et unicité) a coïncidé avec la découverte en France – *la révélation même* - des grès japonais qui arrivaient ici au 19ème siècle. Nous verrons que de tels échanges réciproques entre l'Est et l'Ouest continuent de nos jours, nombreux et féconds.

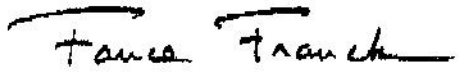
Au nom de la Société française pour l'Etude de la Céramique Orientale et avec un vif sentiment de gratitude personnelle, je remercie nos conférenciers pour le concours qu'ils apportent à la réalisation de notre troisième colloque. Nous exprimons notre reconnaissance à tous ceux qui en France soutiennent notre effort. Tout d'abord à Monsieur *Matsumoto Shinji* de l'Unesco, Responsable des Nouvelles Technologies au service de la Culture, qui a tout de suite répondu « oui » à ma demande d'aide. Avec son assistante *Madame Peggy Chaillier*, et la collaboration de *Madame Isabelle Vinson*, Rédactrice de la Publication culturelle de l'Unesco « *Museum International* », il a pu mettre à notre disposition une salle de conférence et nous a proposé le support officiel de l'Unesco dans le contexte de l'Année du Patrimoine des Nations-Unis. Nous remercions aussi son Excellence *Monsieur l'Ambassadeur Takahashi Fumiaki*, Délégué Permanent du Japon auprès de l'Unesco pour sont aimable soutien.

Nous tenons à remercier très chaleureusement *Monsieur Isomura Hisanori*, Directeur de la Maison de la Culture du Japon à Paris (MCJP) de nous avoir tout de suite reçus et proposé la collaboration de la Maison. *Madame Morimura Etsuk*o, Bibliothécaire en chef de la MCJP et au nom de *l'Association des Amis de Francine Del Pierre pour l'Encouragement de l'Art de la Poterie* a assuré nos contacts avec le Japon. *Monsieur Iiyama Masahide*, professeur de Littérature française, journaliste et amateur de l'art céramique apporte à titre personnel son assistance comme traducteur et interprète. *Monsieur Laurens d'Albis*, organisateur de l'exposition « *Céramiques Impressionnistes* » à la Maison Fournaise, conférencier, collectionneur et spécialiste du rôle du japonisme dans le domaine de la céramique accepte de participer à nos débats sur l'influence de l'art japonais sur les productions françaises des XIX-XXèmes siècles.

Plusieurs musées français et Sociétés d'Amis de ces musées nous soutiennent : le *Musée Cernuschi*, grâce à son Directeur *Monsieur Gilles Béguin*, est le siège social de la SFECO. Le Musée national d'Art asiatique-Guimet, dont le Directeur est *Monsieur Jean-François Jarrige*, ainsi que la *Société des Amis de Guimet* et la *Société des Amis de l'Orient*, nous ont aimablement apporté leur assistance. A *Monsieur Antoine d'Albis* Président des *Amis du Musée national de Céramique de Sèvres*, nous devons aussi notre reconnaissance pour son aide.

On me charge, dans cette lettre n°6 d'annoncer non seulement notre colloque sur les *Grès et Raku du Japon*, mais aussi un évènement, certes très heureux, mais qui nous privera néanmoins de la pleine activité de notre fondatrice et première Présidente, *Madame Monique Crick* : son départ pour la Fondation Baur à Genève Nous nous consolerons de penser que *Présidente Honoraire* elle continuera à participer à nos programmes.

Nous nous réjouissons que la charge de Président sera reprise par *Madame Marthe Bernus-Taylor*, *Conservateur Général Honoraire des Arts de L'Islam aux Musées nationaux.* Connue pour les importantes fouilles archéologiques et expositions dont elle a été commissaire, rappelons qu'elle a obtenu l'établissement de la Section d'Art Islamique au Louvre, Salle Richelieu en 1993. La nomination de *Madame Bernus-Taylor* à la Présidence de la SFECO sera effective après sa désignation par notre assemblée générale d'octobre 2002



COLLOQUE GRES ET RAKU DU JAPON

STONEWARE AND RAKU FROM JAPAN

TECHNIQUES DECORATIVES ET CRITERES D'APPRECIATION

Tadanori YUBA, *Vice-Directeur, Musée d'Art Idemitsu Osaka*

Les grès de tradition Sueki et Koseto : les influences coréennes et chinoises (en japonais)

Stoneware of Sueki and Koseto Tradition: Korean and Chinese Influences

Hiroko NISHIDA, *Conservateur en chef, Musée d'Art Nezu, Tôkyô*

Les grès du XVe, XVIe et début XVIIe siècle, et les fours de Mino (en japonais)

15th, 16th and early 17th Stonenare, and the Mino Kilns

Andrew MASKE, *Conservateur, Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts*

The Role of Korean Technology in the Expansion of Japanese Stoneware Production in the Momoyama and Periods.

Le rôle de la technologie coréenne dans l'expansion de la production de grès aux périodes Momoyama et Edo

Christine SHIMIZU, *Conservateur en chef, Musée National de la Céramique, Sèvres*

Evolution des techniques décoratives à la lumière de l'histoire de la cérémonie du thé

Evolution of Decorative Techniques through the History of the Tea Ceremony

Hélène BAYOU, *Conservateur, Musée national des Arts Asiatiques-Guimet*

L'influence de la peinture sur les plats en grès dans I'oeuvre de Kenzan

The Influence of painting on Kenzan Dishes

Louise Allison CORT, *Conservateur, Freer-Sackler Gallery of Art, Washington D.C.*

How "the image " of Shigaraki Stoneware Clay and Natural Glaze was reinterpreted by later Potters (Ninsei, Yagi Kazuo etc...)

Comment la perception de la terre et de la couverte naturelle des grès de Shigaraki
a été réinterprétée par les potiers ultérieurs

Andrew MASKE, *Conservateur, Peabody Essex Museum, Salem*

An Investigation of the Diverse Ways Japanese Pottery Types received the Names they are known by Today

Recherche sur les dénominations des différents genres de Céramiques japonaises

Kenji KANEKO, *Conservateur en chef, Musée national d'Art moderne, Tôkyô*

L'art céramique contemporain japonais et la formation traditionnelle (en Japonais)

Contemporary Ceramic Art and Japan Craft Training

Rupert FAULKNER, *Conservateur, Victoria & Albert Museum, Londres*

What's in a Tea Bowl? The Case of Raku Kichizaemon XV

Que trouve-t-on dans un bol à thé ? Le cas de Raku Kichizaemon XV

Michel MAUCUER, *Conservateur en chef de la Ville de Paris, Musée Cernuschi*

Grés et porcelaine- Distinction et appréciation par les amateurs occidentaux au XIX siècle

Stoneware and Porcelain. Distinction and Appreciation by Western Connoisseurs in the 19th Century

Tristan D'ALBIS, *Ambassadeur de France*

Les grès japonais dans les collections françaises et leur influence sur les céramistes occidentaux

Japanese Stonewares in French Collections and their Influence on Western Ceramists

Jean-Jacques ORIGAS, *Professeur à l'INALCO, Paris*

Yanagi Soetsu, les mots, les images et la terre- Un itinéraire entre la littérature et les arts.

Yanagi Soetsu, Words, Images and Clay. An Itinerary between Literature and arts

I. NOTES

Henri Cernusci par Léon Bonnat 1890

La Céramique Japonaise dans les collections du Musée Cernuschi

Les collections du musée Cernuschi comprennent quelque 1600 céramiques japonaises. La presque totalité provient de la collection légué par Henri Cernuschi a sa mort en 1896. La production du XIXème siècle y est très largement représentée et aucune pièce ne remonte au-delà de la fin du XVIème siècle.

Le critique d'art *Théodore Duret*, qui accompagna *Henri Cernuschi* dans son voyage autour du monde de 1871 à 1874 ne dit rien, dans son récit ***Voyage en Asie,*** publié en 1874, des céramiques japonaises la collection Cernuschi, assez peu nombreuses en effet au retour du Japon. La seule personne à leur consacrer une étude à l'époque est *Albert Jacquemart*, dans la Gazette des Beaux-Art.

Tokuri milieu XVIIème siècle
(Bouteille à saké)

Mizusashi début XVIIIème ou fin XVIIème siècle
(Pot à eau)

De fait une bonne partie des pièces de la collection a été acquise en 1875, d'un négociant en vers à soie du nom de *Meazza*, qui avait vécu au Japon. On trouve en outre dans la collection quelques rares objets portant des étiquettes du magasin de *Siegfried Bing*, à l'enseigne du 19, rue Chauchat. Dans l'article de la Revue Blanche en 1898, à l'ouverture du musée, *Duret* cite la collection de céramiques, en quelques mots, pour dire qu'elle n'a pu être enrichie et complétée.

Bien que la plupart des pièces de la collection soient aujourd'hui considérées comme d'intérêt secondaire, un certain nombre d'entre elles, notamment dans la porcelaine du XVIIème siècle, sont de grande qualité. Une sélection d'une quarantaine de pièces a été incluse en 1998 dans l'exposition « *Henri Cernuschi (1821-1896), voyageur et collectionneur* » qui s'est tenue au musée Cernuschi à l'occasion du centenaire de son ouverture.

Groupe de rapaces
Grès de Bizen seconde moitié du XIXème siècle

A cet ensemble s'ajoutent quelques pièces léguées par *Madame Colette Beleys*, ainsi que quelques pièces modernes données par des céramistes japonais.

Michel Maucuer
Conservateur-en-Chef du Patrimoine de la Ville de Paris

© photos M.M. Musée Cernuschi

Catherine Noppe

Les collections de céramique asiatique au Musée royal de Mariemont (Belgique)

Le Musée royal de Mariemont (1) est né du legs fait à l'Etat belge en 1917 par Raoul Warocqué, industriel, mécène et collectionneur éclectique. C'est ainsi que se côtoyaient dans son château transformé en véritable musée des livres précieux, des porcelaines de Tournai, des œuvres égyptiennes, grecques et romaines mais aussi chinoises et japonaises.

La céramique asiatique occupait une place majeure parmi les achats du collectionneur qui s'intéressa tout d'abord aux porcelaines de Chine de la « famille verte », achetées à Paris à partir de 1896, puis aux « famille rose », aux « Chine de commande » et enfin aux pièces polychromes du règne Qianlong (1736-1796). Toutes répondaient parfaitement au goût de ce grand bourgeois « fin de siècle » pour les salons garnis de porcelaine (2). Plus étonnant, quelques rares pièces Ming (1368-1644) figurent également parmi ces premières acquisitions : un bol monochrome rouge datant du début de la dynastie et une grande jarre couverte au décor polychrome de poissons du règne *Jiajing* (1522-1566). Au fil des ans et grâce aux achats effectués par les conservateurs successifs du musée, des pièces illustrant l'histoire de la céramique chinoise depuis le néolithique jusqu'à la dynastie des Ming, périodes largement méconnues à l'époque où *Raoul Warocqué* constituait sa collection (3), furent ensuite acquises. Un effort tout particulier a été consenti ces deux dernières années pour faire entrer dans nos collections des pièces *Liao* (907-1125) et *Jin* (1115 - 1234).

De son unique voyage en Extrême-Orient en 1910 (4), *Raoul Warocqué* avait conçu un certain intérêt pour la céramique japonaise d'exportation (*Imari* et *Satsuma*) mais le musée ne disposa de collection japonaise digne de ce nom qu'à partir de 1963, date de l'acquisition de la collection *Ivan Lepage* (1883 – 1947), amateur éclairé d'art japonais qui avait réuni, entre bien d'autres choses (5) deux cent soixante cinq céramiques datant essentiellement des 18e et 19e siècles, minutieusement décrites et répertoriées par ses soins. Grâce aux fiches du collectionneur, nous savons que plusieurs pièces furent acquises par lui dans la collection de l'artiste *Gisbert Combaz* (1869-1941), membre de « *La libre Esthétique* » et brillant orientaliste, qui fut invité à Mariemont par Warocqué lui-même pour y donner une conférence sur l'art asiatique.

Pots à thé (*chaire*).

Grès à couverte brune, noire et bleue. De gauche à droite : fours de Seto, Bizen (?) et four chinois (?) ; H. 9cm ; 10 ; 7cm. (17e – 18e siècle). Inv. Ac. 63/37, 63/30 et 63/41 (ancienne collection Ivan Lepage. Les deux premiers auparavant dans la collection Gisbert Combaz ; le dernier auparavant dans la collection Emile Tassel)

Photo M. Lechien © Musée royal de Mariemont

La collection *Lepage* ne fut jamais exposée dans son intégralité mais les quelques céramiques du Thé qu'elle comportait ont maintenant trouvé place dans la nouvelle présentation de la salle qui abrite le Pavillon de Thé (*chashitsu*) confié au musée par l'école *Urasenke* du Thé de Kyôtô (6). L'installation du Pavillon, monté par quatre charpentiers venus tout droit du Japon en janvier 2001, fut l'occasion de repenser entièrement l'exposition permanente de la collection de céramique asiatique. Les pièces tardives ne sont plus exposées maintenant que par rotation et la salle du *chashitsu* est aménagée de façon à mettre en valeur la filiation entre les pièces *Song* (960-1279) et *Yuan* (1279-1368) d'une part, et d'autre part les céramiques de Corée et du Japon.

Pavillon de Thé (chashitsu)
Ecole Urasenke de Kyôtô.
M. Lechien © Musée royal de Mariemont (7).

Photo M. Lechien © Musée royal de Mariemont

Bol à thé (*chawan*).
Raku noir, restauration à la laque d'or; H. 8cm D. ouv. 10.5cm (18e siècle). Inv. Ac. 63/63 (ancienne collection Ivan Lepage)

Exposer et entreposer une collection de céramique japonaise, surtout lorsqu'il s'agit des vivantes pièces du Thé, n'est pas chose simple. Il nous a paru nécessaire, pour répondre à un souci de respect des œuvres, de poser les bols les plus importants sur un *fukusa* en soie violette

ou un *dai temmoku* en laque noire et de faire réaliser pour chaque pièce non exposée une boîte en bois de style asiatique, où elle repose enveloppée de soie.

Photo M. Lechien © Musée royal de Mariemont

Bol à thé (*chawan*)
Grès, décor incrusté sous glaçure verdâtre, restauration à la laque d'or. Fours de Karatsu ; H. 7cm D. ouv. 15cm (17e siècle). Inv. Ac. 63/64 (ancienne collection Ivan Lepage)

Simultanément, l'indispensable restauration d'un bol à thé de type *Raku* noir (*kuro raku, cf photo de couverture*), malheureusement affligé d'une profonde fissure prolongeant un fêle de cuisson vraisemblablement dû au choc thermique, nous donnait quelque souci. Une étroite collaboration avec l'atelier de restauration des œuvres d'art de l'ENSAV-La Cambre (8) permit heureusement d'entreprendre une restauration à l'aide de matériaux de synthèse stables et réversibles « maquillés » d'une poudre d'or à 23 carats imitant à merveille la traditionnelle restauration à la laque d'or (non envisageable puisque irréversible) (9).

La collection de céramique extrême-orientale de Mariemont est en constante évolution et, en raison du profond attachement des potiers d'aujourd'hui à leurs racines, l'art contemporain y est naturellement présent. Une série d'œuvres coréennes représentatives fut acquise entre 1994 et 1996. Elles s'inspirent des principales techniques anciennes, revisitées par des artistes tels que *Lee Jeong-Do, Min Young-ki, Kim Ik-yung, Park Young-sook* et quelques autres (10). Certains de ces artistes et tout particulièrement *Lee Kang-yo*, maître de l'argile *onggi* et de l'engobe *kwiyal*, rencontrent aujourd'hui un réel succès au Japon. La présentation de ces œuvres contemporaines en liaison avec les céramiques anciennes offre, des céladons coréens incrustés (*sanggam chongja*) de la dynastie Koryô (918-1392) aux robustes jarres décorées en *punch'ong* de *Shin Sang-ho*, en passant par les bols à thé japonais des fours de Karatsu (*mishima karatsu*), un passionnant voyage.

Jarre cylindrique
Grès – engobe kwiyal punch'ong avec décor au doigt
Œuvre de Lee Kang-hyo (Corée, vers 1993)
H. 32. Inv. Ac. 95/10

Afin de compléter notre panorama, une collection de céramique vietnamienne fut entamée il y a peu grâce au soutien d'un mécène privé. Bien que modeste à cette heure (11), elle illustre néanmoins parfaitement l'étendue et les limites de la sinisation, toujours transcendée par le potier viêt. Nous avons maintenant le projet d'enrichir cette collection non seulement en poursuivant l'acquisition de pièces anciennes mais aussi en recherchant quelques œuvres contemporaines des ateliers de Bat Trang. Proche de Hanoi, ce village de potiers né au 14e siècle continue à produire des « bleu et blanc » de qualité, ornés des motifs traditionnels de fleurettes et de libellules qui firent autrefois sa célébrité et qui sont aujourd'hui encore recherchés par les touristes japonais tant pour la cérémonie du Thé (poursuivant ainsi une tradition remontant aux Tokugawa) que comme vaisselle de table. C'est la tradition du village artisanal, fondamentale au Vietnam et totalement différente de la tradition japonaise de l'atelier d'un maître perpétuant son nom de génération en génération, que nous souhaitons ainsi mettre en évidence.

L'espace dévolu à la céramique asiatique à Mariemont se veut donc lieu de rapprochement entre le passé et le présent des traditions de Chine et du Vietnam, du Japon et de Corée, mais aussi lieu d'étude et de recherche, grâce aux collaborations scientifiques entreprises (12) et enfin, par le biais d'expositions, de conférences et de visites, lieu de rencontre et de partage pour tous les amoureux de la céramique.

Catherine Noppe
Conservateur des collections d'Extrême-Orient

Musée royal de Mariemont, Etablissement scientifique de la Communauté française de Belgique
Chaussée de Mariemont, 100, B – 7140 Morlanwelz, Tél. 00 32 64 21 21 93 fax 00 32 64 26 29 24
e-mail : info@musee-mariemont.be

(1) Situé dans la province de Hainaut, à 50 km au sud de Bruxelles. L'actuel musée, œuvre post-moderne de l'architecte belge Roger Bastin, fut inauguré en 1975. Il succède au château Warocqué de style néo-classique qui abritait autrefois les collections et dont le corps central fut détruit par un incendie accidentel en 1960. Exposées dans les ailes du château, les collections furent heureusement épargnées. Le Domaine de Mariemont légué à l'Etat par le collectionneur comprend également un parc de 45ha, au sein duquel se trouve le musée.
(2) MAERTENS de NOORDHOUT, C. NOPPE, A.-G. MORRE , *La Chine des Salons. Porcelaines et objets de curiosité des XVIIIe et XIXe siècles. Collections du Musée royal de Mariemont* (catalogue de l'exposition tenue au Domaine du Château de Seneffe – Musée de l'Orfèvrerie de la Communauté française de Belgique, du 18 mars au 27 août 2000), Seneffe, 2000.
(3) C. NOPPE, Y. QUAIRIAUX, *Belgique-Chine 1910. Les collections chinoises de Raoul Warocqué et sa mission spéciale en Chine* (catalogue de l'exposition tenue au Musée royal de Mariemont du 27.11.1999 au 12.3.2000), Mariemont, 1999.
(4) Après un voyage-éclair en Chine, qui constituait la partie officielle de son voyage, Raoul Warocqué embarqua pour le Japon dont il parcourut les sites principaux durant trois semaines.
(5) La collection Lepage comprenait également des *netsuke*, des bouilloires (*tetsubin*), des pipes (*kiseru*), des gardes de sabre (*tsuba*).
(6) J.-L. CAPRON, C. NOPPE, Ch. Van OVERSTYNS et alii, *Le Pavillon de Thé. Architecture et céramique. L'Ecole Urasenke du Thé au Musée royal de Mariemont*, Mariemont, 2001.
(7) Les bols utilisés par les participants au cours de ces cérémonies sont l'œuvre une artiste belge, Bie Van Gucht, qui étudia longtemps auprès de maîtres coréens et réalisa des bols larges et profonds, avec une bonne prise en main, convenant parfaitement aux débutants.
(8) Ecole nationale supérieure des Arts visuels - La Cambre, 21, Abbaye de La Cambre, 1000 Bruxelles.
(9) F. ZIARI, « Traitement », dans *Le Pavillon de Thé*, *op.cit*., p. 25-27.
(10) B. Van GUCHT*, Nature et religion dans la céramique coréenne contemporaine. Collections du Musée royal de Mariemont*, Mariemont, 1996.
(11) La collection comporte actuellement des pièces d'époque Giao Chi, Ly, Trân et Lê, ainsi qu'un « bleu de Hué » exceptionnel. Plusieurs pièces sont décrites et illustrées dans C. NOPPE, J.-(12) J.F. HUBERT et alii*, La fleur du pêcher et l'oiseau d'azur. Arts et civilisation au Vietnam*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002. Voir aussi dossier Viêtnam par C. Noppe, Ph. Colomban et F. Jarlov dans le numéro 125 de juillet-aout 2002 de la Revue de la Céramique et du Verre.

What's in a Tea Bowl? The Case of Raku Kichizaemon XV

Raku Kichizaemon is the fifteenth generation head of a family that has specialized in the making of tea bowls since the early 1580s. His work, which is among the most highly sought after of all contemporary Japanese ceramics, is characterized by the combination of a highly individualistic approach to the exploration of colour, texture and form with the making, by time-honoured methods, of functional items that meet the specific requirements of the tea ceremony.

Raku was born in 1949. He studied sculpture at Tokyo University of Arts, graduating in 1973, and then spent two years at the Academy of Fine Art in Rome. He succeeded to the family headship in 1981. Since then he has pursued his creative interests within the context of having to answer the numerous demands made upon Japan's longest established family of potters. These include the regular provision of tea bowls to the *Omotesenke, Urasenke* and *Mushanokojisenke* tea schools and the running of the *Raku Museum*, which was built by his father in 1978 next to the family workshop and residence in central Kyoto. After holding his first solo exhibition in 1983, he quickly established himself as a leading talent of his generation. Since the early 1990s he has also been increasingly active as a curator, an author and a critic.

One of *Raku*'s most ambitious undertakings to date was the organisation of the exhibition, *Raku*: A Dynasty of Japanese Ceramists, shown in Faenza, Paris and Leeuwarden in 1997. This and its accompanying catalogue set out to explain from a Japanese perspective the history, nature and significance of the *Raku* tradition. It was both a symbolic confirmation of the legitimacy and authority of the *Raku* lineage and a celebration of his own abilities as a maker. The emphases of the exhibition made it clear that he regards the tea bowls of *Chojiro* (d.1589), the founder of the family, and his immediate successors as the pinnacles of the *Raku* achievement; and that it is against this body of early work that he would like his own contribution to be judged.

*Raku'*s enthusiasm for *Chojiro*'s and other *Momoyama* period (1573-1615) ceramics places him firmly in the line of potters for whom, since the 1920s and 1930s, they have served as a much frequented source of inspiration for the creation of contemporary works charged with an unmistakable sense of Japaneseness. In this respect and in his concern with Zen Buddhism, the basis of the *wabi* style of tea ceremony in which his tea bowls are intended to function, he is a product of Japan's long-standing negotiation of modernity, of Japan's need since the Meiji period (1868-1912) to express its cultural essence in the face of pressures from the West.

Rupert Faulkner
Curator V & A Museum

Rupert Faulkner is a curator in the Victoria & Albert Museum's Asian Department, where he has particular responsibility for the collections of Japanese ceramics, ukiyo-e woodblock prints and modern Japanese crafts. He was born in Yokohama and was subsequently educated in Britain. After studying Japanese as an undergraduate, he spent several years in Japan carrying out doctoral research into the history of Seto and Mino ceramics. He joined the V&A in 1984 and was involved in preparations leading to the opening of the Toshiba Gallery of Japanese Art in December 1986. Recent publications include Japanese Studio Crafts: Tradition and the Avant-Garde (1995) and Hiroshige Fan Prints (2001). He has served on the panels of a number of Japanese international crafts competitions, most recently at the 4th Mashiko International Ceramics Contest (2002).

Les grès japonais dans les collections françaises

Dès la fin du 19ème siècle, et pendant un siècle, quelques amateurs passionnés ont réuni d'importantes collections de grès japonais.

Ces collectionneurs appartenaient, comme souvent, à deux types : ils étaient, soit industriels, soit amateurs d'art de profession, critiques ou artistes. Ils peuvent se diviser en trois générations : à partir de 1870, les précurseurs avec ***Burty*** et les ***Goncourt*** ; au tournant du siècle, les grands collectionneurs tels que ***Gillot***, ***Gonse*** et ***Haviland*** et, après la 1ère guerre des héritiers, comme ***Koechlin.*** On peut évaluer à 8 000, dont une moitié antérieure au 19ème siècle, le nombre de pièces qui, arrivées en France à la suite de la Révolution Meiji, vont passer de collection en collection. De cet ensemble, il ne reste rien ou presque et aucune étude précise n'a été faite sur le sujet. Les musées, à quelques rares exceptions près, ne s'y sont pas intéressés et les collectionneurs ont préféré, à la suite de ***Goncourt***, les ventes publiques aux donations.

Misisashi Madara-Karatsu 17ème siècle
h : 18cm (*Collion Densmore*)

Singe koro Shigaraki 17ème siècle
h 20cm (*Collion Haviland, vente de 1922*)

Seto 17ème siècle h :32cm
(*Collion Gillot vente 1904*)

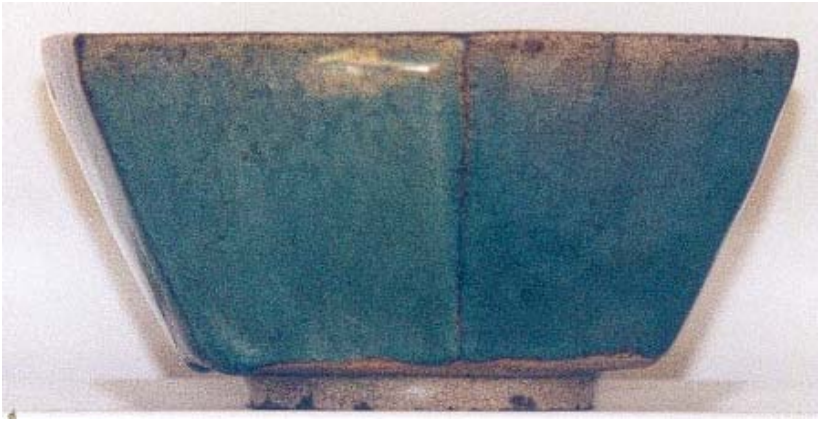
Chaïre d'Oribe 17ème siècle h 10cm
(*Collion Gonse, vente de 1924; Collion Simonin*)

L'engouement de l'époque pour la céramique présente quelques traits originaux : La plupart des amateurs de grès ont collectionné d'autres objets japonais, mais se sont aussi intéressés à d'autres formes d'art ; ces collections ont été créées sans expertise, la matière étant nouvelle, et en fonction exclusivement de critères esthétiques ; le rôle des « pourvoyeurs », ***Bing*** et surtout ***Hayashi***, a donc été essentiel dans la formation du goût ; enfin, la vogue des céramiques, comme de tout ce qui venait du Japon, a fait l'objet d'un enthousiasme qu'on a peine à imaginer aujourd'hui ; les collectionneurs ont vu dans ces objets une source de renouveau pour les arts appliqués en France et se sont employés à les faire connaître avec un zèle d'apôtre.

Ils y ont réussi puisque le japonisme est à l'origine d'une révolution dans l'art céramique ; l'inspiration japonaise s'est manifestée sous trois formes : soit l'inspiration directe chez ***Carriès, Delaherche***, ***Lachenal*** ou ***Hoentschel***, qui a parfois pris la forme d'une véritable copie ; soit l'utilisation de décors japonais inspirée de l'estampe sur des céramiques (***Chaplet***) ou encore l' utilisation plus large de formes et de couleurs japonaises, voire chinoises.

Tristan d'Albis
Ambassadeur de France

Tristan d'Albis est né en 1938 à Limoges dans une famille de porcelainiers. Après le concours de l'E.N.A. il entre dans la diplomatie et séjourne notamment à Londres. En 1980 il rejoint l'industrie automobile où il passe 15 ans avant de retrouver la carrière comme Ambassadeur de France en Afrique du Sud. Depuis 2001 T. d'Albis est Conseiller-Maître à la Cour des Comptes.



©T.d'A. photos

Seto 17ème siècle h:8cm (*Collion Burty vente 1891*)

Petit Lexique des principaux termes céramiques japonais

En Asie la céramique est le creuset fondamental, le tao de l'alchimie taoiste. Elle est comme le dit *Andoche Praudel* ce que la pierre (philosophale) est à l'Occident.

La terminologie céramique japonaise semble doublement exotique aux amateurs occidentaux car elle repose essentiellement sur les critères techniques de la pâte alors que les historiens de l'art occidentaux privilégient des critères d'apparence. La terminologie japonaise est en fait très proche de celle des ingénieurs céramistes et des normes de la profession: elle est fonction du degré de porosité, critère conditionnant la plupart des propriétés des céramiques. La classification des émaux se fait-elle selon l'aspect.

(note : les voyelles longues ont été doublées).

Wabi : beau mais simple, naturel, le contraire est *shoin*, solennel, fastueux.

Sabi, rongé par la rouille ; l'association des deux mots donne le critère de beauté sereine des *raku* (originellement nom d'une famille de potier mais veut aussi dire joie).

Jinen : tel qu'en lui même. *Fuuryuu* : harmonie avec la nature, goût pour la poésie, le thé…

Céramiques modernes : « *obudjé* » (« objet ») et « *utsuwa* » (ustensile).

Corps

- *Yakimono :* chose cuite
- Céramique très poreuse, terre cuite non émaillée : *dooki* ou *toki, hajiki*
- Idem montée au colombin *: haniwa*
- Céramique poreuse, terre cuite émaillée/glaçurée *: tooki*
- Céramique peu poreuses, émaillée à la cendre: *sueki (sanage), shirashi*
- Céramique peu poreuse à glaçure plombifère (rouge, ~750°C) ou siliceuse (>1000°C) : *raku*

L'origine du nom est celui du potier Choojiro Raku, fournisseur vers 1580 du Maître de thé Sen no Rikyuu. La technique se perpétue dans la même famille.

- Céramique peu poreuses, pâte blanche : *shino*
- Grès : *sekki yakishime*
- Porcelaine : *jikki*
- Cendres : *Haiyu*

Cuisson

- Dégourdi : *suyaki*
- Cuisson *: yakishime*
  - En réduction *: kangen en yakinari*
  - Oxydante *: sanka en yakinari*
  - Neutre *: chuusei en yakinari*

Jomon

- de couverte : *honyaki*
- Four couché : *ooen shiki gama*
- Four tunnel: *anagama* (four-trou à chambre unique, venu de Corée, propice aux retombées de cendres)
- Grand four: *oo gama*
- Four grimpant (à chambres multiples, comme les fours dragon équivalent à un moufle): *noborigama*

Raku, Kichizaemon (Ryookyoo)
© cf A. Praudel, Ed. You-Feng

Emaux et couvertes

- Couverte : *yuuyaku*
- Couverte naturelle (cf salage) : *shizen yuu*
- Couverte de cendres de bois (isu, pin, azalées, ormes…) *: kibai*
- Couverte de cendres de paille (riz, bambou, fougères…) *: warabai*
- *Cendres mélangées : dobai*
- Couvertes diverses :
  Dessin de couleur *: « iro-e »*
  Couvertes feldspathique: *shino*

Mizusashi
© Musée Idemitsu,
cf Chr. Shimizu, Massin Editeur

Couleurs

- Couverte ambrée *: ame yuu*
- Couverte blanc-rose *: gohonde*

♦ Marques bleues ou grises
♦ dues à la réduction locale : *sangri*

- Couverte brunâtre *: irabo*
- Couverte blanchâtre *: kohiki*
- Couverte peau de serpent *: dakatsu de*
- Couverte peau de requin : *samegawa de*
- Couverte peau de crapaud *: donko yuu*
- Couverte écorce de pin : *matsukawa de*
- Couverte sésame *: goma.* Pour les pièces situées près de la gueule du four, des goutelettes d'émaux de cendre se déposent. Lorsque les goutelettes comencent à couler *: tamadare*

Décors

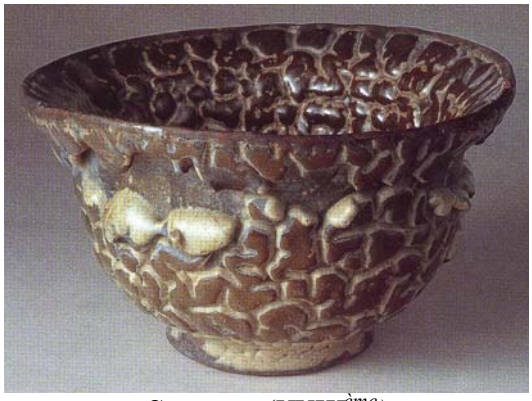
- Gravure au couteau *: kasuri*
- d'engobe *: ichin*
- Emaux sur couverte : *uwa e tsuke*
- Corde de feu *: hidasuki*
- Deux couleurs *: nisai*
- Trois couleurs *: sansai*
- *Karatsu* : motifs floraux sous émail, du nom du port qui importait les céramiques de Corée et de Chine *(Kara)*.

♦ Tache provoquée par le dépôt d'une plaque d'argile : gâteau-pivoine : *botamochi*

♦ Bleu de Bizen *: aobizen, yoohen (*aussi obtenu par salage)

♦ Jaune de Seto : *Ki-seto*

♦ Cuit retourné : *fuseyaki*



Satsuma (XVIIIème)
© Musée N^{al} de Sèvres
cf Chr. Shimizu, Massin Editeur

- *Mingei* : courant d'art populaire, vers 1920

Hidasuki, Bizen
© C.P. cf Chr. Shimizu, Massin Editeur

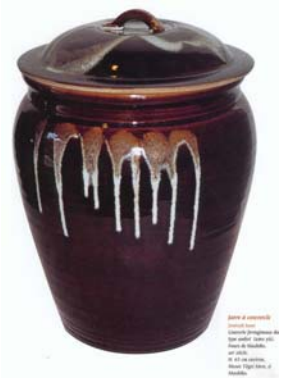
- *Oribe* : céramiques de Mino du nom du Maître de thé Furuta Oribe (*1544-1615)*
- *Tataki* : technique coréenne, la pièce est frappée puis redressée.

Formes

- Bouteilles à saké : *tokkuri, keishi*
  - (de bateau) : *funadokuri*
  - pour la fermentation du riz : *unsuke*
  - en forme de calebasse : *kyootokuri*
- Bol à thé : *chawan*
- Bouillotte : *yutanpo*
- Coupe *: hachi*

Funadokuri (XVIIIème)
© Musée Nal Art-Déco-
cf Chr. Shimizu, Massin Editeur

- Jarres
  - Grande jarre : *oo game*
  - A couvercle : *futatsuki kame*
  - A haut col *: tsubo*
  - A haut col, a thé : *cha tsubo*
  - A haut col et couvercle : *futatsuki tsubo*
  - A alcool de riz : *amazake kandoo*



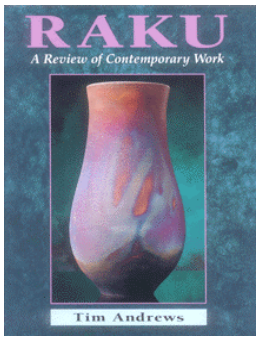
© Musée Toojei Mese
Chr. Shimizu, Massin Editeur

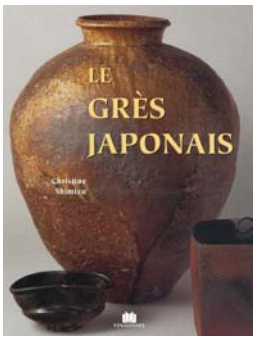
- plat *: sara*
  - à anse *: tehachii*
- plat *: sara*
- récipients à eau froide *: mizusashi*
  - à condiments : *mukoozuke*
- vases*: kebyo, hana ire, -ike, ou bini*
  - *vase d'autel : kabin*
- verseuses*: choka ou chooshi*
  - *à eau :* mizutsugi
    à sake : *dobin*

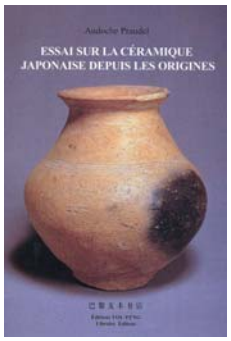
Rimpa : mouvement artistique vers 1650

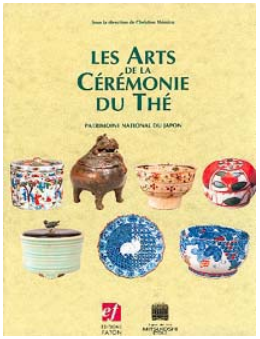
Kyoto (XVIIème)
© Chr. Shimizu, Massin Editeur

Pour en savoir plus quelques livres (voir librairies spécialisées)









Petit Lexique de la cérémonie du Thé

La cérémonie du thé « *Cha no yu* », mot-à-mot « eau chaude pour le thé », ou « *sadoo* », « voie du thé » aurait été rapportée de Chine par un moine Zen (Eisai) vers 1190. La cérémonie du thé fût codifiée au XVème siècle à la cour shogunale de Kyôto et devint l'objet d'un grand engouement parmi les marchands au XVIème siècle, en particulier dans la ville de Sakai, près de l'actuel Osaka. L'expression cérémonie du thé est tardive (1870-1900). Très tôt les maîtres de thé apprécièrent des bols d'origine étrangère (Corée, Viêt-Nam, Chine). Les poètes de Chine du Sud (qui incluait le Viêt-Nam) demandaient que le bol soit rempli de la « mousse du jade liquide Le thé vert (matcha) est utilisé depuis toujours par les bouddhistes pour rester éveillés. Une forme simplifiée et sans doute originale subsiste au Viêt-Nam, où la culture chinoise de l'an 1000 a pour ainsi dire été figée lors de l'indépendance du pays.». Différents ustensiles céramiques sont nécessaires

Le bol « *chawan* » avec une couverte *tenmoku* ou celadon,

Le pot à eau froide « *mizusashi* », le mélange d'eau bouillante et d'eau refroidie permettant d'ajuster la température.

Le pot à eau sale « *mizukaboshi* », servant à recueillir l'eau chaude ayant servie à réchauffer les tasses de chaque invité, dans l'ordre de préséance.

La verseuse à eau « *mizutsuki* ».

Le brasero « *ryooro* ou *furo* » pour chauffer le récipient de métal où bout l'eau.

Le pot à poudre de thé : « *cha ire* »

La jarre à thé « *cha tsubo* »,

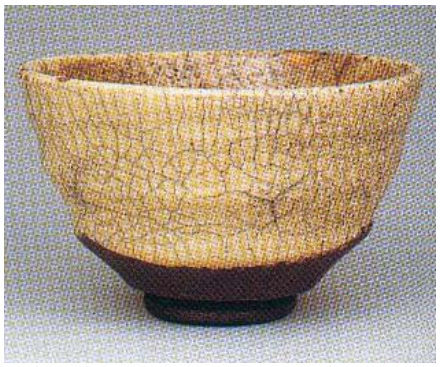
Eventuellement un brûle-parfum « *kooro* ».
Le pot à couvercle pour conserver le thé (en feuille « *macha* », broyé ou en plaquettes).
Plus tardivement au 18ème siècle la théière (« *kyuusu* ou *kibisho* »), la coupe à thé (« *meiwan* » viennent de Chine.

Bol de Karatsu (XVIIème)
© Musée Nal Sèvres cf Chr. Shimizu, Massin Editeur

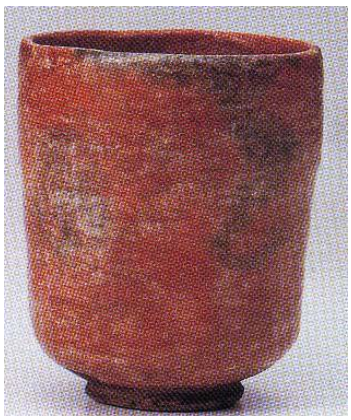
(livres sur http : //www.ceramique.com)

Mizusashi
© Musée d'Art Idemitsu
cf Chr. Shimizu, Massin Editeur

Koi cha : thé fort
Usu cha thé léger
Wa harmonie



Raku jaune : Jookei
© Musée raku cf A. Praudel, Ed. You-Feng



Raku rouge : Donyuu
© Musée raku cf A. Praudel, Ed. You-Feng

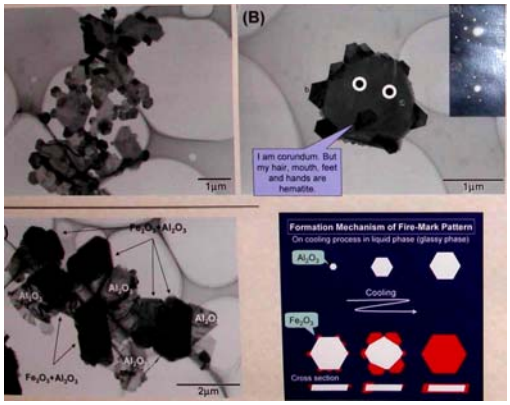
Raku noir : Choojiro
© Musée raku cf A. Praudel, Ed. You-Feng

Les raku sont réalisés à la main sans l'aide de tour.

Philippe Colomban
Directeur de recherche CNRS

Mécanisme de formation des « cordes de feu (*hidasuki*) » dans les céramiques traditionnelles de *Bizen*

L'équipe formée par les Drs *Yoshihiro Kusano*, *Akira Doi* (*College of Art, Université de Kurashiki*), Tatsuo Fujii, *Jun Takada* (*Faculty of Engineering, Université d'Okayama*), *Minoru Fukuhara* (*Faculty of Engineering, Okayama University of Science*) et *Ryu Murakami* (*Nara National Research Institute for Cultural Properties*) a étudié le mécanisme de formation des traces rouges laissées sur les pièces de Bizen par la paille de riz utilisée pour protéger les pièces lors de leur empilement dans le four. L'analyse chimique a montré que la région ayant été en contact avec la paille de riz contenait des grains d'hématite (α Fe_2O_3) insérés entre des grains de corindon (aussi appelé alumine α ou saphir). La couleur de feu résulte de la faible taille des grains d'hématite dont la croissance est bloquée entre les grains d'alumine. Du fer diffuse aussi dans le corindon.



Optimisation traditionnelle de la couleur rouge « bengara » dans les céramiques Kakiemon

La même équipe associée au Drs *H. Asaoka* et *Makato Nakanishi* s'est intéressé à comprendre la méthode de préparation du rouge utilisé par le célèbre céramiste *S. Kakiemon*. Vers 1700 les commerçants japonais développèrent une technique de préparation du pigment rouge d'hématite appelé « *bengara* » du fait de l'importation initiale de pièces émaillées en rouge d'Inde (Bengale ?). Le pigment était préparé à partir d'un minerai de sulfure de fer et donnait un rouge tirant sur le jaune analogue aux importations. Par contre le produit industriel actuel ne développe pas aussi bien la couleur « bengara ». Les auteurs ont montré que la coloration traditionnelle résultait de l'incorporation de quelques % (en mole) d'alumine et de silice dans l'hématite.

International Conférence on Modern Materials and Technologies – CIMTEC 2002, Florence 14-18 juillet 2002

© photos Y. Kusano

Clay as Content
The Significance of *Shigaraki* Clay in Japanese Ceramics

Introduction

This talk will look at the dual role played in Japanese ceramics by the clay mined in the *Shigaraki* valley, southwest of Kyoto. In its more visible role in medieval storage jars, tea ceremony utensils, and contemporary studio ceramics, *Shigaraki* clay is instantly recognizable for its distinctive color range, from gold to deep orange, and its grainy texture, as well as for the crust of unmelted gray wood-ash or pale green sheen of melted ash glaze that may also appear. This color palette of *Shigaraki* clay is just one of many found in the unglazed stonewares of Japan's regional production centers, including *Bizen, Tamba, Tokoname*, and *Echizen*, each of which presents a highly distinctive coloration based upon its local clay composition and kiln fuel.

Shigaraki clay is unique among these regional clays, however, in the less visible but critical role it has played as a mainstay of the ceramics industry of Kyoto and, in recent decades, of other ceramics-producing centers as well. In this role, *Shigaraki* clay has been important for its capacity to be stripped of distinctive color and texture through washing and sieving. Thus processed, it has provided a perfect pale gray or cream-colored ground for the glazes and decorations of traditional Kyoto ceramics and of modern studio pottery. Geography has also been a factor in creating this second role for *Shigaraki* clay, as the *Shigaraki* valley lies closer to Kyoto that any other regional ceramics center and has long been tied to Kyoto commercial networks.

Shigaraki clay's highly visible role as a familiar type of unglazed stoneware has varied over time, as ceramic fashions have changed. Its invisible role as a "work-horse" clay body for the Kyoto ceramics industry has been far more constant. Indeed, the ready availability of *Shigaraki* clay in Kyoto has contributed significantly to the periodic revival of interest in unglazed *Shigaraki* ware. This talk will look at the role of Kyoto potters, of studio potters elsewhere in Japan, and of potters from outside Japan—as well as of collectors and photographers—in reviving and reinterpreting the particular beauty of unglazed *Shigaraki* clay to suit contemporary taste.

Defining the *Shigaraki* Look

Most varieties of ceramics are identified by reference to a type of glaze or a style of decoration, as in the celadon-glazed wares of *Longquan* or the cobalt-painted porcelain of *Jingdezhen*. Rarely is importance given to the clay body from which the ware is formed; at best it is viewed as the substrate that supports the glaze or decoration. In Japan, however, a significant group of historical ceramic wares is identified in terms of the unglazed clay itself. This group comprises the stoneware storage jars made at various regional production centers during the twelfth through sixteenth centuries, and the tea ceremony utensils made later using some of these same clay sources. Interest in these wares is not simply a matter of contemporary scholarship or

connoisseurship, for tea ceremony adepts began focusing attention on unglazed stonewares in the late fifteenth century.

Kyoto was the stage on which Shigaraki clay was discovered as an aesthetic property worthy of attention. *Shigaraki* storage jars and related vessels were readily available in Kyoto markets by the fifteenth century at the latest. (The other regional ceramic ware sold in quantity in Kyoto came from *Bizen*, to the west along the Inland Sea.) As practitioners in the tea ceremony sought to move beyond the standard repertory of imported Chinese utensils or *Seto/Mino* copies and began searching for a wider variety of utensils for use in preparing tea, they easily discovered unglazed, roughly-shaped *Shigaraki* and *Bizen* vessels in shapes that could be adapted to use as tea utensils. Small jars became vases; bucket-shaped containers became water jars. They found an appropriately somber coloration in the unglazed surfaces of *Shigaraki* and *Bizen* clay, especially when these materials were combined with Chinese ceramics of contrasting refinement. The tea men looked closely at *Shigaraki* clay—at the fissures, stone eruptions, veils of melted woodash and clouds of color—with the same attention they gave to luxury goods—to the ground pattern in a bolt of fine silk or to the minute gold and silver landscape on a lacquered box. They brought *Shigaraki* clay into the world of elite art.

Such unglazed vessels also appealed to members of certain tea circles who had begun cultivating a manner of tea practice tinged with a deeper literary and philosophical tone. This new way of seeing *Shigaraki* and *Bizen* clay is articulated in a letter written by an influential member of this circle, an erstwhile Buddhist monk named *Murata Juko* (1421–1502), who applied to *Bizen* and Shigaraki tea utensils the terms "**chill**" and "**withered**."[i] Borrowed from the poetic theory of *Juko*'s contemporaries, which in turn drew upon Chinese poetry, these terms described a profoundly meaningful simplicity, one that could be orchestrated only by an experienced master.

*Juko'*s letter cautions that the use of *Shigaraki* and *Bizen* ceramics in this context of seasoned simplicity is beyond the capacity of the novice tea practitioner. However, these words of caution did not prevent a growing enthusiasm for tea utensils made of *Bizen* and *Shigaraki* clay. Local potters now added tea utensil shapes—water jars and vases in particular—to their repertories. In the last several decades of the sixteenth century and first two of the seventeenth century, tea ceremony utensils made in *Shigaraki* and *Bizen* workshops came to the market in great quantities. Excavations of several pottery dealers' shops along *Sanjo* Street in the commercial sector of Kyoto have yielded stashes of *Shigaraki* water jars of nearly identical shape. Presumably these once formed part of the dealer's stock that had been combed by demanding shoppers to find the single vessel with the most "interesting" surface; the jars discovered by the archaeologists had been rejected by the connoisseurs.

Shigaraki Clay in Kyoto

Archaeology shows that the heyday of *Shigaraki* tea ceremony utensils came to an end in the early decades of the seventeenth century. Unglazed *Shigaraki* utensils were eclipsed by glazed utensils arriving from Vietnam and Southeast Asia, from *Mino* and from the newly-established kilns in southern Japan. At the same time, the tea ceremony aesthetic inspired by the sinicized system revering notions of "chill" and "withered" gave way to one grounded in Japanese court poetry, centering around the works of poet and anthologizer *Fujiwara Teika* (1162-1241).[ii] Imagery from *Teika'*s poems provided models for ceramic decoration, which came to the fore. A single *Shigaraki* vessel suggests that some tea men sought to recast unglazed

Shigaraki clay in the light of classical poetry. This oval bowl, whose clumsy form suggests the work of an amateur potter, bears a lengthy inscription documenting that it was made in *Shigaraki* in 1644 by one *Keizo,* using clay from *Kurumano*, a locale within the *Shigaraki* valley said to be the site of the grave of the poet *Fujiwara Ietaka* (1158–1237), a contemporary of *Teika*.[iii] The act of making a bowl with clay from this evocative site suggests that, to its maker, the clay itself was imbued with the refined fragrance of classical court poetry.

But it is important to notice that the rim of this bowl is coated artificially with mottled ash glaze to evoke the effect of wood ash landing accidentally and melting, as seen on tea utensils made decades earlier. This example of using artifice in pursuit of the natural, and the historical, introduces the manner in which the new ceramics industry in Kyoto treated *Shigaraki* clay. The focus of Japanese ceramic production shifted dramatically in the early seventeenth century with the emergence of new types of glazed ceramics at regional kilns, but particularly with the beginning of glazed ceramic production in Kyoto itself. Kyoto, which had already emerged as a major marketplace for ceramics, now became a source of them. Moreover, from the beginning Kyoto ceramics were marked by a peculiar self-consciousness. The earliest Kyoto products were imitations *(utsushi)* of popular wares made elsewhere, in Korea or in *Mino/Seto*. Kyoto potters imitated both the clay bodies and the glazes of these exotic wares, while adding a certain urban polish to the rendering. No doubt they quickly learned to imitate the appearance of Shigaraki clay as well.

Shigaraki utsushi were a notable component of the record of the Kyoto potter *Nonomura Ninsei* (active circa 1646-1677), as attested by surviving works as well as sherds found at *Ninsei'*s kiln site and in *Ninsei*'s workshop notebook, which survives in the form of a copy made by another Kyoto pottery master, *Ogata Kenzan* (1663–1743). *Ninsei*'s notebook shows that he used no *Shigarak*i clay in his clay bodies. For "large utensils," which included his interpretations of *Shigaraki* tea-leaf storage jars, water jars, and other tea utensils, as well as his famous glazed wares, he used a mixture of clays mined locally in Kyoto.[iv] *Ninsei'*s technique for approximating the appearance of *Shigaraki* clay is revealed by the diary of a potter from a small provincial kiln, *Morita Kyuemon*, who visited Kyoto potteries in 1678. At one Kyoto workshop Morita learned that potters there made "*Shigaraki* stone-burst type" ware by washing local Kyoto clay—then re-adding sand in order to cause the effect of feldspar granules.[v] The washed clay was plastic and lent itself to the elegant and precise throwing of thin-walled vessels favored by Kyoto potters, but impossible with the un-plastic natural Shigaraki clay.

Shigaraki potters who migrated to Kyoto to take part in the new ceramics industry had surely brought knowledge of the *Shigaraki* valley as a source of clay. This was important, for clay sources in the immediate vicinity of Kyoto were exhausted by the late seventeenth century, and the Kyoto ceramic enterprise began casting further a field for materials for clay bodies and glazes. (*Ninsei*'s notebook shows that he was already using an iron-bearing clay found in *Shigaraki* for his brown glazes, indicating that *Shigarak*i clays were already beginning to reach Kyoto by mid-century. *Kenzan* himself could distinguish among qualities of clays mined in several different villages within *Shigaraki*.[vi]) The Kyoto ceramics industry was essentially "modern," in that it did not decline with the exhaustion of local materials, but instead brought in materials from quite distant and varied locales, covering their cost in the high prices of its luxury-level wares.

The irony of making "*Shigaraki"* clay effects using processed Kyoto clays was replaced, eventually, out of necessity, when *Shigaraki* became a major source of materials used in Kyoto clay bodies. A potter's notebook from the 1830s reveals the subtle irony of using real *Shigaraki* clays of varying qualities to make "*Shigaraki-style*" tea wares in the manner said to have been

favored by various historical tea men. Vessels made in the type approved by *Sen* no *Rikyu* (1522–1591) were to be textured "with clay as dug from the mountain." These wares were coated with thin solutions of washed wood-ash to imitate the appearance of naturally-occurring ash glaze.[vii]

Rediscovering *Shigaraki* Clay in *Shigaraki*

The Kyoto "version" of the appearance of *Shigaraki* clay exerted a powerful influence on the production of tea-ceremony utensils, even in *Shigaraki* itself. It was as though *Shigaraki* potters had forgotten how to use their wood-fired kilns to bring out the distinctive traits of *Shigaraki* clay. Indeed, they probably did, since the most important wares in *Shigaraki* itself from the seventeenth century onward were glazed tea-leaf storage jars, made with a new type of multi-chamber wood-burning kiln that could be more precisely controlled. The small numbers of tea wares that were made up to the 1930s mimicked the appearance of Kyoto's idea of *Shigaraki,* bisque-firing the forms and applying thick coatings of glaze. To the modern eye many look like fakes.

Beginning in the 1930s, however, potters working in various regional pottery centers with long histories—centers whose technologies had been transformed by industrialization—began to explore how to recreate the older processes that had created the much-admired effects on the early wares. A few potters in *Shigaraki* were discovering that placing their unglazed tea utensils in the fronts of the chambers in the huge multi-chamber climbing kiln, on the floor where they were likely to get covered with wood ash and overfired, created an attractive coloration in the clay. (Moreover, those locations were so undesirable for glazed wares that the few experimenting potters could use them for free).

In 1964 two *Shigaraki* potters were named Important Intangible Cultural Properties of *Shiga* Prefecture for their recreation of the surface appearance of old *Shigaraki* tea wares. *Takahashi Rakusai* (1898–1976) and *Ueda Naokata* (1899–1975) had worked hard to examine old *Shigaraki* pieces, to study sherds and the kiln sites where they were found, and to refine the firing techniques that would produce the desired effect. It is not surprising that the first modern recreation of the medieval *Shigaraki* kiln—the so-called *anagama* (tunnel kiln) was built by *Ueda Naokata.*

Recreating *Shigaraki* in *Kamakura: Kitaoji Rosanjin*

One of the most famous *Shigaraki* tea utensils of the 1930s was a small *Shigaraki* jar, of the size known to tea men as *uzukumaru*, "crouching down," about twenty centimeters tall. This was the perfect size for use as a vase. Circling the jar's shoulder was an incised band of X's between two horizontal lines, a design that has been variously interpreted as a sacred rope or a fence. Above the band, on one side, was the mark "three," a mark that often appears in concert with the "rope" design but whose meaning is equally unknown, although it is sometimes interpreted as a "potter's mark." The jar belonged to *Matsunaga Jian* (1875-1971), whose collection was housed for a while in his private museum in *Odawara* and is now dispersed; the *Shigaraki* jar rests in the Fukuoka Art Museum.

This jar and others like it became a model for one of the most enterprising Japanese potters of the twentieth century, *Kitaoji Rosanjin* (1993–1959). *Rosanjin* was born in Kyoto, and in the course of his itinerant young life he learned to collaborate with professional potters to make ceramics to match another growing interest, the preparation of food. While operating a

restaurant for elite clientele in Tokyo, *Rosanjin* bought land near Kamakura and established a kiln, staffed by potters who could execute his directions and equipped with kilns to fire in the manner of Kyoto and *Seto.* Clay was not locally available, but *Rosanjin* had another purpose in mind as he brought in supplies of clay from various regional ceramics centers—he wished to recreate improved versions of the historical Japanese wares made in such places as *Karatsu, Mino*, and *Shigaraki*, for use in his restaurant.

Rosanjin replicated his own *Shigaraki* jar by taking a plaster cast of it and making a multiple-part mold. Some of his jars faithfully but artificially suggest the appearance of *Shigaraki uzukumaru*, with mantles of applied ash glaze around the shoulder. Others, however, confound expectation of the shape with the incised "rope" band" by their coatings of copper-green *Oribe* glaze or their iron-painted decoration or their brilliant silver and gold glaze. *Rosanjin* also made a few much larger *Shigaraki* jars for use as vase, and these pieces were formed by hand. They too confound the expectation of the shape, for while the bare clay is the expected color it bears dense texturing created by a wooden paddle (never used on medieval *Shigaraki* jars); in another departure, combed bands do not circle the shoulder but plunge diagonally toward the base of the jar, channeling trails of artificially-applied glaze down the torso of the jar. *Rosanjin*'s approach to *Shigaraki* may be considered the ultimate extension of the Kyoto reinterpretation, or *utsushi*.

Portraits of *Shigaraki* Clay: *Domon Ken*

The modernist photographer *Domon Ken* (1909–1990) made his mark by seeing, through his camera lens, the carved folds of drapery in an ancient wooden sculpture as an abstract composition of plane and line. His black-and-white images of temples and shrines became iconic images of the Japanese ritual landscape, while his postwar images of atomic bomb victims or children in impoverished neighborhoods of downtown Tokyo set standards for documentary photography.

Domon also trained his eye on Japanese ceramics. Over a thirteen-year period, he paid visits to regional kilns, including *Shigaraki*, and documented them in black-and-white. But his most memorable accomplishment came through engaging *Shigaraki* jars in the studio. Against a stark black drapery, he took portraits of medieval *Shigaraki* jars, closing in on their cracks, wrinkles, and glaze drips and centering on bases and necks as well as classic profiles. *Domon* photographed in color, since, as he commented, "The fascination of *Shigaraki,* above all, lies in the perfect red color of its unglazed clay, like the color of a peach blossom."[viii]

Domon's discovery of the medieval *Shigaraki* jar coincided with archeologists' discovery of medieval kiln sites as a new focus for excavation. The sites had been a focus of attention among potters, collectors, and connoisseurs since the 1930s, but postwar development of infrastructure, which disrupted the rural landscape, uncovering the sites, made salvage archaeology essential. Archaeology provided more precise identification for medieval jars; with names now firmly attached, the jars became a new focus of avid collecting on the part of both museums and private collectors. *Domon*'s iconic portraits of *Shigarak*i jars against a black backdrop set the fashion for photography of all medieval stonewares.

Shigaraki Clay in Tokyo: *Tsuji Seimei* and *Tsuji Kyo*

Following on the popularity of medieval *Shigaraki* jars in the 1960s, numbers of potters throughout Japan—some of whom had never set foot in the valley—were drawn to the qualities of *Shigaraki* clay and began to use it for their own work in a conscious manner. Unlike generations of Kyoto potters who had bought refined *Shigaraki* clay for their regular wares, these potters specified the raw *Shigaraki* clay, with its natural stones and other impurities. Foremost among these outside makers of *Shigaraki* ware were the husband-and-wife team of *Tsuji Seimei* (born 1927) and *Tsuji Kyo* (born 1930). They operate a wood-burning kiln in a far western suburb of Tokyo, using *Shigaraki* clay exclusively, either unglazed, naturally glazed by wood-ash during firing, or partially coated with subtle applied ash glaze. Some of their works echo established forms associated with *Shigaraki* clay, especially tea wares and tablewares; others are modern, sculptural vessel forms. But still others play with the expectations of the viewer, as when *Tsuji Seimei* makes bowler hats and canes from *Shigaraki* clay. His series of "tin cans," with their lids half severed jaggedly and bent back, reinterprets the sixteenth-century *Shigaraki* cylindrical vase form. Tsuji allows the simple, if disconcertingly modern, shape to show off the various colors possible in *Shigaraki* clay.

Shigaraki Clay as Escape from Tradition: *Yagi Kazuo*

Kyoto ceramic artist *Yagi Kazuo* (1918–1979) represented the opposite extreme from *Rosanjin*, who used *Shigaraki* clay to reinvent traditional Japanese ceramic forms. *Y*agi turned to *Shigarak*i clay as "surface" along the trajectory of his escape from the confines of officially-sanctioned tradition as it enveloped postwar Japanese ceramics. While *Yagi* was certainly aware of historical Japanese ceramics and held a deep affection for Chinese and Korean "folk" ceramics, his inspiration came instead from contemporary European art—from the ceramics of *Picasso*, the paintings of *Juan Miro*, the drawings of *Paul Klee*—which he absorbed through coveted copies of imported books and journals that were passed around his group of peers. *Yagi* and his colleagues joined forces in a group that they named *Sodeisha*—"Crawling-through-Mud Society"—and declared their determination to forswear historical Asian ceramics as prototypes for their work and to participate only in exhibitions of their own organizing, rather than the government-sponsored exhibitions juried by senior members of the introverted and hierarchical Kyoto ceramics world. The evolution of *Yagi*'s ceramic work can be seen as a steady process of stripping away stultifyingly referential styles of glazes and decoration while searching for an independent clay mode.

As Kyoto-based potters, *Yagi* and the other *Sodeisha* members used *Shigaraki* clay as a matter of course. Professional clay suppliers delivered various standard mixes of *Shigaraki*-based clay bodies, ranging from fine to coarse, and from pale-firing to red-firing, that potters selected according to need. Since Kyoto potters fired their work in communally-operated wood-firing kilns, the clay bodies with larger percentages of unprocessed *Shigaraki* clay naturally took on the familiar red-orange color of *Shigaraki*. In the 1950s *Yagi* and his colleagues turned away from primary use of the fast potter's wheel for shaping their work (because it dictated a certain conventional vessel form) toward hand-building, which allowed them to construct asymmetrical forms. For this purpose they chose largely-unprocessed *Shigaraki* clay with its small percentage of shrinkage during drying. Although they used glaze on early sculptural works, by 1954 they were leaving the coarse *Shigaraki* clay bare, allowing the woodfire of the communal kiln to tint it

red. None of these works is identified as "*Shigaraki*" in its title. It is safe to say that this pale orange tint (their works, positioned in the cheaper rear section of the chamber, tended to receive little direct impact of the flame or the wood ash) represented not any historical reference to "*Shigaraki*" but simply the unadorned process of firing. Within a few years *Yagi* had developed a second mode of unglazed clay, this time a polished and smoke-blacked pottery made from a well-sieved clay body (undoubtedly *Shigaraki*-based). The smooth, highly-polished black pottery and the gritty, red-orange woodfired stoneware formed two paths of parallel exploration in the rest of his work.

Ironically, the demise of wood-fired kilns in *Kyoto* (as the result of a city anti-pollution ordinance) forced the *Sodeisha* potters to rethink the surfaces of their unglazed works. Once they turned to electric kilns (the only options if they were to continue to work in their urban studios, although gas kilns were supplied by the city to potters working in designated areas outside city limits), the *Shigaraki*-based clay ceased to yield its blush of warming color. In order to add ruddiness to the pale, bland clay, they sprayed on red iron oxide, known as "*flame color*," and sometimes added a thin spray of wood ash. Whether or not they had chosen the "*Shigaraki*" surface to begin with, they were reluctant to lose it.

Not until 1966 did *Yagi* try "authentic" *Shigaraki firing*. Inspired by the archeological rediscovery of historical woodfired wares, by *Domon Ken's* portraits of medieval *Shigaraki* jars, and by *Takahashi* and *Ueda*'s recreation of the historical *Shigaraki* woodfiring process, *Yagi* fired a single kiln load of works at the *Sotoen* workshop in *Shigaraki*. Many of his shapes for that firing played off familiar *Shigaraki* forms. He blew up a medieval jar into a nearly-spherical, balloon-like shape and inscribed a *Klee*-like doodle instead of the familiar "potter's mark"; during firing, the jar slit along the incised line, creating a gash reminiscent of some medieval jars. Cylindrical clay water pipes that had recently been excavated from the site of the eighth-century imperial palace in *Shigaraki* inspired *Yagi*'s work called "*Pipe*," but a firing accident gave the work its memorable detail: one tiny molded figure of a badger-like *tanuki* from Japanese folk lore (a staple product of *Sotoen* and other *Shigaraki* kilns) fell onto the mid-point of the pipe, and a second landed inside one open end.

Although *Yagi's "Shigaraki*" wares were well received, *Yagi* refused to return to the process a second time. He had experienced the dangerous allure of the unpredictable associated with *Shigaraki* wood-firing, and he preferred the greater responsibility for the work's final form and surface associated with use of the electric kiln.

Re-imagining *Shigaraki* Clay in *Shigaraki*

With the proliferation of tunnel kilns and smaller multi-chamber kilns operated by studio potters in *Shigaraki,* the exploration of *Shigaraki* clay's appearance began a new era. Younger potters are not content with replicating the forms of historical *Shigaraki* jars or tea wares or the conventional appearance of *Shigaraki* wood-fired clay: they seek new forms as vehicles for beautifully nuanced clay coloration. A leader among the next generation of such potters is *Otani Shiro* (born 1936). *Otani* studied briefly in *Kyoto* in the 1950s before returning to *Shigaraki.* Before he could afford to build his own kiln, *Otani* gradually learned how to coax a new look from *Shigaraki* clay while renting firing space in large workshop kilns. Like *Yagi* and the *Sodeisha* potters before him, he had been too poor to fire his early work in prime locations. With a return to firing for the effects of medieval unglazed *Shigaraki* ware, the prime places were now at the front of the kiln, where they were smothered in ash. *Otani's* work was allotted the

undesirable cool, protected locations at the back of the kiln chamber. In 1969 *Otani* won a prize in the national Japan Traditional Handicrafts Exhibition for his vessel with pale, faintly-tinted bare clay unmarked by ash or glaze. Senior *Shigaraki* potters had mocked the piece as "underfired," the sort of work that an ordinary commercial workshop would throw away. This "fire-colored *Shigaraki*" became *Otani's* trademark, however.

Otani's greatest problem now is clay. Veins of good *Shigaraki* clay are increasingly hard to find in the valley. Throughout the 1970s, 1980s, and 1990s, dozens of truckloads of clay mined from the "inexhaustible" (as town hall publicity liked to describe them) veins left the valley every day. Kyoto's demand for *Shigaraki* clay has continued, and demand for *Shigarak*i clay has appeared even in such long-established ceramic centers as *Hagi* and *Seto*. At one point *Shigaraki* clay was said to constitute eighty percent of the pottery clay used throughout the nation. This presents another level of irony, as regional ceramic centers continue to market their "image" even while using clay from elsewhere. One might say that the concept of *utsushi*, which began in *Shigaraki,* is radiating steadily outward, until much of Japan's regional ceramic production is in danger of becoming a parody of itself.

Meanwhile, the *Shigaraki* Ceramic Cultural Park opened in 1991 with the goal of creating a powerful pull toward *Shigaraki* for outside artists, from elsewhere in Japan as well as from outside Japan. Through a guest artist program, the cultural park has invited new interpretations of *Shigara*ki clay by international artists who incorporate it in their iconic shapes, such as American potter *Ken Ferguson's* basket with rabbit-shaped handle or *Peter Voulkos's* "ice bucket," an irregular cylinder that first arose in *Voulkos'* repertoire as his response to Japanese tea-ceremony water buckets.

The profound familiarity of *Shigaraki* clay's overt appearance means that the work of artists who chose to feature it takes meaning from the clay surface itself . Recognizable Shigaraki clay then always asks the question: how far has this work come from the original *Shigaraki* forms? Does the form at hand honor the prototype, or play with it, or ignore it? Earnest attempts to honor the prototype have led to far too many modern *Shigaraki-style* jars, although *Rosanjin* and *Yagi* understood how to tweak the form. Playful transformations such as *Tsuji Seimei's* hat immediately raises the question of *Shigaraki'*s claim to "chilled" and "withered" austerity. *Otani*'s sublime surfaces suggest a new realm of beauty for bare clay. A contest exists, perhaps still unspoken but no longer to be ignored, between the knowing use of *Shigaraki* clay as subject in a ceramic work and the unthinking consumption of *Shigaraki* clay as invisible substrate. One hopes that enough good *Shigaraki* clay will survive to allow the artistic exploration to continue; so many untapped possibilities seems to remain.

Louise Allison Cort
Curator for Ceramics
Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery
Smithsonian Institution, Washington, D.C.

[i]For a discussion of the terms "chilled" and "withered," see Dennis Hirota, compiler and editor, *Wind in the Pines; Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path* (Fremont, California: Asian Humanities Press, 1995), pp. 37-80.
[ii] Carolyn Wheelwright, ed., *Word in Flower: The Visualization of Classical Literature in Seventeenth-Century Japan* (New Haven, Connecticut: Yale University Art Gallery), 1989).
[ii]Louise Allison Cort, *Shigaraki, Potters' Valley* (New York and Tokyo: Weatherhill, 2000), p. 188.
[iv] Cort, *Shigaraki, Potters' Valley,* p. 189.
[vi] Cort, *Shigaraki, Potters' Valley,* p. 189.
[vii] Cort, *Shigaraki, Potters' Valley,* p. 191.
[viii] Cort, *Shigaraki, Potters' Valley,* p.190.
[ix] Domon Ken, *Koto no bigaku* (The aesthetics of antiques) (Tokyo: Heibonsha, 1999), p. 45.

Jean Girel

Les noirs des Song : hypothèses et expériences

J'ai découvert ma voie devant la céramique chinoise des Song dans les années 1970, à une période où les céramistes français étaient tous tournés vers le grès brut, les effets de flamme, les accidents de cuisson, les premières expériences de raku, une certaine idée du Japon....
Les pièces qui me fascinaient -et cette fascination est intacte aujourd'hui- étaient les céladons de Longquan, surtout les kinuta, les bols noirs à fourrure de lièvre, et les porcelaines qingbaï.
J'ai découvert ensuite que les plus beaux spécimens de ces œuvres se trouvaient au Japon, et que les japonais éprouvaient pour elles la même vénération, et les avaient prises un jour comme modèle. J'ai compris alors que pour trouver la source de son inspiration, il était plutôt naturel de remonter à contre-courant...

Jean Girel 2002
Boîte aux oiseaux h : 41cm
Grès noir à couverte irisée

Les matières premières de la céramique *Song* sont des argiles, des roches, des cendres, bref des produits naturels, communs, quelconques. Le gisement est à côté de l'atelier, la carrière proche, la cendre celle du végétal alentour, pin, bambou, fougère, palmier… Le potier *Song* n'a pas besoin de ces colorants rares, ou venus de loin, et dont les vicissitudes des temps peuvent interrompre l'approvisionnement, comme le cobalt de Perse qui deviendra à la mode sous les *Yuan*. Il essaie parfois le cuivre, qu'il récupère chez ses collègues les bronziers (comme le montre la présence constante d'étain dans les analyses des grès *Jun* à éclaboussures rouges), mais se débrouille en général pour trouver la couleur de ses couvertes dans le fer apporté naturellement par ses matières premières. Une telle économie de moyens pourrait laisser présager une pauvreté des résultats ; or, l'extrême diversité des nuances et le degré de raffinement des céramiques *Song* sont là pour attester du contraire, et donc de la maîtrise du potier qui, dans ses dosages,

dans ses temps de broyage, dans sa conduite de la cuisson, dans son intimité des éléments terre, eau, feu, bois, métal, sait trouver le chemin de ces transmutations. Les couvertes des *Song* peuvent se classer en deux grandes familles, celles qui contiennent un peu de fer (entre 0 et 4%) : blancs ivoire ou bleutés, céladons, bleus *Jun,* ambre…, et celles qui en contiennent beaucoup : noirs, bruns, rouille, irisés argentés ou bleus, etc.

Les monochromes

Le fer est un corps sensible, capable de réagir de façon très diverse selon les atmosphères qu'il rencontre, les voisins qu'il côtoie, les lieux où il se trouve. Sa forme la plus commune est l'oxyde ferrique Fe_2O_3, qui va colorer en ambre, puis brun, puis noir les couvertes qui en « digèrent » de 4 à 8 % environ (les *Ding* noirs sont un exemple de ce type). Au-delà de 6 à 10 %, la couverte peut toujours digérer le fer à haute température, mais en rejette une partie pendant son refroidissement. Cet excès de fer à la surface de la couverte cristallise et devient rouille, jaune ou vert selon les autres constituants : les riches en alumine développent du rouille (c'est le cas des Ding roux), les riches en calcium des jaunes ou des verts (les « *poussières de thé* » par exemple).

Soumis à une atmosphère de cuisson réductrice (obtenue en privant d'oxygène le combustible qui brûle alors imparfaitement et dégage du monoxyde de carbone CO), il se transforme en oxyde ferreux FeO (selon l'équation $Fe_2O_3 + CO \rightarrow 2\ FeO + CO_2$), le CO avide d'oxygène lui en empruntant une molécule. Sa couleur change alors en vert, bleu ou noir-bleuté. Il peut aussi prendre sa forme magnétique Fe_3O_4, plus grise, ou se recolorer en rouille à la faveur d'une entrée d'air (ré-oxydation). Les monochrome sombres des *Han* aux *Song* doivent une bonne part de leurs colorations aux variations involontaires des conditions de cuisson.

Les couvertes à texture variée

Sous les *Song*, la cuisson mieux maîtrisée permet au potier d'observer puis d'exploiter des phénomènes donnant lieu à des effets très particuliers : « *taches d'huile* », « *plumes de perdrix* », « *fourrures de lièvre* »… Le fer, en atmosphère oxydante, préfère en principe adopter sa forme la plus oxydée, Fe_2O_3, mais devient capricieux au-delà de 1200°C et se met à perdre naturellement un peu de son oxygène. Celui-ci s'en va sous forme de gaz, donc de bulles, puisque à cette température la couverte est déjà un liquide. Dans sa précipitation, il emporte avec lui une partie du fer qui l'a libéré. Ce dernier se retrouve en excès à la surface de la bulle créée et se colore en se ré-oxydant au refroidissement. Le fond noir est alors parsemé de taches brunes ou rouille circulaires, donnant l'effet « *taches d'huile* » (grès du *Henan*). Dans une autre famille, les taches ainsi créées vont glisser à la surface de la couverte de plus en plus liquide. Le four continuant à monter en température, elles s'ovalisent suivant l'axe de gravité jusqu'à devenir des lignes verticales brunes sur fond noir : ce sont les *« fourrure de lièvre* » des *Jian*. Des variations d'atmosphère pendant le refroidissement (enfumages, utilisation de bois humide, d'eau…) peuvent colorer diversement ces lignes, en provoquant la métallescence ou l'irisation (*Yohen temmoku*).

Jean Girel 2002
Bol Jian à couverte métallescente - d : 11 cm

Jean Girel 2002
Coupe à couverte tache d'huile - d :23 cm

Les couvertes à décor

La vogue des bols *Jian* est telle sous les *Song* que d'autres fours cherchent à les imiter. Ne disposant pas des matières premières qui permettent à ces effets de se faire « tout seuls », les potiers appliquent sur des couvertes noires des taches ou des gouttes de matières saturées en fer, qui donnent des rouilles sur noir, ou à l'inverse recouvrent de noirs transparents des couvertes saturées qui en cuisant crèvent la couche de dessus, ce qui donne un effet similaire.

Le décor par taches sur un fond sombre n'est pas nouveau : sous les *Tang,* des couvertes noires sont éclaboussées de cendres acides qui coulent en cascades de bleuté opalescent à blanc-gris mat (les *Jun* noirs).

Les potiers de *Jizhou*, eux, ont observé que des apports de cendre basique à une couverte brune ou noire lavait le noir pour donner des tons ambre à orangé. Les bols à feuille sortis de ces ateliers sont de deux types : dans le premier (bol à feuille des collections Baur), une feuille est collée sur le bol frais tourné, puis la pièce séchée est trempée ou arrosée d'un premier bain de couverte noire. La feuille est alors enlevée et son motif apparaît en terre nue. Une seconde couche de couverte, ambre transparente cette fois est alors appliquée, qui reste ambre sur le motif de la feuille et devient noire sur le fond noir. Dans le second type, le bol est entièrement recouvert de couverte noire, puis une feuille trempée dans un bain riche en cendre ou en chaux est posée sur la première couche. La concentration de ce liquide dans les sillons des nervures les font apparaître en clair sur le motif général plus brun.

Le regard du céramiste

Les publications des vingt dernières années fournissent un ensemble d'analyses des pâtes et couvertes permettant une compréhension claire des compositions et matières premières utilisées. La présence par exemple de phosphore et de manganèse dans une couverte indique l'emploi d'une cendre ; les investigations microscopiques mettent en évidence la structure de phytolithes (litt . pierres de végétal) non fondus dans des couvertes sous cuites… La reproduction des pièces paraît un jeu d'enfant en présence de données aussi précises. Or, l'expérience d'atelier montre que la reconstitution d'une couverte (crue) à partir de son analyse (cuite) ne marche

jamais. Les auteurs qui se sont essayé à ce jeu (*Grebanier, Tichane…*) s'en sortent avec des pirouettes ou des imitations bien lointaines.

Jean Girel 2002
Vasque aux oiseaux - d :28 cm
Porcelaine à couverte irisée

Bol Jian à couverte irisée - d :13 cm

Bol Jian à couverte irisée - d :12 cm

La famille des bols *Jian* est celle où le fossé entre l'original et sa copie est le plus large. Nous avions donné l'explication de ce décalage en 1988 dans le bulletin n° 47 des Collections Baur : « Le déplacement d'éléments pendant la fusion incite d'ailleurs à interpréter les analyses des pièces cuites avec prudence : à l'échelle géologique, la coulée de la couverte sur ce corps poreux équivaut à un orage de montagne, dévalant en ruisselets puis en torrent de boue. Si l'on

observe l'eau du torrent en bas, ce sera encore de l'eau, mais elle contiendra beaucoup d'éléments de la montagne, tandis que celle-ci sera gorgée d'eau. Enfin, une partie de l'eau se sera également évaporée en route. Cette image explique pourquoi, lorsque l'on cherche à reproduire les pièces Jian en copiant les analyses des tessons cuits, on obtient un corps surcuit, scorifié, alors que la couverte, juste nappée, n'amorce pas le moindre signe de coulée. Il faut donc admettre que la couverte perd de la potasse au profit du corps et aussi dans l'atmosphère du four, et s'enrichit dans sa coulée de l'alumine et de la silice du tesson.

Quinze ans de pratique depuis cette intuition ont confirmé l'hypothèse en en précisant les constantes : l'absorption de particules du tesson par la couverte est de l'ordre de 40% et est préférentielle, la fraction argileuse étant entraînée plus vite que les grains de quartz grossier (l'habitude de cercler la lèvre d'une bande de métal permet de recouvrir une rugosité due à l'affleurement des grains dont la couverte a lessivé l'entourage argileux).

Cette expérience ponctuelle n'étant qu'un exemple dans ma démarche globale qui pour progresser a dû abandonner en permanence les jalons rassurants des données « rationnelles » (chiffres d'analyses au centième près, preuves par X -spectrum-…) pour entrer dans le monde de l'esprit Song, c'est-à-dire dans l'art des cinq éléments.

Jean Girel
Céramiste Maître d'Art.
© J.G. photos

Né en Savoie en 1947, Jean Girel apprend la poterie dès l'âge de quatorze ans chez un potier de tradition. Des études aux Beaux-arts de Mâcon, puis une licence d'arts plastiques à Paris le conduisent à être d'abord peintre et professeur d'arts plastiques. La découverte de la céramique Song lui révèle l'évidence de sa vocation ; il décide alors de se consacrer exclusivement à la céramique à partir de 1975. Réalisant ses oeuvres avec des recettes personnelles de pâtes, d'émaux et de cuissons, il invente au fur et à mesure de ses exigences ses outils, ses instruments ; le four qu'il utilise aujourd'hui dans son atelier près de Cluny est le dix-septième qu'il conçoit et construit pour son usage personnel. Consultant en matière de techniques et d'innovations auprès de différentes unités de production en France et à l'étranger, Jean Girel écrit sur la céramique depuis 1970. Son savoir-faire exceptionnel et sa volonté de transmettre sa passion lui valent d'être nommé Maître d'art en juin 2000.

Jean-François Fouilhoux
Plénitude 1997
Céladon bleuté 41x33x15 cm (Coll. Part) ©photo JFF

Céladon, la lumière captive

Passionné par le langage de la matière et des formes,
je travaille le matériau céramique en raison de sa grande vigueur expressive et
je m'inspire pour sculpter, des bio-minéraux : carapaces, squelettes, coquillages...
toutes formes minérales construites par le vivant.
Pour ces sculptures je compose un céladon semblable à une pierre translucide et
polie qui les enrichit de son jeu subtil avec la lumière.

C'est pendant la dynastie *Shang* (1751-1111 avant J.-C.), en Chine, que, pour la première fois au monde, des céramiques émaillées ont été cuites à haute température (supérieure à 1200°C). Il est très probable que les premiers émaux découlent de l'observation des murs des fours, qui s'émaillent au fil des cuissons, et des cendres qui se déposent sur les surfaces planes ou sur les épaules des pots, réagissant avec l'argile pour former une sorte de verre.

Le dépôt volontaire de cendres sur les pièces puis l'application d'un mélange d'argile et de cendres de bois, ont certainement été les premiers gestes techniques qui ont conduit à l'émail de haute température.

L'histoire du céladon tient probablement dans l'évolution de cette recette toute simple, argile plus cendres végétales, faite d'expérimentations sur différentes argiles ou roches broyées, mélangées à des cendres de bois puis à de la chaux. Cette évolution, c'est aussi, parallèlement, celle de la maîtrise des cycles de réduction pendant la cuisson, pour agir sur le fer contenu dans les minéraux utilisés et développer le vert bleuté caractéristique du céladon (voir *infra*).

Le céladon *Yueh*

Les premières céramiques qui méritent vraiment le qualificatif de céladon sont les céramiques de *Yueh* ou *Yue*, qui apparaissent à la fin du 3e siècle. Progressivement ils atteignirent une grande qualité technique et esthétique vers le 10e siècle.

La pâte d'un tesson de *Yue* est gris clair, fermée, dense. Comparé à un céladon de *Longquan*, qui sera fabriqué 200 ans plus tard, l'émail est plus mince et plus jaune, peu réduit, et laisse voir la terre du pot par transparence. Une coupe de l'émail montre une matière transparente où de grosses bulles se sont formées. Le corps de la pièce et l'émail sont faits d'un matériau spécifique au sud de la Chine: la pierre à porcelaine, qui est une roche composée principalement de quartz et de séricite (petits micas blancs potassiques). Lorsqu'elle est broyée en poudre fine et mélangée avec de 1'eau elle donne une pâte suffisamment plastique pour être tournée. Cuite à haute température elle donne une porcelaine naturelle.

C'est seulement pendant la période *Yuan* que les potiers ont ajouté du kaolin à la pierre à porcelaine pour pouvoir cuire des pièces plus grandes et à plus haute température. La pierre à porcelaine est assez fusible, à cause de son pourcentage élevé en potassium qui abaisse le point de fusion de la silice. Cette pierre à porcelaine était broyée avec des sortes de pioches mues par des roues à aubes. Ce procédé réduisait en poudre les parties les plus tendres de la pierre qui devaient assurer la plasticité du matériau final. La poudre broyée est ensuite délayée dans l'eau pour que les particules les plus grosses sédimentent, puis la partie supérieure du liquide, qui conserve en suspension les particules les plus fines, est versée dans un autre bassin où l'eau s'évaporera lentement. Une fois raffermie, la pâte est mise à sécher avant d'être transportée.

La comparaison des compositions chimiques des céramiques de *Yueh* et de la pierre à porcelaine locale montre que celle-ci était bien le constituant principal des pâtes depuis la période des derniers *Han* (25-220 ap. J.-C). L'émail était fait d'un simple mélange de cendres de bois, de cendres de graminées et de pierre à porcelaine. Les céladons étaient cuits dans les fours dragons spécifiques à la Chine du Sud.

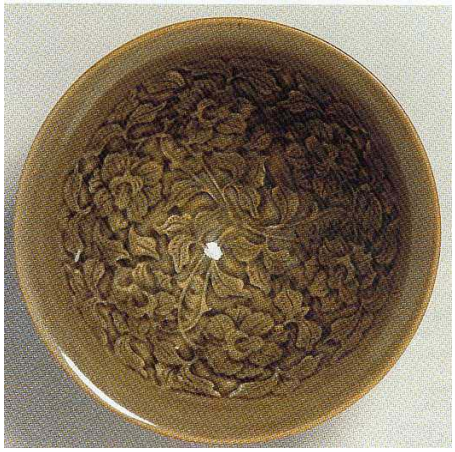
Les céladons de *Yaozhou*

Un autre type de céladon apparaît au 10e siècle dans le nord de la Chine, au début de la dynastie des *Song*. C'est le céladon de *Yaozhou*, nom du site principal établi dans la province de *Shanxi*. Ce sont des céladons plus foncés que les céladons de *Yueh* dont ils s'inspirent. Leur tonalité olive provient d'une petite proportion de titane contenue naturellement dans les matériaux, mais aussi des atmosphères des cycles de cuisson. L'étude de tessons provenant de fouilles archéologiques, a montré qu'ils avaient été cuits à l300°C, en atmosphère globalement assez peu réductrice

.

Une cuisson réductrice consiste à réduire la quantité d'air qui entre dans le four, ce qui a pour effet de produire du monoxyde de carbone (CO) et du carbone (C), qui sont avides d'oxygène et qui vont prendre ce dernier à l'oxyde de fer contenu dans l'émail (phénomène de réduction). A l'état réduit, l'oxyde de fer perd de l'oxygène et donne des couleurs bleues ou vertes. A l'inverse, la cuisson oxydante se fait en maintenant un apport d'air important ; le fer garde alors son oxygène, il peut même en gagner et développe des couleurs jaunes à ambrées. L'introduction d'eau dans le four en cours de cuisson ou l'usage de bois mouillés permet aussi d'obtenir une atmosphère réductrice. Cette méthode de réduction appelée "gaz à l'eau" ou "hydrogen réduction", est attestée par des écrits datant du 16e siècle, pour la cuisson de

tuiles, mais elle est probablement plus ancienne ; les chinois pratiquent toujours cette méthode pour cuire des copies des guerriers de Shihuangdi (221-210 av. JC)



Céladon de Yaozhou

©Findakly/Cernuschi/Azimuth
L'age d'or de la céramique Chinoise

.

L'étude au microscope (grossissement 100) de la coupe d'un émail de *Yaozhou*, montre qu'il est parfaitement fondu et transparent et qu'il présente une interface terre-émail fortement cristallisée. Cette réaction entre l'émail et la terre entraîne une diffusion spécifique du titane, de la terre vers l'émail. Or il a été constaté qu'en atmosphère réductrice, le titane interagit sur la couleur de l'émail liée au fer en privilégiant des tonalités jaune à olive plutôt que le vert bleu.

Des textes datant de 1068-1078, nous donnent quelques renseignements sur la fabrication de ces vases céladon. Le corps était fait d'un mélange de plusieurs argiles locales – il n'existe pas de pierre à porcelaine dans le nord -, et l'émail était composé de cendres végétales associées à un mélange de kaolin, quartz et feldspath (provenant en partie d'un granite local très altéré) et de calcite.

Les céladons du Nord étaient cuits dans des fours *mantous*, et le combustible utilisé était du charbon. Le dessin des fours *mantous* est celui, classique, d'un four à tirage renversé : les flammes montent à la voûte et redescendent à travers la charge, aspirées par deux cheminées qui assurent le tirage.

Les céladons *Ju*

Ils ont été fabriqués sur ordre impérial, dans le nord de la Chine. Les *Ju* n'ont été produits que pendant quinze à vingt ans et il n'en existe que très peu d'exemplaires. C'est le céladon le plus mythique, caractérisé par un émail lisse, presque opaque, pas très épais, d'un bleu très clair, bleu gris ou vert bleu pâle translucide, à reflet satiné. Le plus souvent l'émail est finement craquelé.

Les céramiques *Ju* sont presque toujours entièrement émaillées et cuites sur des pernettes qui laissent des traces visibles dans l'émail. Cette technique, déjà utilisée sur certaines pièces *Yueh* et sur quelques céladons du nord, est particulièrement soignée sur les *Ju*. Le site de fabrication a révélé que les *Ju* étaient cuits en même temps que les *Jun* qui sont des céramiques à bleu de fer opalescent, très épais. Il doit y avoir un lien étroit entre ces deux types d'émaux. On sait que les *Jun* étaient dégourdis avant d'être émaillés. Certains fours *Jun* possédaient même une deuxième chambre située derrière la première (donc moins chaude), pour la cuisson en dégourdi. Les sources écrites nous informent que de l'agate était utilisée dans la composition de l'émail. L'agate

est un quartz fibreux coloré par des impuretés. Outre sa qualité esthétique qui convient bien à une destination impériale, elle constituait aussi un apport en silice, indispensable à la formation de l'émail.

Les céladons *Guan*

En 1127, le nord de la Chine est envahi, la cour impériale fuit vers le sud et installe sa nouvelle capitale à *Hang-tcheou* où elle implante deux fours sous contrôle impérial pour produire des céladons semblables aux *Ju.* Ce type de céladon est appelé *Guan* ce qui veut dire "officiel". Il est produit avec les matières premières trouvées sur place: la pâte des *Guan* est à base de pierre à porcelaine, mais on y ajoute de l'argile chargée en oxyde de fer donnant une pâte assez foncée. Bien que les *Ju* classiques soit en argile de couleur chamois, certains *Ju* - qui sont attribués à un hypothétique four tardif - montraient déjà une pâte très foncée.

Sur les lèvres des pots, l'émail est peu épais, il s'enrichit du fer contenu dans l'argile, et le pied non émaillé laisse voir l'argile foncée, c'est l'effet appelé "*lèvre pourpre et pied de fer*".

©Findakly/Cernuschi/Azimuth
L'age d'or de la céramique Chinoise

La pièce dont la paroi est extrêmement fine était dégourdie avant l'émaillage. L'émail, souvent plus épais que la paroi qui le supporte, peut atteindre 3 mm d'épaisseur. Ce résultat est obtenu par application de deux à quatre couches de glaçure, que l'on peut distinguer en coupe lorsque celle-ci est un peu sous-cuite. On est par ailleurs frappé de la grande quantité de bulles qui occupe l'émail (très visibles en grossissement 30). Les phosphates contenus dans les cendres végétales sont en partie responsables du phénomène.

Beaucoup de *Guan* présentent un réseau de craquelures, plus ou moins serré. Dans un émail transparent les craquelures jouent avec la lumière et suffisent naturellement à l'effet esthétique. En revanche dans un émail opaque ou translucide, les craquelures sont souvent été volontairement soulignées par un colorant que l'on a versé et qui s'y est incrusté.

Les *Longquan*

C'est le céladon le plus connu. Il est d'une couleur plus vive que ceux qui l'ont précédé.

D'une manière générale, lorsqu'un céladon ne contient que très peu de fer, il est blanc opaque, en réduction comme en oxydation.

Avec moins de 1%, la couleur est d'un beau bleuté, à condition d'être bien réduit et que la proportion de titane dans les minéraux de l'émail soit très faible. Il est jaune ambré en oxydation.

Avec 1% de fer, l'émail devient vert en réduction et jaune en oxydation.

Avec 2 à 3 % de fer. l'émail est vert bouteille en réduction et marron en oxydation.

Des pourcentages de fer voisins de 10 % donnent des noirs, en réduction comme en oxydation.

Cependant la couleur d'un céladon est aussi très fortement influencée par le temps de refroidissement ou la composition de la pâte qui porte l'émail. De plus, une même pièce peut présenter des colorations différentes juxtaposées, dues à des traces locales d'oxydation et de réduction.

©Findakly/Cernuschi/Azimuth
L'age d'or de la céramique chinoise

.

La couleur de la terre des *Longquan* est gris clair à la cassure. Cette terre est composée de pierre à porcelaine et d'un peu d'argile chargée en fer, mais en moindre proportion que dans les *Guan*. La partie non émaillée du pied se colore en une teinte orange appelée "cinabre". Il a été écrit qu'une oxydation en surface, lors du refroidissement, était la cause de cet effet, mais, à l'image des *shino* japonais, on peut aussi ajouter qu'une partie du fer contenu dans la terre très alcaline, a migré en surface et a fortifié cette couleur d'oxyde.

L'observation au microscope de la coupe d'un émail de *Longquan* révèle une structure semblable à celle de l'émail des *Guan* : de nombreuses bulles, du quartz résiduel non fondu et une grande quantité de cristaux d'anorthite et de wollastonite. Tous ces éléments concourent à donner au céladon l'opalescence particulière du jade. Les plus beaux sont ceux qui ont le moins de matériaux non fondus mais un maximum de cristaux développés

L'émail est une vitro-céramique, c'est à dire un verre dans lequel des microcristaux de compositions variées, germent et se développent. Selon la quantité de microcristaux dans la masse de l'émail et à sa surface, toutes choses égales par ailleurs, on peut définir trois types d'aspect, trois façons de recevoir et de renvoyer la lumière :

- s'il n'y a pas de microcristaux, ni dans la masse ni en surface les émaux sont transparents et brillants comme le verre
- s'il y a un maximum de microcristaux dans la masse et en surface, les émaux sont opaques et mats comme un caillou ordinaire
- dans les cas intermédiaires, ils sont translucides et satinés.

Ce dernier aspect est celui du jade, de la matière qui emprisonne la lumière, de celle qui s'éclaire de l'intérieur et où la lumière diffuse sur la surface. Dans la masse, les microcristaux et les bulles dévient la lumière et donnent la translucidité, et, à la surface, la lumière se brise sur les microcristaux en offrant des reflets adoucis.

Les microcristaux du céladon sont constitués d'anorthite et de pseudo-wollastonite. Pour qu'ils se développent bien il faut que des germes de matériau non fondu soient présents au début du refroidissement. C'est ensuite que ces germes croissent et se développent.

Dans le reflet d'un beau céladon
on voit en surface une forte densité de cristaux
créant des creux et des reliefs qui brisent la lumière,
en de minuscules vagues.
C'est un peu comme le grain d'une peau ou la surface de la mer vue d'avion.
Certains céladons ont un reflet cireux,
l'émail prend alors un aspect plus minéral moins vitrifié,
ce sont ceux qui me semblent le plus en harmonie avec mon travail de sculpteur, forme et matière se conjuguent
intimement .

Jean-François Fouilhoux

Jean-François Fouilhoux est un des principaux maîtres du céladon. Né en 1947, formé à L'Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués de Paris, il crée des pièces à la croisée entre l'objet-sculpture minéral, le coquillage et la coupe votive dont l'émail lumineux rivalise avec les plus beaux jades. Apprécié et reconnu internationalement depuis ses premières expositions dans les années 80, ses œuvres sont présentes dans de nombreux musées (Musée national de Céramique de Sèvres, Musée des Arts Décoratifs de Paris, Musée Ariana de Genève, American Craft Museum de New-York, L.A. County Museum of Art de Los Angeles, Kunstgewerbemuseum Schloss Pilnitz de-Dresden, Fletcher Collection d'Auckland…

JFF est membre de l'Académie Internationale de la Céramique et lauréat de prix prestigieux (Biennale de Vallauris 1982, Max Laeuger Preis 1995, RFA, Thé Fletcher Challenge Ceramics Award 98, New-Zealand, Internationale Handwerkmesse München 99, RFA…°.

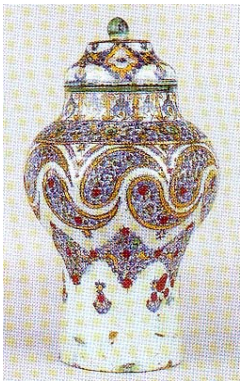
Grande Coquille 1997
Céladon bleuté 63x34x23 cm (Coll. D. Dufournier) ©photo JFF

III. LES CERAMIQUES ET LE MARCHE DE L'ART

Grande jarre couverte, *khabia*

Faïence polychrome rehaussée de touches de minium, à décor de palmes courbes, *boteh*. Maroc, Fès, fin XVIIIe siècle. Haut. : 49 cm.

Adjugé 2.200 euros, vente Gros-Delettrez, Drouot, Paris, 24-25 juin 2002, lot n°186.



Apparues à la fin du XVIIIe siècle au Maroc, les jarres *khabia* servaient à conserver la viande confite ou d'autres types d'aliments. Ces potiches galbées très élégantes devinrent très prisées des Européens. Les touches de minium sont les points rouges appliqués après cuisson sur les poteries marocaines. Ces touches sont souvent un critère de qualité mais elles tendent à s'effacer parfois à l'usage.
Les prix de ces jarres sont assez stables et oscillent en moyenne entre 1.000 et 2.000 Euros selon la date, le décor et l'état. Deux autres jarres de même taille mais légèrement postérieures, datant du XIXe siècle, furent adjugées 23.000 FF (3.506 Euros) chez Tajan, Drouot, Paris, 14-15 novembre 2000, lot 375.
Pour une étude sur la faïence marocaine, lire par exemple *Regards sur la faïence de Fès* par Alain Loviconi et Dalila Belfitah, éditions Edisud, 1991.

Carreau aux fleurons

Carreau de revêtement, frise de bordure, en céramique siliceuse peinte en polychromie sur fond rouge, décorée de fleurons bifides aux tiges entrelacées, ponctués de vert. Bordure de fleurettes bleues ponctuées de vert sur fond blanc.
Turquie, art ottoman, Iznik, vers 1575. Dim. : 14 x 24,7 cm.

Adjugé 8.000 Euros, vente Poulain-Lefur, Palais des Congrès, Paris, 6 juin 2002, lot n°6

Des carreaux quasiment identiques ornent les murs de plusieurs monuments d'Istanbul dont la chambre de Murad III dans le Harem du Palais de Topkapi. Plusieurs de ces carreaux sont passés en vente publique. Un carreau avec le même décor s'est vendu 70.000 FF (10.671 Euros) à l'étude *Tajan*, Drouot Paris, 14-15 mai 2001, lot 25. Le prix de ces carreaux comme celui de toutes le céramiques d'Iznik, avait flambé vers la toute fin des années 80 et le début des années 90 où un carreau fut adjugé £26.000 (environ 40.000 Euros) chez Sotheby's à Londres le 11 octobre 1989, lot 131 et un autre £11.000 (environ 16.500 Euros) chez Sotheby's à Londres le 25 avril 1990, lot 444. Les prix se sont ensuite stabilisés pendant plusieurs années et les carreaux de revêtement connaissent à nouveau un certain engouement. Les carreaux offrent très souvent un motif répétitif et existent en de très nombreux exemplaires, comme c'est le cas pour celui présenté ici. La différence de prix entre tous ces carreaux dépend, entre autres, de la qualité de la glaçure, de la rareté du dessin et son exécution, du fond blanc qui doit être laiteux et de l'intensité du rouge « d'Iznik » en relief qui peut être rouge tomate ou corail.

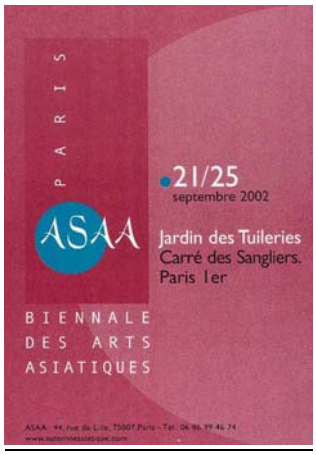
Laure Soustiel
Expert en arts islamiques

IV. CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET VENTES

EUROPE

EXPOSITIONS
France

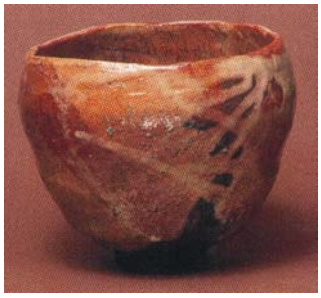
Paris
Jardins des Tuileries – Carré des Sangliers
21-25 septembre 2002
Parallèlement à la XXI Biennale des Antiquaires au Carrousel du Louvre, l'Association des Spécialistes des Arts Asiatiques organise du 21 au 25 septembre une Biennale des arts Asiatiques. 21 antiquaires de France, Belgique, Angleterre, Allemagne, Portugal, Pays-Bas et USA y participent. Cette manifestation fait suite à **L'Automne Asiatique.** Organisé initialement par Christian Deydier et ses confrères cette manifestation permet de recevoir les visiteurs dans le cadre privilégié de chaque galerie.



tel : 01 56 26 52 00
0140209734
contact@artparis.fr

Parmi les pièces présentées citons une terre cuite polychrome des Zhou de l'Est chez ASA, une jarre Henan (Song du Nord) chez Jan Van Beers, des porcelaines Chine VOC 18ème à la Galerie de Breyne & Hugues-Jean Lamy, Chine-Cie des Indes chez A. Lebel et à la Galerie Théorème. et des vases néolithiques chinois chez Oriental Bronze Ltd. Une mention spéciale pour un bol à thé (Monoyama, 16ème) chez Erik Thomsen et des porcelaines 18ème du Japon chez Bertrand de Lavergne.

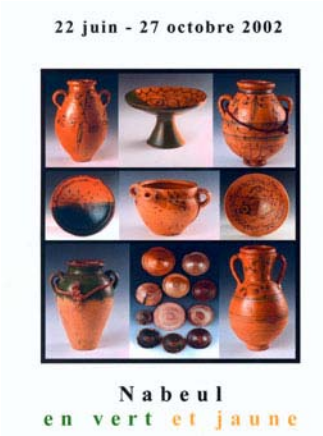
Paris
Galerie Pierre
6-28 septembre 2002
Autour du thé… ANDOCHE PRAUDEL
Exposition des oeuvres récentes
22 rue Debelleyme 75003 (Filles du Calvaire)
Tél/Fax (01 42 72 20 24/29



Saint-Quentin la Poterie (Gard)
Musée de la Poterie méditerranéenne
Juin à décembre 2002
Nabeul en Vert et Jaune
rue de la Fontaine
30700 Saint-Quentin La Poterie

Tél/Fax (0)4 66 22 65 86

terres.de.mediterranee@wanadoo.fr



Vallauris
Le Musée Magnelli, Musée de la Céramique

04 93 64 34 67
Biennale Internationale de Céramique D'art
29 juin au 29 septembre 2002

http://invite.vallauris.free.fr/biennale.htm

Au Chateau Musée
Rétrospective des Biennales de 1966 à 2000 du 29 juin au 29 septembre
Exposition des pièces primées depuis l'institution du premier concours céramique en 1966

VENTES PUBLIQUES

Arts d'Orient
Boisgirard, Paris 30 septembre et début décembre

Art islamique et orientaliste
Tajan *mardi 10 décembre*
Gros-Delettrez lundi 16 et mardi 17 décembre

Italie

VENTES PUBLIQUES

Islamic Works of Art
Christie's, Londres King Street Mardi 15 octobre
Sotheby's, Londres Mercredi 16 octobre
Bonhams, Londres Jeudi 17 octobre
Christie's, Londres South Kensington jeudi 17 octobre

Florence
Palais Medicis,
1 juin-27 octobre 2002

Chef-d'œuvres de la Majolique de la Renaissance fabriqués à Monteluppo (1400 – 1630)

http://www.comune.montelupo-fiorentino.fi.it

Une centaine de pièces remarquables provenant des grands musées ou de fouilles retrace l'évolution des productions de faïences de la Fabrique des Médicis à Monteluppo de 1400 à 1630.

USA

Jacksonville, Floride

The Koger Gallery and Gardens ***à partir du*** **12 mars 2002**

Honoring the Chinese Potter - Artist of the Millennia4160 Boulevard Center Drive, Jacksonville, FL

VENTES PUBLIQUES

Indian and South Esat Asian
Christie's New York jeudi 19 septembre

Washington
Freer Gallery of Art –A. Sackler Gallery
Décember 9, 2001–October 27, 2002

Décor des céramiques de l'atelier de Ogata Kenzan (1663–1743)
Anciennes Poteries et Bronzes
http://www.asia.si.edu/exhibitions/kenzan.htm

Autres expositions à la Freer Gallery of Art

Céladons de Chine

Céramiques Coréennes

Céramiques Islamiques

IV. PUBLICATIONS

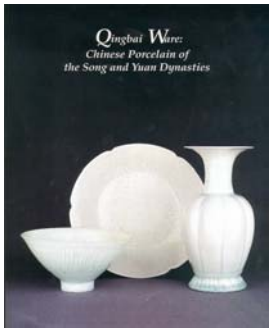
CHEF-D'ŒUVRES DE LA MAJOLIQUE DE LA RENAISSANCE FABRIQUES A MONTELUPPO (1400 – 1630)

Fausto Berti

Catalogue de l'Exposition du Palais Medicis,
Florence, 1 juin-27 octobre 2002

Entre 1400 et 1550, la fabrique des Princes de Médicis produisit des faïences inspirées des productions islamiques (espagnoles, iraniennes, de Damas, …) en vert, bleu et jaune, puis développa une production de cruches à portraits ou blasons puis de grands plats à grotesques et rinceaux et enfin les bien connues scènes mythologiques. La statuaire, les plaques et les pavements sont aussi traités. Le texte bilingue (italien/anglais) discute des influences et des techniques.
327 pages ~150 illustrations couleurs 300 x 230mm
AEDO ISBN 88-8242-094-9 45€

QINGBAI WARE : CHINESE PORCELAIN OF THE SONG AND YUAN DYNASTIES

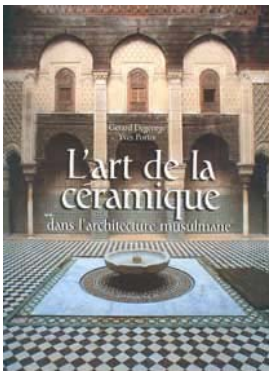


Stacey Pierson (Editeur)

Les porcelaines Quigbai à la couverte typique blanc-bleu furent produites du 11 au 14ème siècle. 125 pièces sont présentées et discutées

256 pages 269 illustrations couleur 229 x 305 mm
SOAS ISBN 0 7286 0339 X 30 £

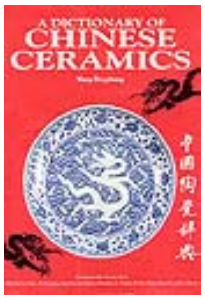
L'ART DE LA CERAMIQUE DANS L'ARCHITECTURE MUSULMANE



Gérard Degeorge & Yves Porter

Yves PORTER est maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille I au département d'histoire de l'art où il enseigne l'art islamique ; Gérard DEGEORGE est photographe.
Ce livre offre un survol des productions de carreaux de céramique du Maroc à l'Inde, et met plus particulièrement l'accent sur certains monuments méconnus comme par exemple ceux du Sind. Il offre un large panorama des décors architecturaux dans toute la diversité de l'immense aire géographique musulmane (Orient, Espagne et Maghreb, Turquie et Iran, sous-continent indien...). De somptueuses illustrations, accompagnées d'un texte situant les monuments dans leur contexte historique, artistique et technologique, nous entraînent dans la magie de ces fabuleux décors et dans les arcanes de leur fabrication.
ISBN : 2-08-010568-X Flammarion
285 p, format : 32 x 25 cm, nombreuses illustrations en couleur.
Ouvrage en français
Prix : 70 €

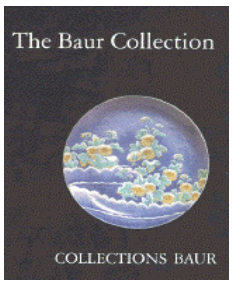
A DICTIONARY OF CHINESE CERAMICS



Wang Qingzheng

7 chapitres, 2500 entrées
9.5 x 12.5", 352 pp., over 1000 illustrations couleur et n & b
Singapore, 2002. ISBN 9810460236
Suntree Publishing $250.00

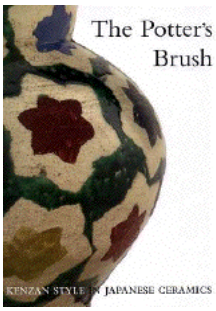
THE BAUR COLLECTION – JAPANESE CERAMICS.



John Ayers

Genève, 1982. 23 pp
Français/anglais
133 pieces illustrées, 43 en couleur
29x23 cm Relié 100£

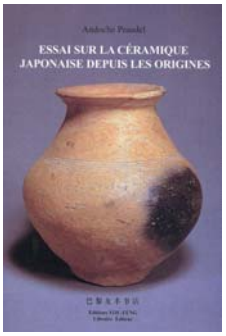
THE POTTER BRUSH.
THE KENZAN STYLE IN JAPANESE CERAMICS



Richard L. Wilson

London, 2001. 239 pp.
29x24 cm. Relié 30 £

ESSAI SUR LA CERAMIQUE JAPONAISE DEPUIS LES ORIGINES

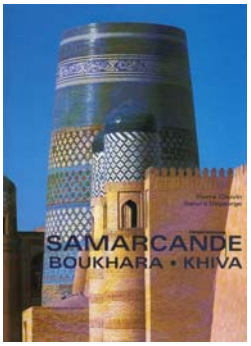


Andoche Praudel

Une approche à la fois philosophique et technique de la céramique japonaise par un céramiste, dès origines aux dernières créations contemporaines.

Paris, 2001, 263 pages, 69 illustrations couleur
Editions You-Feng 16x24cm
ISBN 2-84279-104-5 30€

SAMARCANDE – BOUKHARA – KHIVA



Pierre Chuvin & Gérard Degeorge

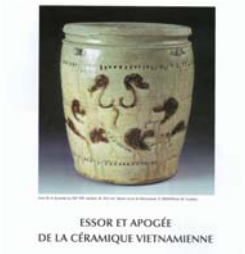
Pierre Chuvin fut le premier directeur de l'Institut Français d'Etudes sur l'Asie Centrale (IFEAC) ; Gérard DEGEORGE est photographe.
Ce livre divisé en trois parties se veut comme une promenade autour des trois capitales d'Asie Centrale où les monuments, construits en terre crue sont décorés de très beaux carreaux de revêtement. L'ensemble est replacé dans un contexte historique.
229 pages ; nombreuses illustrations et plans. Beaucoup de carreaux de revêtement
Flammarion, 2001

la Revue de la Céramique et du Verre

AUX ORIGINES DE LA CERAMIQUE VIETNAMIENNE
Catherine Noppe

ESSOR ET APOGEE DE LA CERAMIQUE VIETNAMIENNE
Philippe Colomban

BAT TRANG, LE VILLAGE DES BOLS
François Jarlov



Dossier dans le numéro 125 de juillet-août 2002

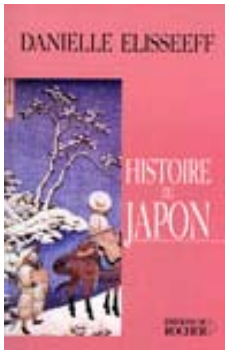
HOMAGE A HIKARU YAMADA ET SUZUKI OSAMU
Christine Shimizu

Initiateurs du mouvement d'avant-garde Sôdeisha, ces deux artistes récemment disparus marquèrent la création d'après la seconde guerre mondiale.

MASAMICHI YOSHIKAWA
Heinz Spielmann

Sur le lauréat de la Biennale de Vallauris 2002
Dans le numéro 126 de septembre-octobre2002
~10€ chaque numéro

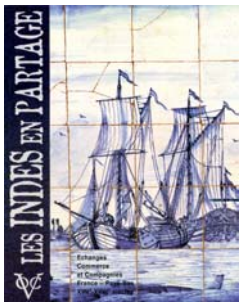
HISTOIRE DU JAPON



Danielle Elisseeff

L'histoire du Japon est souvent transmise comme une suite de clichés, tendant à renfermer l'archipel sur lui-même. Auteur d'une douzaine d'ouvrages sur l'histoire de la Chine et du Japon, Danielle Elisseeff tente de briser cette image en observant le passé japonais d'un œil neuf, depuis l'époque de ses premiers occupants il y a 30.000 ans jusqu'au 20e siècle.
Ed. du Rocher. 18,50 €

CARGAISONS DE CHINE
PORCELAINES DE LA COMPAGNIE DES INDES DU MUSÉE DE LORIENT



Louis Mezin

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition de juin à septembre 2002. Le musée de Lorient conserve une des principales collections publiques de ces porcelaines. Préface de J.P. Desroche
25x28cm, 204 pp, 240 illustrations couleur, index.
35€ **http://www.lorient.com/musee/**

V. SITES WEB

---

http://www.ceramicscollector.com

Pour les amateurs, un nouveau site pour l'achat et la vente.

http://www.passions-vietnam.com/

Site de la revue Passions-Viêt Nam.
Articles sur la céramique du Vietnam dans les **numéros 9 et 10**

http://www.jipango.com/index.html

Jipango

Jipango est une association Loi de 1901 qui réunit des amoureux du Japon, désireux de faire partager leur passion. Elle a pour but de faciliter l'échange d'informations dans les domaines de la culture, du business, du voyage ou de la communication.

http://www.limsi.fr/Recherche/CIG/menu.htm

Site présentant l'histoire, les arts et la littérature du Viêt Nam

http://www.automneasiatique.com

L'A.S.A.A., l'Association des Spécialistes des Arts Asiatiques
44 rue de Lille, 75007 Paris. Tel : 0686994674.

http://perso.wanadoo.fr/revue.ceramique.verre/

Site de la Revue de la Céramique et du Verre. Fondée en 1982, la revue présente l'actualité et des dossiers sur les céramiques et le verre d'hier et d'aujourd'hui : art, ethnologie, techniques.
Les Premières années sont disponibles en CD . Edite aussi un guide des céramistes, un guide des verriers et des livres spécialisés.

VI. LIBRAIRIES SPECIALISEES

Librairie d'Amérique et d'Orient, Jean Maisonneuve
3 bis place de la Sorbonne
75006 Paris
Tél. 01 43 26 19 50
Distributeur du Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient

Librairie Le Phénix
72 Boulevard de Sébastopol, 75003 Paris
Tél. 01 42 72 70 31, fax 01 42 72 26 69

Librairie Sudestasie
17 rue du Cardinal Lemoine, 75005 Paris
Tél. 01 43 25 18 04 / 43 54 01 15

Librairie You Feng
45 rue Monsieur-le-Prince, 75006 Paris
Tél. 01 43 25 89 98
4 impasse Baudricourt, 75013 Paris
Tél. 01 53 82 16 68, fax 01 53 82 12 68

Librairie Orientale Samuelian
51 rue Monsieur-le-Prince, 75006 Paris
Tél. 01 43 26 88 65

Librairie-Poterie Imagine Ceramic
(Claire et Charles Eissautier)
371 route d'Uzès, 30700 St Quentin la Poterie
Tél. 04 66 22 58 70, fax 04 66 22 94 52
livre@ceramique.com
http : //www.ceramique.com

Han-Shan Tang Books
Unit 3, Ashburton Centre, 276 Cortis Road, Londres SW15 3AY, Royaume Uni
Tél. +44 20 8788 4464, fax +44 20 8780 1565
hst@hanshan.com
http : //www.hanshan.com

Paragon Book Gallery
1507 South Michigan Avenue, Chicago, IL 60605, Etats Unis
Tél. +1 312 663 5155, fax +1 312 663 5177
paragon@paragonbook.com
http://www.paragonbook.com

Grace Chu « Capital gallery »
1/F, shop n°107
Hollywood Centre, 233 Hollywood Road
Hong Kong, Chine
Tél. +852 2542 2271, fax +852 2545 2237

Tai Yip Co
54 Hollywood Road, Central
Hong Kong, Chine
Tél. +852 25 24 59 63 / 25 23 64 83, fax +852 28 45 32 96

White Lotus Co., Ltd
GPO Box 1141, Bangkok 10501, Thaïlande
Tél. +66 2 332 4915 / 741 6288 9, fax + 66 2 741 6287 / 741 6607 / 311 4575

ande@loxinfo.co.th
http://www.thailine.com/lotus
Par correspondance sur envoi de catalogue.

VI. ASSOCIATIONS DE CERAMIQUES ORIENTALES

ANGLETERRE
The Oriental Ceramic Society
30B Torrington Square, Londres WC1E 7JL, tél. +44 020 636 7985, fax +44 020 580 6749
Secrétaire : Mrs Jean Martin
Le programme des activités et la « Newsletter » sont consultables au Musée Cernuschi, le jour de permanence de la SFECO, ainsi que la « Newsletter » publiée par Dr Julia Curtis, représentante de l'OCS aux Etats Unis. Nos adhérents sont les bienvenus à Londres.

AUSTRALIE
JAASA
The journal of the Asian Arts Society of Australia
PO Box 996, Potts Point, NSW 2011, Australie

FINLANDE
Keramos c/o Antik West
Kapteeninkatu 9, 00140 Helsinki
Secrétaire Honoraire : Mrs Tuva Helling
tél. +358 0 175736

NORVEGE
The Norwegian Oriental Ceramic Society
NSOK, Postboks 205 Lilleaker 0216 Oslo, Norvège
Pdt Monika P. Thowsen

PAYS BAS
Vereniging van Vrienden der Asiatische Kunst
(Société des Amis de l'Art asiatique)
Kamerltrap 2, 2061 Ap Bloemendaal
Secrétaire honoraire : Dr. J.H.J. van der Muelen, Everlaan 22, 6705DJ Wageningen, Pays Bas

PORTUGAL
A.A.O – Associação Amigos do Oriente
Rua Padre Franscisco 9B
1350-223 Lisbonne
tel : 351- 21 392 11 00 ext 1181
fax : 351- 21 392 11 35
amigosdooriente@mail.telepac.pt

SUEDE
The Oriental Ceramic Society of Sweden
Box 190 87, S-400 12 Gothenburg
Présidente : Ake Bjurhammer
Tel 0046-8-7303612

ETATS UNIS
Asian Ceramic Research Organisation
ACRO UPDATE
PO Box 14419, Chicago IL 60614-0419
Fax : +1 773 296-6298 ; **acrochicago@earthlink.net**
Cette Association publie une « Newsletter » avec les dernières nouvelles sur la céramique asiatique, organise des colloques et des voyages d'études.

CANADA
Oriental Ceramic Society of Toronto
101 Subway Crescent # 1403, Etobicoke, Toronto M9B 6K4
Secrétaire honoraire : Mr Philip Cheong
tél. +416 392 6827

HAWAI
Oriental Art Society of Hawaii
1457-4 Hunakai Street Honolulu, Hawaii 96816, USA. F. Micklautz tel : (808)7354503

HONG KONG
The Oriental Ceramic Society of Hong Kong
GPO Box 6202, Hong Kong
Pdt Roger Moss **(roger.moss@gs.com)**
Secrétaire hon. : Mrs Marina Lo
(mkmlo@netvigator.com) fax : 2546 2473,

INDONESIE
Himpunan Keramik Indonesia
(Société de Céramique d'Indonésie)
Secrétaire honoraire : Mme Suzy Sugiarto Hud, Jalan Kalibata Timur IV/77, Jakarta 12740 ; fax : +62 21 7995661. La Lettre de l'Association est consultable à notre permanence.

JAPON
Toyo Toji Gakkai
(Société japonaise d'études de céramiques orientales)
San'ei Building, 6-9 Misaki-cho, 2-chome, Chiyoda-ku, Tokyo 101
Publication annuelle : ***Toyo Toji- Céramiques orientales***

MALAISIE
Southeast Asian Ceramic Society
(Malaisie occidentale)
9 Jalan 1/2, 46000 Petaling Jaya
Secrétaire honoraire : Mr John Wong, tél. +603 019 6620979 ; fax : +603 6 03 2325915

PHILIPPINES
The Oriental Ceramic Society of the Philippines
P.O. Box 8080, Dasmariñas Village, Makati, Metro Manila
Pdt Pilar Martinez-Miranda
Secrétaire : Mrs Allison Diem, tél. +63-2 819 1751 ; fax : +63-2 636 2606 c/o A.D.B ;
allison@pacific.net.ph.
Le Bulletin de l'Association est consultable à notre permanence.

SINGAPOUR
Southeast Asian Ceramic Society
Tanglin P.O. Box 317, Singapour 912411
Pdt Mr Lam Pin Foo
Secrétaire honoraire : Mrs Deborah L. Palkot ; Lettre d'Informations et publications : Mrs Lisa G. Young L

La Lettre SFECO est éditée par Philippe Colomban* avec le support de l'UMR 7075 CNRS & Université Pierre et Marie Curie. Ont aussi contribué à ce numéro Mmes Louise Cort, Monique Crick, Fance Franck, Catherine Noppe, Laure Soustiel et MM. Tristan d'Albis, Jean Girel, Rupert Faulkner, Jean-François Fouilloux et Michel Maucuer. Les adhérents intéressés par une participation peuvent nous contacter à la permanence du jeudi ou nous écrire. Merci d'avance pour toute contribution.

*** colomban@glvt-cnrs.fr**

.
[ii]).
[iii] .
[iv] .
[v] .
[vi] .
[vii] .
[viii] .