



HAL
open science

Cernuschi et sa collection d'Okimono

Akiko Mabuchi

► **To cite this version:**

Akiko Mabuchi. Cernuschi et sa collection d'Okimono. Ebisu - Études Japonaises , 1998, n° 19, p. 107-122. 10.3406/ebisu.1998.1614 . halshs-02543267

HAL Id: halshs-02543267

<https://shs.hal.science/halshs-02543267>

Submitted on 25 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cernuschi et sa collection d'Okimono

Akiko Mabuchi

Citer ce document / Cite this document :

Mabuchi Akiko. Cernuschi et sa collection d'Okimono. In: Ebisu, n°19, 1998. Henri Cernuschi (1821-1896) homme politique, financier et collectionneur d'art asiatique. Actes du colloque du 20 juin 1998 Maison franco-japonaise, Tokyo. pp. 107-122;

doi : <https://doi.org/10.3406/ebisu.1998.1614>

https://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_1998_hos_19_1_1614

Fichier pdf généré le 15/05/2018

CERNUSCHI ET SA COLLECTION D'OKIMONO

MABUCHI Akiko

Professeur à l'Université Nihon joshi daigaku

Je ne traiterai pas ici uniquement de Cernuschi, ni seulement de sa collection. Cette communication serait possible même en faisant abstraction de Cernuschi, mais l'évocation de son exemple et de sa collection rendra mon propos plus intelligible. Je pense que mon intervention trouvera cependant sa place dans ce colloque dans la mesure où elle aborde une époque et des objets qui sont intimement liés à ce personnage.

Les bronzes sont parmi les œuvres les plus connues de la collection d'art extrême-oriental, et japonais en particulier, de Cernuschi. Les objets présentés dans le catalogue de l'exposition *Henri Cernuschi. Voyageur et collectionneur* ont été classés en « photographies », « bronzes », « céramiques » et « œuvres graphiques »¹. Il s'agit d'une classification objective, fondée sur les matériaux utilisés. Il en résulte que des œuvres de très grande taille, comme le Buddha Amitâbha (fig. I), connu sous le nom de « grand Buddha de Meguro », et une *Tortue* en bronze (fig. II) se trouvent placées dans une même catégorie. La première mesure 4.4 mètres de hauteur, tandis que la seconde ne fait que 6.5 centimètres. L'une est la représentation d'un buddha, l'autre un petit animal. La destination et l'échelle de ces œuvres sont totalement différentes. La tortue a été réalisée en bronze, mais on trouve dans la collection Cernuschi une autre tortue en grès (fig. III) et il me semble que ces deux pièces auraient pu être réunies².

¹ *Henri Cernuschi 1821-1896. Voyageur et collectionneur*, Paris, Paris-Musées, 1998 (musée Cernuschi, avril-juin 1988). Commissaire : Michel Maucuer.

² Cf. le catalogue de l'exposition *Art animalier au temps des derniers Shôgun, XVIII^e-XIX^e siècles. Animaux d'Edo. Fonds Cernuschi 1871-1872*, Paris,

On pourrait envisager une autre méthode de classement, qui consisterait à distinguer les objets d'art décoratif (*kôgei* 工芸) des sculptures (*chôkoku* 彫刻). Concernant le concept d'art décoratif, je me référerai aux travaux d'Ôkuma Toshiyuki 大熊敏之, que j'aurai l'occasion d'évoquer plus longuement ensuite³. D'après notre classification contemporaine, le Buddha Amitâbha est une « sculpture », tandis que les brûle-parfums en forme de chat ou les céramiques en forme de blaireau relèvent des « arts décoratifs ». Au début de l'époque de Meiji, lorsque Cernuschi a constitué sa collection, ce type d'objet était déjà qualifié d'« art décoratif » (*kôgei*). Kurokawa Mayori 黒川真頼 (1829-1906), qui fut l'un des hauts responsables de l'administration des beaux-arts à cette époque, utilise ce terme en 1877, dans le sens de « produit artisanal ». Or, eut lieu la même année la première Exposition nationale de promotion de l'industrie (Naikoku kangyô hakurankai 内国勸業博覧会), et à cette occasion on distingua d'une part les beaux-arts (*bijutsu* 美術) et de l'autre les produits manufacturés (*seizô-butsumu* 製造物). Des objets comme ceux collectionnés par Cernuschi furent présentés indifféremment dans les deux catégories, sans que soient établis des critères de distinction plus précis. Lors de la troisième édition de cette exposition en 1890, on en vint finalement à créer une section « industrie artistique » (*bijutsu kôgyô* 美術工業) au sein de la classe des beaux-arts. Cela correspond à ce que nous appellerions aujourd'hui l'« artisanat d'art » (*bijutsu kôgei* 美術工芸). Cinq ans plus tard, en 1895, lors de la quatrième Exposition nationale de promotion de l'industrie, apparut finalement la section « beaux-arts et objets d'art artistiques » (*bijutsu oyobi bijutsu kôgei* 美術及び美術工芸). On pourrait penser qu'il n'y a pas une différence importante entre les sections des deux dernières expositions, de musée Cernuschi, 1986, p. 71 et p. 114.

³ Ôkuma Toshiyuki 大熊敏之, « Kindai okimono kô » 近代置物考, catalogue de l'exposition *Kindai Nihon chôkoku no ichi-chôryû. Hoshu dentô-ha no kôei* 近代日本彫刻の一潮流 — 保守伝統派の光栄, Tôkyô, Kunai-chô Sannomaru shôzôkan 宮内庁三の丸尚蔵館, juillet-septembre 1996.

CERNUSCHI ET SA COLLECTION D'OKIMONO

1890 et de 1895. Cependant, dans le premier cas, l'« industrie artistique » était encore au sein des « beaux-arts », tandis que dans le second, les beaux-arts et l'« artisanat d'art » sont considérés comme deux choses indépendantes. Puis, en 1907, lors de la mise en place de l'Exposition artistique du ministère de l'Instruction publique (connue sous le nom de Bunten 文展), on ne présenta plus que de la « peinture » (*kaiga*) et de la « sculpture » (*chôkoku*). Les « arts décoratifs » (*kôgei*) en furent exclus. On établit donc au Japon une hiérarchie de valeurs entre les arts majeurs et les arts mineurs, en s'inspirant des genres de l'art classique occidental. Désormais, la sculpture fut considérée comme de l'art, mais pas les arts décoratifs. Cependant, au Japon, cette distinction resta relativement floue. Ainsi, une œuvre comme *Rôen* 老猿 (Le vieux singe) (fig. IV) de Takamura Kôun 高村光雲 (1852-1934) est systématiquement mentionnée dans les ouvrages d'introduction à l'histoire de l'art japonais, comme un exemple représentatif de la sculpture de Meiji. Or, contrairement à son fils Takamura Kôtarô 高村光太郎 (1883-1956) qui se revendiquait sculpteur, Kôun avait clairement le sentiment d'être un artisan et il réalisa de très nombreuses pièces ayant pour modèle des coqs et des poules, comme *Chabo okimono* 矮鶏置物 (fig. V), des cerfs ou des personnages tel que Hotei (ch. Budai) 布袋, l'une des Sept Divinités du Bonheur.

Examinons maintenant comment ces objets japonais, parmi lesquels les bronzes de la collection Cernuschi, ont été perçus en Occident. En 1863, Rutherford Alcock publia un ouvrage intitulé *The Capital of the Tycoon*, dans lequel il écrit :

In all the mechanical arts, the Japanese have unquestionably achieved great excellence. In their porcelain, their bronzes, their silk fabrics, their lacquer, and their metallurgy generally, including works of exquisite art in design and execution, I have no hesitation in saying they not only rival the best products of Europe, but can produce in each of these departments works we cannot imitate, or perhaps equal.⁴

⁴ Rutherford Alcock, *The Capital of the Tycoon. A narrative of a*

MABUCHI AKIKO

Un peu plus loin, Alcock loue la qualité de ces productions japonaises, les comparant à celles de Benvenuto Cellini, et il n'y a aucun doute qu'il y voyait des œuvres d'art à part entière.

Dans *L'Art japonais* (1883) de Louis Gonse, qui est le premier ouvrage en langue occidentale à avoir traité de l'art japonais de manière systématique, la description est faite par genre — peinture, architecture, sculpture, ciselure et travail des métaux, laques, tissus, céramique et estampes — et les objets que nous venons d'examiner sont classés, sans aucune hésitation, dans la catégorie sculpture. On y inclut même les *netsuke*, qui ne sont pas considérés aujourd'hui comme relevant de ce genre. Il s'agissait pour Gonse d'une véritable conviction.

En 1886, William Anderson publia *The Pictorial Arts of Japan*, comme en réponse à l'ouvrage de Gonse⁵. Il y évoque la sculpture en bronze et, parlant du *Brûle-parfum enlacé par un dragon* (fig. VI) de la collection Cernuschi, utilise le terme *okimono*. Il fait un développement historique, en expliquant que le précurseur de l'école moderne d'*okimono* était une femme du nom de Kame-jo, installée à Nagasaki, connue pour avoir réalisé des *okimono* d'animaux de très grande qualité. Ce courant s'est poursuivi avec Seimin 整珉, puis avec son successeur Toun 渡雲. Il ajoute que les *netsuke* et les céramiques connurent au début du XIX^e siècle leur période d'apogée, mais qu'ils sont désormais remplacés par les *okimono*. Le terme *okimono*, qui est le mot-clé de ma communication, apparaît à cet endroit du texte, mais Anderson n'explique pas ce qu'il entend désigner par ce terme.

three years' residence in Japan, London, Longmann, Roberts & Green, 1863, p. 280. Traduction japonaise de Yamaguchi Kôzaku 山口光朔, *Taikun no miyako. Bakumatsu Nihon taizai-ki* 大君の都 — 幕末日本滞在記, Tôkyô, Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 1962.

⁵ William Anderson, *The Pictorial Arts of Japan. With a brief historical sketch of associated arts, and some remarks upon to the pictorial arts of the Chinese and Koreans*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1886.

CERNUSCHI ET SA COLLECTION D'OKIMONO

La revue *Le Japon artistique*, qui commença à paraître en mai 1888, publia dans ses numéros de juillet et d'août 1890 un article de l'amateur d'art anglais H. Seymour Trower, intitulé « Netsuké et Okimono », dans lequel l'auteur loue sans réserve la qualité de ces objets⁶. Malheureusement, absorbé par son enthousiasme pour les *netsuke*, Trower n'évoque pas ce qu'il entend par *okimono*. Il écrit ainsi :

Il importe tout d'abord d'établir une distinction entre les véritables *netsuké*, confectionnés pour un usage déterminé et admirablement conçus pour répondre à leur destination, et les *okimono* — objets d'art simplement — qui n'ont jamais été faits pour être portés.

Retenons bien cette expression « objets d'art simplement » utilisée par Trower.

Je voudrais maintenant examiner l'image qu'évoque pour nous aujourd'hui au Japon ce terme *okimono* et son sens originel. De nos jours, on distingue clairement la sculpture des arts décoratifs et, en général, on classe les *okimono* dans la seconde catégorie. Un sculpteur n'aimerait pas que ses œuvres soient qualifiées d'*okimono*. Les sculptures sont réalisées par des « sculpteurs » (*chôkokuka*), les *okimono* par des « artisans » (*shokunin*). C'est une idée couramment admise aujourd'hui. Or, ces *okimono* ont totalement disparu de notre vie quotidienne. Cela n'évoque pour nous, tout au plus, que les sculptures d'ours de Hokkaidô ou les sculptures en bois de Nara (*ittô-bori* 一刀彫). Les *okimono* nous paraissent quelque chose de vieillot et nous avons complètement oublié qu'autrefois ces objets furent fabriqués en grand nombre et qu'on les appréciait beaucoup.

Si l'on consulte les dictionnaires d'histoire de l'art, on s'aperçoit que le terme *okimono* n'apparaît pour ainsi dire jamais. Pas un mot dans le *Nihon bijutsu-shi jiten* 日本美術史事典 (*Dictionnaire*

⁶ Seymore Trower, « Netsuké et Okimono », *Le Japon artistique*, n° 27, juillet 1890, p. 31.

de l'histoire de l'art du Japon, Heibon-sha, 1987), ni dans le *Kokuhô dai-jiten* 国宝大事典 (*Grand dictionnaire des Trésors nationaux*, Kôdansha, 1985) édité par Hamada Takashi 浜田隆, ni même dans le *Waei taishô Nihon bijutsu yôgo jiten* 和英対照日本美術用語辞典 (*Dictionnaire bilingue japonais-anglais des termes spécialisés de l'art japonais*, Tôkyô bijutsu, 1990). Le *Dictionary of Art* édité par Jane Turner (Macmillan, 1996, 34 vol.) n'évoque pas non plus cette forme d'art. On ne parle pas plus des *okimono* dans les ouvrages généraux sur l'histoire de l'art. Les notices consacrées à la sculpture font l'impasse sur les *okimono* et il arrive seulement que, dans les rares passages qui portent sur les arts décoratifs, on cite ou on reproduise une ou deux œuvres qui pourraient s'apparenter à des *okimono*, mais qui ne sont pas présentées comme telles.

Force est donc de constater que l'*okimono* a disparu de nos jours en tant que concept artistique. Mais les objets, eux, sont toujours là. Le musée national de Kyôto, par exemple, conserve un certain nombre d'œuvres en céramique intitulées *okimono*.

Ce terme *okimono* fait donc toujours partie de la langue japonaise. Le *Nihon kokugo dai-jiten* 日本国語大辞典 (*Grand dictionnaire de la langue japonaise*, Shôgakkan, 1972-1976), propose les deux acceptions suivantes :

1. Offrande déposée devant un *kami* ou un buddha (*shinbutsu no mae ni oite sonaeru mono* 神仏の前に置いて供えるもの).
2. Objet décoratif disposé à l'intérieur d'une pièce, en particulier dans le *tokonoma* ou sur une table de travail (*shitsunai, toku ni tokonoma ya tsukue nado ni sueoite sôshoku-suru kibutsu* 室内、特に床の間や机などに据え置いて装飾する器物).

Ce terme serait utilisé depuis l'époque de Kamakura. Ici, c'est du second sens qu'il sera question. D'autre part, d'après le *Yûsoku kojitsu dai-jiten* 有職故実大辞典 (*Grand dictionnaire des procédures et usages*, Yoshikawa Kôbunkan, 1996) compilé par Suzuki Keizô 鈴木敬三, *okimono* serait un « terme générique désignant les

CERNUSCHI ET SA COLLECTION D'OKIMONO

objets disposés à l'intérieur d'une pièce, et ayant une fonction à la fois décorative et utilitaire » (*shitsunai ni sôshoku to jitsuyô wo kanete haichi-suru kigu no sôshô* 室内に装飾と実用をかねて配置する器具の総称). On peut en déduire que ce terme *okimono* s'applique à des objets utilisés pour décorer l'intérieur des pièces et en particulier le *tokonoma*.

Ôkuma Toshiyuki, que nous avons cité précédemment, a rédigé un article remarquable, intitulé « Kindai okimono-kô » (Réflexion sur les *okimono* modernes), dans le catalogue de l'exposition *Kindai Nihon chôkoku no ichi-chôryû* (Un courant de la sculpture japonaise moderne) qui s'est tenue en 1996 à Tôkyô au musée des collections impériales, le Sannomaru shôzôkan⁷. Il y montre comment, dans les expositions depuis le début de Meiji, de pair avec la « modernisation » des beaux-arts, le concept d'*okimono* a été décomposé en sculpture d'une part et en art décoratif de l'autre. Il avance avec raison l'idée selon laquelle l'*okimono* devrait en fait être considéré comme un genre artistique propre au Japon moderne, qui se développa parallèlement à la « sculpture » et aux « arts décoratifs ».

Ôkuma fait remarquer que jusqu'en 1881 les *okimono* furent présentés à part entière dans les expositions artistiques. Jusqu'alors, on désignait par le même terme *okimono* toutes sortes d'objets de nature différente. Puis, peu à peu, jusqu'en 1889, les *okimono* ont été remplacés par le nouveau concept de *chôso* 彫塑, introduit d'Occident, qui désigne à la fois les objets modelés et sculptés.

J'ai cité précédemment un texte de Seymour Trower dans lequel il affirmait que les *okimono* sont de simples objets d'art, sans usage déterminé, contrairement aux *netsuke*. Cependant, le *Yûsoku kojitsu daijiten* indique bien qu'ils avaient une fonction « utilitaire et décorative ». Comme on le voit dans cet exemple de l'époque de Muromachi (fig. VII), qui montre les étagères asymétriques (*chigaidana* 違棚) et la tablette de travail (*tsuke shoin* 付書院) de la bibliothèque Dôjinsai 同仁齋 du pavillon Tôgudô 東求堂 au

⁷ *Op. cit.*

monastère Jishô-ji de Kyôto⁸, toutes sortes d'objets utilitaires servaient à décorer la pièce : des ustensiles pour la cérémonie du thé sur la gauche ou du matériel de calligraphie sur la droite⁹. En fait, au Japon, et même encore à l'époque d'Edo, on utilisait le plus souvent des accessoires pour décorer le *tokonoma* ou les autres parties de la maison. Des objets ayant ordinairement une fonction utilitaire, comme les brûle-parfums, les boîtes à thé, les coffrets ou le matériel de calligraphie, une fois disposés sur des étagères, deviennent de fait des *okimono*. Le terme *okimono* désigne littéralement des « objets posés » : ils s'éloignèrent ensuite de leur fonction utilitaire première pour devenir des objets de contemplation. D'après Harada Kazutoshi 原田一敏, conservateur au département d'orfèvrerie du musée national de Tôkyô, tous les objets en métal de l'époque d'Edo, même s'ils semblent à première vue être des *okimono*, ont été à l'origine fabriqués dans un but utilitaire. Ce spécialiste fait remarquer que les objets qui n'auraient qu'une vocation purement décorative ont été créés plutôt sous l'influence occidentale.

Résumons nos propos. A mon sens, les objets que Cernuschi a rassemblé au Japon ne devraient pas être classés selon leur fonction, en brûle-parfum, boîte à thé ou vase. On ne devrait pas non plus

⁸ Ce pavillon Tôgudô, classé Trésor national, est un *jibutsudô* 持仏堂, à savoir un oratoire destiné à abriter le buddha protecteur à vénérer (*mamori honzon* 守り本尊). Il comporte également une petite pièce de quatre *tatami* et demi, qui faisait office de cabinet de travail (*shoin* 書院). Ce pavillon fut construit en 1486 (Bunmei 18) sur l'ordre de l'ancien *shôgun* Ashikaga Yoshimasa dans l'enceinte de sa résidence. Celle-ci fut, après sa mort, transformée en monastère et prit le nom de Jishô-ji 慈照寺. Ce monastère est appelé couramment Ginkaku-ji ou Pavillon d'argent (Ndt).

⁹ Pour des exemples où les ustensiles sont utilisés comme des objets décoratifs (*okimono*), voir Okada Yuzuru 岡田譲, « Tokonoma to tokokazari » 床の間と床飾り, *Nihon no bijutsu* 日本の美術, n° 152, Tôkyô, Shibundô, 1979, et Shimao Arata 島尾新, « Ibento wo enshutsu-suru » イベントを演出する, *Nihon bijutsukan* 日本美術館, Tôkyô, Shôgakkan, 1997, p. 458-459.

CERNUSCHI ET SA COLLECTION D'OKIMONO

parler de sculpture ou d'art décoratif à leur égard, ni opérer un classement par matériau (bronze, céramique, bois ou ivoire). Je pense que l'on devrait parler d'*okimono* d'une manière générale. Cernuschi a acheté ces objets non pas en vue de les utiliser, mais dans un but décoratif. Il est probable que les brocanteurs chez lesquels il se les est procurés les présentaient comme des objets décoratifs, à l'intention d'acheteurs étrangers prêts à déboursier de grosses sommes pour en faire l'acquisition. Etant donné qu'il rassembla en trois mois de séjour une collection de plusieurs milliers de pièces, Cernuschi n'eut pas le loisir d'apprécier chaque objet. Et Duret confirme que les brocanteurs faisaient la queue devant leur hôtel pour vendre leur marchandise. Cernuschi acheta donc en bloc dans chaque boutique. Quant à savoir comment ce Français d'origine italienne comprit ces *okimono* qu'il découvrit chez les brocanteurs, c'est un autre problème.

Examinons maintenant ce que l'on trouve sous l'appellation d'*okimono*, en nous concentrant sur les objets produits entre la fin de l'époque d'Edo et les années 1870. La collection Cernuschi ayant été constituée au cours d'un séjour au Japon en 1871-1872, on peut se rendre compte de ce qui était disponible à cette époque à Tôkyô ou à Yokohama.

On remarque tout d'abord que les représentations animalières sont les plus fréquentes. Un grand nombre sont en bronze, comme le *Crabe* (fig. VIII), la *Bouilloire en forme de lapin* (fig. IX), le *Crapaud*, le *Brûle-parfum en forme de radis surmonté par un rat* (fig. X), le *Brûle-parfum en forme de chat* ou le *Chien*. On y trouve des *okimono*, mais aussi des objets ayant une destination particulière, comme les brûle-parfums. Il y existe également des *okimono* en céramique, comme les blaireaux dans le style des Shigaraki-yaki 信楽焼 ou des objets représentant des cerfs. On trouve aussi de nombreux *okimono* en ivoire sculpté. Les sujets les plus familiers sont les animaux symboles de longévité, comme la grue ou la tortue, les douze animaux du zodiaque chinois ou des animaux qui présentent un aspect amusant, comme les chats, les blaireaux

ou les crapauds.

Il existe aussi des représentations humaines, qui ne sont pas celles d'êtres réels, mais plutôt de personnages donneurs de fortune, comme Hôtei, symbole de l'abondance, ou Jurôjin 寿老人, le dieu de la longévité (fig. XI). On peut en déduire que les sujets les plus courants étaient à la fois familiers et liés à une fonction votive, comme c'est le cas pour les Sept Divinités du Bonheur (Shichi fukujin 七福神).

Il apparaît donc que les *okimono* étaient liés au goût pour les animaux familiers ou à la croyance populaire dans les vœux de longévité et de bonheur. Il n'est pas certain que cet arrière-plan ait été entièrement compris en Europe, mais pourtant les *okimono* y éveillèrent l'intérêt de nombreux amateurs et ils furent collectionnés par des hommes comme Cernuschi ou Burty, qui possédaient de fermes convictions républicaines.

Avec l'ouverture du pays, un nouveau regard extérieur a été porté sur le Japon et les Japonais ont cherché dès lors à comprendre ce qui plaisait aux Occidentaux. Au cours de cette période de Meiji, marquée par de grands bouleversements politico-économiques, les collectionneurs étrangers furent les clients privilégiés des marchands japonais. C'est alors que sont apparus les *okimono*. Certes, ils existaient déjà auparavant, mais à cette époque des objets qui avaient à l'origine un usage particulier ont été considérés également comme des *okimono* et de nouveaux *okimono* ont été réalisés pour l'exportation. En Occident, on trouvait déjà à cette époque des objets décoratifs animaliers ou des figurines en céramique, comme cette *Allégorie de l'Asie*, faïence de Mayence du milieu du XVIII^e siècle (fig. XII). Ces objets avaient naturellement des emplacements privilégiés et étaient utilisés de manière spécifique pour la décoration. D'autre part, même à l'époque de la fermeture du Japon, on continua de produire des céramiques pour l'exportation. Jusqu'en 1881, il y eut une véritable vogue des *okimono*, réalisés en métal, en céramique, en bois ou en ivoire. Cela fournit du travail aux fabricants de sabres et autres armes, qui avaient

CERNUSCHI ET SA COLLECTION D'OKIMONO

perdu leurs débouchés traditionnels, ainsi qu'aux sculpteurs de statues bouddhiques (*busshi* 仏師). Ils purent ainsi appliquer leurs hautes compétences techniques aux *okimono*, qui devinrent une source nouvelle de création à cette époque. Dans cette production, on trouve des objets qui témoignent de la grande habileté qui fit la réputation des artisans japonais, mais aussi des pièces ordinaires à bas prix. Les premiers furent par la suite considérés comme des sculptures et les secondes comme des objets d'art décoratif. Ainsi, la période qui va de l'ouverture du pays, au milieu des années 1850, jusqu'aux années 1880, fut « l'âge d'or des *okimono* », et cela est dû en grande partie au regard des étrangers.

Nous nous sommes demandés précédemment si l'atmosphère qui émane des *okimono* avait été saisie en Europe. Je n'ai guère le loisir d'examiner l'influence de ces objets sur l'art européen dans son ensemble, mais je répondrai à cette question en présentant brièvement l'exemple de deux artistes qui, à mon sens, ont bien compris l'esprit des *okimono*. Je ne peux pas affirmer formellement que ces artistes ont connu Cernuschi ou qu'ils ont vu sa collection, ou bien d'autres types d'*okimono*, mais cela est très probable.

Prenons l'exemple de *La Vague*, sculpture de Camille Claudel (fig. XIII). La forme de cette vague est certainement inspirée de la célèbre gravure de Hokusai, *Fugaku sanjûrokkei. Kanagawa oki no namiura* 富岳三十六景 神奈川沖浪裏 (fig. XIV), qui était déjà très connue à cette époque¹⁰. Mais un autre type d'œuvre aurait pu servir de source d'inspiration à Camille Claudel, pour transposer la gravure en sculpture, comme par exemple ce bronze de la collection Cernuschi connu sous le nom d'*Oiseau de paradis sur un tronc d'arbre creux à champignons* (fig. XV), où l'on remarque une combinaison entre un tronc noueux et un être vivant, en l'occurrence un oiseau.

¹⁰ Cf. l'argumentation de Takahashi Akiya 高橋明也, « Kamîyu Kurôderu Nami » カミーユ・クロードル《波》, catalogue de l'exposition *Japonismu* ジャポニスム, Tôkyô, Kokuritsu seiyô bijutsukan, 1988, p. 258.

Cet autre exemple, *La Confidence* (fig. XVI), œuvre en bronze et en onyx sculptée par Camille Claudel vers 1897, est peut-être encore plus convaincant. Avec sa sorte d'étrange paravent en pierre, elle possède une expression proche des *okimono* et présente des points communs avec l'œuvre précédente. Le *Porte-bouquet* (fig. XVII), qui fut reproduit dans le vingt-sixième numéro du *Japon artistique*, constitue un curieux paysage, où un petit personnage est disposé au creux d'un volumineux rocher. Camille Claudel tenta de la même manière de combiner des matériaux de nature différente.

Camille Claudel travailla dans l'atelier de Rodin, artiste qui collectionna lui aussi de l'art japonais, à partir des années 1890. On sait par ailleurs qu'elle reçut une aide financière de la part du marchand d'art japonais Hayashi Tadamasa lorsqu'elle fit couler en bronze son œuvre *La Vague*¹¹.

L'autre exemple que je voudrais examiner est celui de Paul Gauguin. Il semble que ce soit une « gravure d'acteur » (*yakusha-e* 役者絵) qui apparaît dans le fond de sa toile *Nature morte à l'estampe japonaise* (fig. XVIII). Mais qu'en est-il de ce *Vase en forme de tête* (fig. XIX) figuré sur cette peinture, qui représente Gauguin lui-même ? A mon sens, ce vase a été réalisé pour servir d'*okimono*. Il est une autre œuvre de Gauguin, *Vase décoré de scènes bretonnes* (fig. XX), que l'on pourrait confondre avec une pièce japonaise, et dont on sait qu'elle est née des échanges avec Ernest Chaplet, grand amateur de céramique japonaise. On pourrait également comparer ce *Pot orné d'une figure bretonne* (fig. XXI), grès de Gauguin, avec ce *Coquillage monté* (fig. XXII), bronze qui figure dans la collection Cernuschi. De la même manière que dans les œuvres précédentes de Camille Claudel, une petite figure apparaît dans cette pièce, et elles sont traitées dans les deux cas comme des

¹¹ Cf. Akiko Mabuchi, « Notes sur les lettres inédites à Hayashi Tadamasa », *L'âge du japonisme. La France et le Japon dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*, Tôkyô, Société franco-japonaise d'Art et d'Archéologie, 1983, p. 55.

CERNUSCHI ET SA COLLECTION D'OKIMONO

personnages féériques appartenant à un monde imaginaire.

Ces œuvres sculptées, qui se sont libérées de la représentation humaine réaliste et de l'expression dramatique qui étaient jusqu'alors en Occident la tendance générale, rappellent étrangement les arts populaires. Puis, finalement, les artisans d'*okimono* japonais évoluèrent vers la quête de la minutie, s'enorgueillissant de recourir à des techniques de plus en plus sophistiquées. Il en est ainsi de cette œuvre d'Unno Shômin 海野勝珉, *Danseur de bugaku, Taiheiraku* (*Taiheiraku okimono* 太平楽置物) (fig. XXIII), exécutée pour l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Elle représente le visage que le Japon entendait alors montrer au monde européen. Cette pièce fut clairement réalisée en vue d'être vendue à l'étranger, en mettant en avant, conformément aux vœux du gouvernement, le raffinement des techniques traditionnelles et un motif spécifiquement japonais. A l'inverse, dans la première moitié de Meiji, les *okimono* possédaient encore une énergie primitive, brute. Cernuschi et Duret parvinrent à la saisir et quelques artistes européens purent également en comprendre la saveur.

(Traduit du japonais par Christophe Marquet)

ILLUSTRATIONS

Fig. I. Buddha Amitâbha (Banryû-ji, Meguro), XVIII^e siècle, musée Cernuschi.

Fig. II. *Tortue*, bronze, musée Cernuschi.

Fig. III. *Grosse tortue portant deux petites l'une sur l'autre*, grès porcelaineux, h. 28.5 cm, l. 62.5 cm, ère Kaei (1848-1854), musée Cernuschi.

Fig. IV. Takamura Kôun 高村光雲 (1852-1934), *Rôen* 老猿 (Le vieux singe), sculpture sur bois. Envoi à l'Exposition universelle de Chicago, 1893. Musée national de Tôkyô.

MABUCHI AKIKO

Fig. V. Takamura Kôun 高村光雲 (1852-1934), *Chabo okimono* 矮鶏置物 (Un coq et une poule), sculpture sur bois, 1889, collection particulière.

Fig. VI. Kimura Toun 木村渡雲 (1781-1830), *Brûle-parfum enlacé par un dragon*, bronze, 76 x 76 cm, début XIX^e s., musée Cernuschi.

Fig. VII. Etagères asymétriques (*chigaidana*) et tablette de travail (*tsuke shoin*) de la bibliothèque Dôjinsai 同仁齋, dans le pavillon Tôgudô 東求堂 du monastère Jishô-ji (Ginkaku-ji), Kyôto.

Fig. VIII. *Crabe*, bronze, h. 28.5 cm, l. 68 cm, musée Cernuschi.

Fig. IX. *Bouilloire en forme de lapin*, bronze, 12.5 x 26 cm, XVIII^e-XIX^e s., musée Cernuschi.

Fig. X. *Brûle-parfum en forme de radis surmonté par un rat*, bronze, 15 x 57 cm, XIX^e s., musée Cernuschi.

Fig. XI. Nin.ami Dôhachi 仁阿弥道八 (1738-1855), *Jurôjin* 寿老人 (Dieu de la longévité), grès *raku*, 22 x 16 cm, ca. 1830-1840, musée Cernuschi.

Fig. XII. *Allégorie de l'Asie*, ca. 1750, faïence de Mayence, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

Fig. XIII. Camille Claudel (1864-1943), *La Vague*, marbre et bronze, 1897-1903, collection particulière, Paris.

Fig. XIV. Katsushika Hokusai 葛飾北斎, *Fugaku sanjû rokkei. Kanagawa oki no namiura* 富岳三十六景神奈川冲浪裏, 1831-1833.

Fig. XV. *Oiseau de paradis sur un tronc d'arbre creux à champignons*, bronze, ht. 36 cm, l. 38, musée Cernuschi.

Fig. XVI. Camille Claudel, *La Confiance*, onyx et bronze, 1897, musée Rodin.

Fig. XVII. *Porte-bouquet. Poterie de Kiôto*, d'après *Le Japon artistique*, n° 26, juin 1890.

CERNUSCHI ET SA COLLECTION D'OKIMONO

Fig. XVIII. Paul Gauguin (1848-1903), *Nature morte à l'estampe japonaise*, huile sur toile, 1889, musée d'art moderne, Téhéran.

Fig. XIX. Paul Gauguin, *Vase en forme de tête*, grès émaillé, 1887, Kunstindustrimuseet, Copenhague.

Fig. XX. Paul Gauguin, *Vase décoré de scènes bretonnes*, grès émaillé, 1887, musées royaux d'histoire, Bruxelles.

Fig. XXI. Paul Gauguin, *Pot orné d'une figure bretonne*, grès émaillé, 1886-1887, Kunstindustrimuseet, Copenhague.

Fig. XXII. *Coquillage monté*, bronze, h. 10 cm, l. 18 cm, musée Cernuschi.

Fig. XXIII. Unno Shômin 海野勝珉 (1844-1915), *Danseur de bugaku*, *Taiheiraku* 太平楽置物, 1899, Kunai-chô.

Crédits photographiques

Fig. I, II, III, VI, VIII, IX, X, XV, XXII : Photothèque des Musées de la Ville de Paris.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

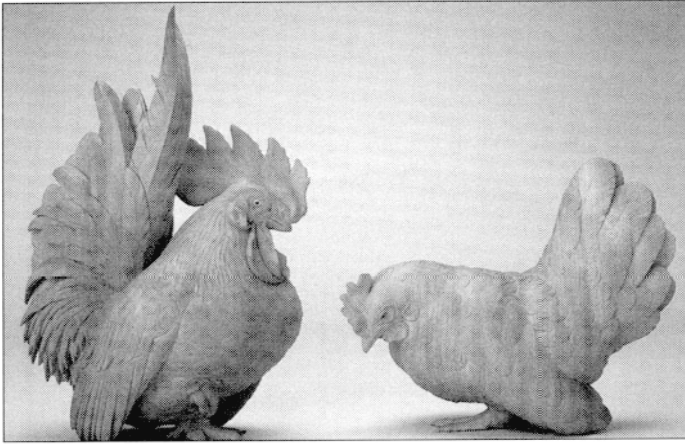


Fig. 5

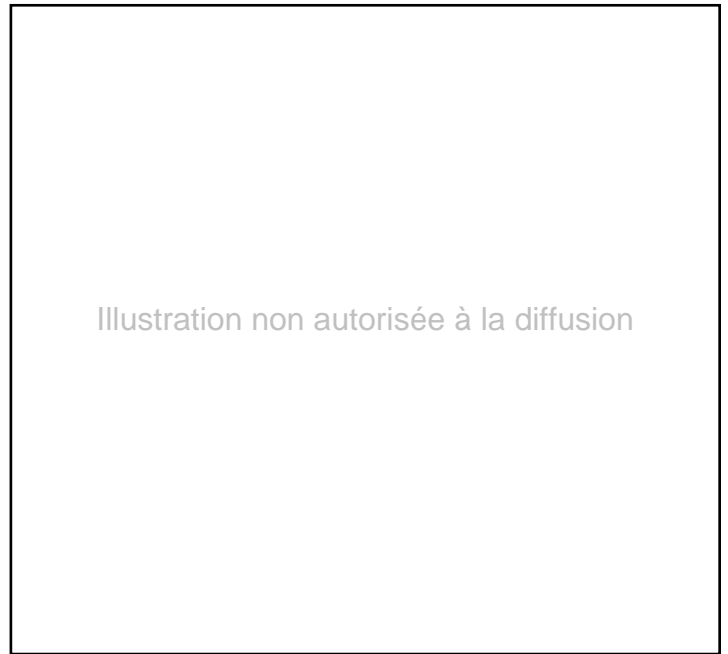


Fig. 6

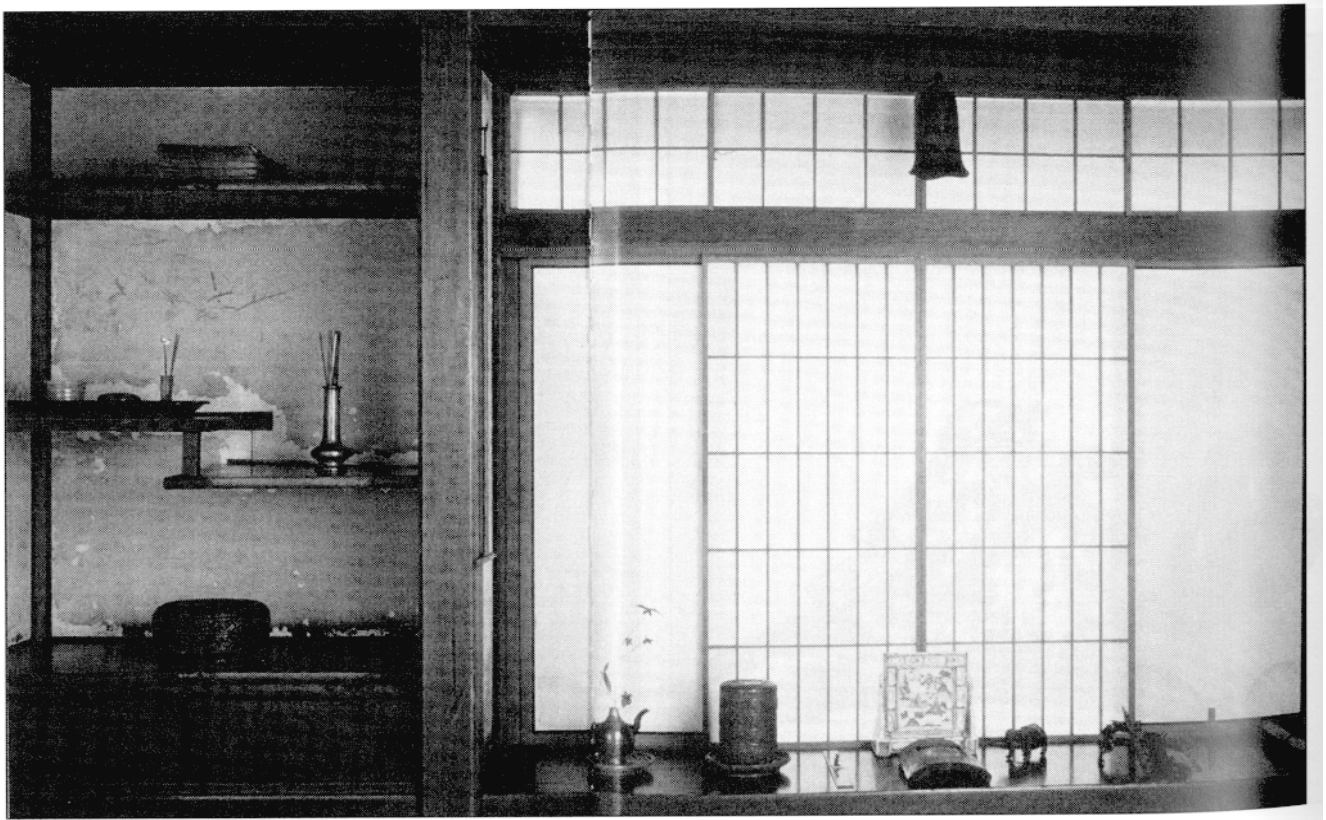


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

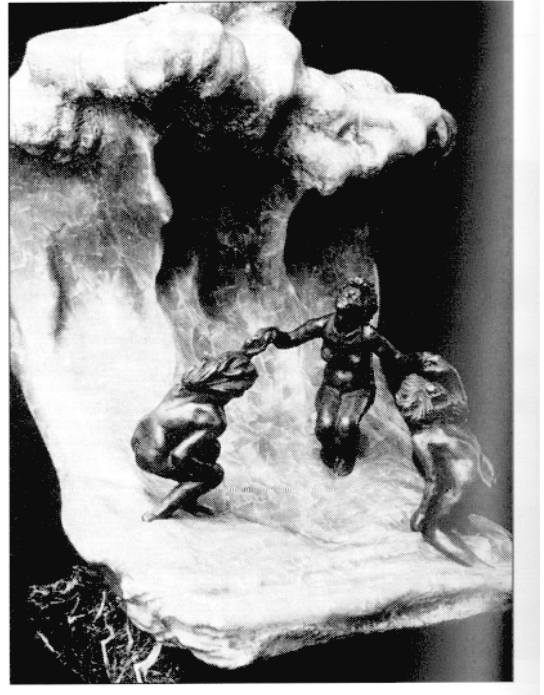


Fig. 13

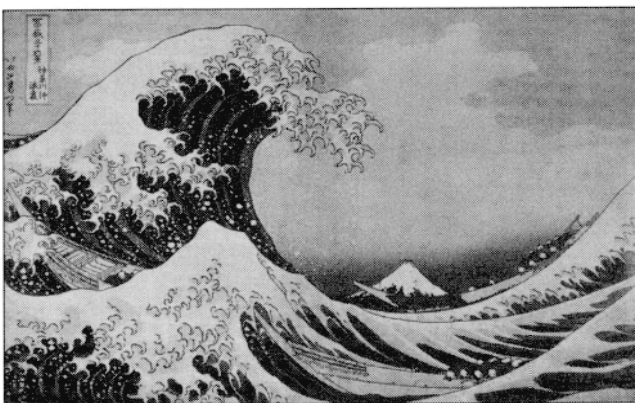


Fig. 14



Fig. 15

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 16

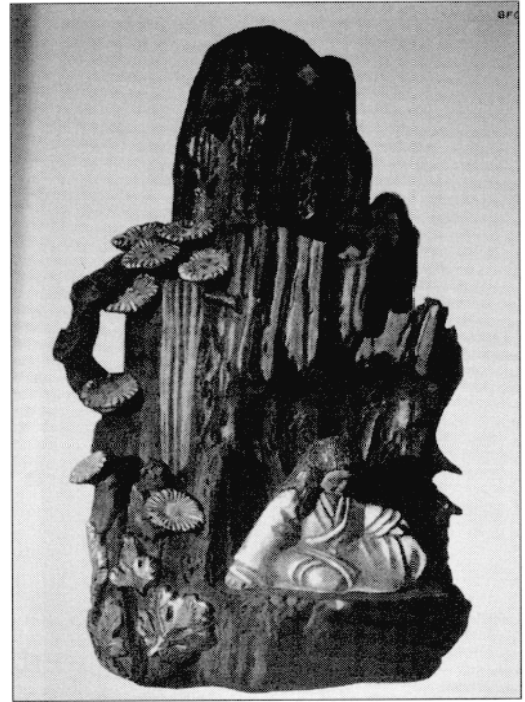


Fig. 17

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 18

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 19

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 20

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 21

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 22



Fig. 23