

YANAGI ET LE MINGEI

TIRÉ À PART DU N° 163 NOVEMBRE-DÉCEMBRE 2008
LA REVUE DE LA CÉRAMIQUE ET DU VERRE



la revue de la
céramique
et du verre



Sôetsu Yanagi, quelques mois avant sa mort, 1960

Shôji Hamada : Grand Plat, 1956
Japon, Mashiko, préfecture de Tochigi
Grès à glaçure au cuivre et coulures noires,
11 x 50,5 cm

Kanjirô Kawai : Vase plat, 1937
Grès glaçuré, 25,7 x 21 x 14,1 cm

Kenkichi Tomimoto : Jarre, 1943
Japon, porcelaine, 35,6 x 28 cm
© Ohara Museum of Art, Kurashiki

Ce n'est pas le moine qui chante le nom du Bouddha encore et encore, mais la voix du Bouddha qui passe par l'homme.
Proverbe bouddhiste



MODERNITÉ DU MINGEI



Mingei. Calligraphie de Song Xinru

Au musée du quai Branly, l'admirable exposition *L'Esprit mingei au Japon, de l'artisanat populaire au design* est fondée sur les meilleurs objets de la collection du Nihon Mingeikan créé par Sōetsu Yanagi en 1936. On ne saurait assez en féliciter Germain Viatte, son commissaire. L'artisan-designer Sōri Yanagi a puisé dans les racines de l'objet usuel pour devenir l'un des chefs de file du design japonais et matérialiser ainsi le rêve de son père, la beauté au quotidien. Yanagi et la création du mouvement *mingei* sont décrits dans cet article inédit (1993) de Dauphine Scalbert. La lecture du *Livre du potier* de Bernard Leach avait mené l'apprentie potière à étudier en Corée pendant quelques années, puis au Japon. Les valeurs du *mingei* ne sont pas absentes de sa façon d'appréhender le métier à Terres Est-Ouest, atelier de production et de formation en Bourgogne. M.B.

Portrait de Yanagi et concept du *mingei*

Trois amis étaient en visite au grand monastère bouddhiste de Koyasan, et échangeaient passionnément leurs idées sur la beauté; jusque très tard dans la nuit ils devisèrent sur l'artisanat, décidèrent de fonder l'association Mingei, *Mingei kai*, et d'initier une collection nationale d'objets usuels. Yanagi écrivit alors les premières lignes du projet du Musée japonais de l'artisanat, commençant par ces mots: « *Le temps est mûr...* » Les trois hommes étaient Shōji Hamada, Kanjiro Kawai – deux potiers –, et Yanagi Sōetsu. Ils parlaient de *getemono*, l'objet ordinaire, fait avec les mains de l'artisan pour servir le peuple dans sa vie quotidienne. Ils ne parlaient point d'art mais de l'expression du peuple avec son bagage de traditions et l'aisance de générations de savoir-faire. À l'heure où l'industrialisation mettait en danger l'artisanat, Yanagi et ses amis virent l'urgence d'un message à communiquer: sauver l'artisanat populaire.

Getemono, l'article banal, a en japonais une connotation quelque peu péjorative, mais le mot *mingei* est maintenant rentré dans le vocabulaire courant pour le désigner par opposition à l'objet d'art sophistiqué et raffiné des classes aisées. Cinquante ans après, Hamada racontait dans ses mémoires:

« *Quelque temps avant notre visite à Koyasan, Yanagi, Kawai et moi-même avons décidé de forger un mot. Après de chaudes discussions, nous fûmes d'accord pour mingei, forme contractée du terme 'minshu no kōgei' objet de fabrication populaire.* »

Sōetsu Yanagi naquit à Tōkyō en 1889 alors que le Japon, après son sévère isolement, s'ouvrait au commerce extérieur, se lançait dans l'industrialisation et commençait à absorber avidement les valeurs occidentales. Son père, mathématicien, ardent collectionneur, réunissait quantité d'objets variés, notamment des objets d'art et du matériel de navigation. Et Sōetsu aussi, dès l'enfance, s'adonna à cette passion. Il obtint un diplôme de philosophie occidentale à l'Université impériale et découvrit William Morris qu'il étudia ardemment. En 1910 il fit la connaissance de Bernard Leach¹ dont l'amitié et le travail allaient être décisifs dans l'évolution des théories du mouvement *mingei*. Il découvrait William Blake et Walt Whitman grâce à son ami auquel il dédia son livre sur Blake en 1914. Il devint un membre actif du mouvement humaniste qui s'exprimait dans *Shirakaba* (Le Bouleau blanc), magazine mensuel qui présentait la philosophie, la littérature et l'art occidentaux

au Japon. Daisetsu Suzuki, celui qui introduisit les premières notions du bouddhisme en Occident, était son ami et maître.

L'appel de la Corée

1916 fut une année de transition pour Yanagi. Quand, après s'être nourri de l'art occidental, il se retourna vers sa culture asiatique, sa ferveur fut d'autant plus grande qu'il avait été chercher sa vérité loin à l'étranger. Quand il rencontra Asakawa Noritaka, celui-ci lui offrit ce petit pot coréen au décor de marguerites bleues. Yanagi fut si impressionné qu'il partit pour la Corée, se laissa conquérir par le tempérament coréen, et fasciner par les poteries de la dynastie Yi. Les poteries paysannes qu'avaient « découvertes » les premiers Maîtres du thé, ces initiateurs en matière de sensibilité esthétique, furent décisives dans le développement des théories du critique d'art Yanagi. Ces pots que l'engobe blanc rend si doux, ces bols à riz en terre grossière, des paysans coréens portent en eux la rusticité, la simplicité, et la spontanéité qui en ont fait les éléments de prédilection pour la cérémonie du thé.

En 1924, Yanagi était l'un des cofondateurs du musée d'art et d'artisanat de Séoul,

Ce n'est pas l'artisan qui fait son pot, mais la Nature qui parle à travers les mains du potier. Sōetsu Yanagi

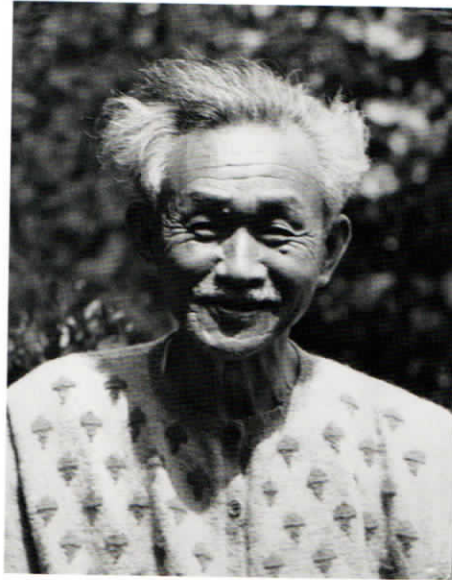
il encourageait les Coréens à chérir leur artisanat en dépit de l'occupation japonaise. À Tōkyō, il organisait des expositions de céramique coréenne, éditait un numéro spécial de *Shirakaba* sur la céramique de la dynastie Yi dont il tirait vigueur et inspiration pour son travail...

Au Japon, l'homme avec sa passion parcourait des kilomètres, voyageait à travers le pays à pied, en train, seul ou accompagné d'amis à la recherche de la beauté. Il rentrait dans des centaines de magasins, avec en tête une obsession pour un certain type d'assiette, de lanterne ou autre objet désuet, fouillait dans les arrière-boutiques poussiéreuses. Ainsi comme nous l'avons vu, arrivait-il au monastère de Koyasan pour montrer à ses amis telles frustes statues bouddhiques sculptées par le moine Mokujiki au XVIII^e siècle. Son intuition le guidait loin des critères de beauté stéréotypés. Il réunissait les éléments de sa collection alors très bon marché dans les villages, les marchés aux puces, en arrivait même à échanger subrepticement les vases ou brûleurs à encens des cimetières contre d'autres de facture industrielle. Il avait un contact amoureux avec les meubles, la vaisselle de sa maison, choisissait avec autorité les vêtements de ses enfants. Au fil de ces années d'insatiable recherche de l'objet chaleureux, Yanagi construisait sa philosophie du *mingei*, publiait des essais, donnait des conférences, sensibilisait l'opinion des Japonais, leur enseignant à valoriser leurs traditions lors de l'avènement de la civilisation moderne. En 1929, il était invité pour enseigner la religion et l'art orientaux à l'université de Harvard.

Perception et spiritualité

Pour comprendre le développement du mouvement *mingei* et l'ampleur qu'il a prise, il nous faut connaître quelques éléments de la perception et de la sensibilité japonaises. Le Japonais tient entre ses deux mains le bol à thé dans lequel il boit : la main gauche porte le bol au niveau du pied, la main droite est posée délicatement sur le côté. Le bol à riz lui aussi est soulevé dans la main gauche au moment de manger. Ainsi le contact physique intime avec le pot est-il appris depuis l'enfance, et cette intimité appelle la beauté.

Michael Cardew, dans son livre *A Pioneer Potter*, décrit une soirée de l'été 1929 qu'il passa chez Katherine Bouverie avec Hamada, Leach et Norah Braden (élève apprentie de Leach, tout comme K. Bouverie et M. Cardew). Ils regardaient des planches en couleur de pots orientaux. Les commentaires des potiers anglais étaient instinctifs et bruyants. Leach leur expliqua alors que les



Japonais modulent leurs impressions par des interjections étouffées et de doux murmures, une approche humble et tranquille qui leur permet de recevoir avec gratitude l'expression du pot.

Leur respect exceptionnel pour l'objet artisanal est stimulé par le culte de la cérémonie du thé. Si tous ne le pratiquent pas, l'esprit qui l'anime est néanmoins vivant à l'échelle nationale. Sen no Rikyū, le grand maître du thé du XVI^e siècle, prêchait l'humilité et la frugalité; inspiré par le bouddhisme zen, dans sa recherche de la sérénité, il s'entourait de la beauté de la Nature; alors il utilisait volontiers des bols à thé dont les imperfections témoignaient de la force du feu et du caractère primaire des matériaux. Cette vision de la beauté est caractérisée par le mot *shibusa*; difficilement traduisible, il contient tout à la fois les idées de simplicité, harmonie, santé, tranquillité, spontanéité. L'adjectif *shibui* est d'usage très fréquent et répand l'idée d'austérité qu'il inclut par là. Si les Japonais n'ont pas tous la même attirance pour l'objet *shibui*, ils le considèrent comme l'expression artistique la plus pure. La cérémonie du thé tend toute entière vers ce concept. Yanagi écrivait dans son essai *Beauté de l'irrégularité* à propos des ustensiles pour le thé : « Les formes sont irrégulières, les surfaces nettes ou sableuses, les couvertes d'épaisseur inégale. Les pièces, ayant été empilées dans le four, sont dépourvues de couverture là où leurs surfaces se touchent; les craquelures provoquées par le feu sont admises. On ne fait pas que s'accommoder de ces caractères, on les accepte comme faisant partie de l'art du potier, et donc comme porteurs d'une beauté potentielle. Les maîtres du thé trouvaient une profondeur dans ce naturel. »

Les potiers de Onta

Il est à Kyūshū un village que Yanagi chérissait particulièrement, Sarayama, où la tradition est vivante depuis le XVIII^e siècle. Les potiers paysans y tournent des jarres avec leurs couvercles, pour l'eau, la sauce de soja, le *miso*, etc. des bouteilles pour le saké, des théières toutes rondes... caractéristiques de Onta-yaki (ainsi est appelée la poterie de Sarayama), le décor d'engobe est posé par tapotement sur le tour, ce qui laisse des vibrations blanches sur le corps brun de l'argile. Quand Yanagi « découvrit » ce village en 1927, il s'enthousiasma d'y trouver les artisans produisant les objets simples et sans prétention dont ils avaient besoin chez eux, sans motivation d'ordre financier, avec l'usage exclusif des matériaux locaux, en accord avec la nature et en groupe avec la communauté villageoise. L'argile de Sarayama est extrêmement dure et ne peut être utilisée telle quelle. Le long du torrent de cette vallée étroite et encaissée, les villageois ont construit un ingénieux système de pilons mus par l'eau, qui écrasent l'argile gréseuse et la réduisent en poudre prête à être mouillée et tamisée. L'espace réduit le long du torrent limite la prolifération des pilons et la surface arable restreinte dans cette minuscule vallée perdue a maintenu à quatorze le nombre de maisonnettes. Les fermiers dédiaient à la poterie le temps que leur laissaient les travaux aux champs et chaque famille avait sa chambre attribuée dans le *noborigama* de la communauté, pour cuire quand tous étaient prêts. Yanagi décrivit la poterie de Onta dans son magazine *Kōgei*, comme modèle de ses théories sur l'artisanat.

Quand ses idées gagnèrent l'appréciation du grand public vers les années 1950, les visiteurs commencèrent à arriver nombreux pour voir les potiers, et tous acquirent des pots. Les fermiers se mirent à vendre leurs produits artisanaux avec un succès croissant, commencèrent à travailler avec des visées commerciales, achetèrent les plaques d'enfournement qui leur permirent d'augmenter le rendement, avec le produit des ventes, quelques potiers purent construire leur propre four, faire venir d'Arita certaines matières premières manufacturées, monter des expositions pour lesquelles ils devaient signer leurs pièces. Ainsi fut bouleversé le système traditionnel de production communautaire en harmonie avec la nature, celui-là même loué par Yanagi. Les chefs de file du mouvement *mingei* reconnaissent que la qualité des pots a beaucoup baissé. L'environnement social a affecté d'une manière similaire tous les villages de potiers traditionnels qui existent encore



Plat du four de Mino, ^{xvii} siècle, préfecture de Gifu, Japon. Grès, motif d'épi de millet. 4,6 x 24,5 cm.



Plat du four de Shyōdai, ^{xviii} siècle, préfecture de Kumamoto, Japon. Grès, motif à traînées d'émail, 6,3 x 35,2 cm.

Jarre, époque Choson, fin ^{xvii} siècle - début ^{xviii} siècle, Corée. Porcelaine blanche, 53 x 43 cm.

Petit pot à facettes, Corée, époque Choson, ^{xviii} siècle. Porcelaine, bleu et blanc, 13,5 x 10,9 cm.

Décor de fleurs des champs au cobalt. Le cobalt est pâle, le décor est modeste et gracieux. À l'entrée de l'exposition, cette pièce tant aimée par Yanagi exprime la mesure et la sobriété.

L'intérieur sans glaçure est noirci par l'usage – un pot qui « respire » donne goût aux préparations fermentées. L'extérieur est teinté là où la paroi est fine. On peut deviner la forme intérieure. La finition abrupte de la lèvre permet une fermeture hermétique avec un lien. D.S.





Entrée de la maison de Sôetsu Yanagi © L. Schneider/E-media.

MINGEI KAN, le musée d'art populaire de Tôkyô

Le musée Mingei est celui du peuple pour le peuple, dont l'Histoire oublie constamment le témoignage. Le visiteur jette un regard neuf sur la beauté humble de l'artisanat véritable, et enrichit sa vie de la cohabitation avec l'objet.

En pénétrant dans le musée, après avoir échangé mes souliers contre de légères pantoufles, j'ai été surprise par l'impression d'arriver « à la maison » et de m'y reposer. L'architecture du bâtiment est empruntée à celle de la campagne japonaise, la lumière est douce car les fenêtres sont recouvertes de papier *shôji*, les salles d'expositions sont meublées d'une table et de quelques sièges antiques.

Le magnat du textile et collectionneur Ohara Magosaburô en rendit possible la construction par ses subventions, en 1936. Cet homme séduisait beaucoup Hamada avec sa curiosité pour les pots, regard inquisiteur cherchant le dialogue avec l'objet, avec un homme derrière l'objet, et avec lui-même. Sa collection privée est celle du musée de Kurashiki, et c'est la collection de Yanagi – qui s'agrandit encore de nos jours – qu'abrite le musée Mingei de Tôkyô. Elle atteint maintenant les 10 000 objets, principalement japonais, mais aussi coréens, chinois, indiens, anglais, africains... Les expositions temporaires changent tous les trois mois: artisanat d'Okinawa, art primitif africain, jarres anciennes de Tanba, céramiques de la dynastie Yi, œuvres de Kawai, Hamada, Leach, etc. Les meilleurs objets usuels du Japon forment l'exposition permanente. La disposition est simple, les vitrines sont celles qui datent de la fondation du musée en 1936, les étiquettes écrites à l'encre rouge sur un petit carton noir ne donnent qu'une information succincte, elles n'influencent pas la sensibilité instinctive du visiteur, car l'intuition est plus importante que l'intellect: voir avant de savoir, disait Yanagi.

Les céramiques, les objets en pierre, en bois, en paille, en bambou, les textiles, les objets en métal ont été choisis d'après les critères suivants, spécifiés clairement par Yanagi comme règle d'or de la philosophie du *mingei*:

1. Ils ne sont pas signés par un artiste célèbre, mais créés par un artisan anonyme pour l'usage dans la vie quotidienne. Leur beauté ne naît pas de l'expression artistique individuelle mais de l'exercice et la pratique de plusieurs générations d'artisans.

2. La beauté naturelle du matériau utilisé est mise en valeur, car ils sont simples de forme, cette forme qui est aboutie avec le temps et l'usage.

3. Ils ont toujours été produits en grande quantité et vendus à des prix économiques, cela résultant en une beauté qui vient de la pratique et la répétition plutôt que de l'effort artistique conscient.

4. Ils ont une apparence naturelle et saine plutôt que l'élégance affichée de l'art pour l'art.

5. Ils sont fabriqués avec les matériaux locaux et expriment le caractère particulier de leur région.

Et Yanagi d'affirmer: « *En religion et en morale, nous avons appris, à travers l'enseignement du Christ ou du Bouddha, les vertus de la frugalité, de l'humilité et de l'honorable pauvreté; car la richesse mène souvent à l'arrogance et n'a pas de place dans le monde céleste. Cet enseignement tient sa place également dans le domaine de la beauté.* » D. S.

Nihon Mingeikan (Folks Crafts Museum) 4-3-33 Komaba, Meguro-ku, Tôkyô 153-0041, Japon.
Fax (81) 3-3467-4537 www.mingeikan.or.jp.



Escalier d'entrée de Sôetsu Yanagi © L. Schneider/E-media.



Ci-dessus: Plat rectangulaire, Angleterre, poterie à engobe (*slipware*), XVIII^e siècle, Nihon Mingeikan, Tôkyô.

Page de droite: superbe exposition de Terres vernissées anglaises du XVIII^e siècle (*slipware*) qui avaient beaucoup ému Yanagi quand il les avait découvertes dans un livre en 1923. © La revue de la céramique et du verre.







Sculpture de Sōri Yanagi devant le Nihon Mingeikan © L.Schneider/E-media.

et ceux-ci doivent maintenant satisfaire la demande du marché citadin en répondant à de nouvelles exigences. L'artisan travaille pour une société plus aisée à l'ère de la mécanisation, avec une conscience intellectuelle de la beauté. La fonction de l'objet artisanal change. Son coût augmente, ceux qui l'acquièrent l'utilisent pour son charme, ou bien même le préservent de l'usage à cause de sa valeur sentimentale.

L'avenir du mouvement

L'objet *mingei* a changé de raison d'être première en s'éloignant de ses racines; il n'est plus né dans les classes populaires pour l'usage courant, n'est plus le fruit du « non pensé », l'idéal bouddhiste de la beauté qui ne lasse jamais, qui est plus profonde que celle des objets raffinés. Yanagi souffrit de ces changements chez les artisans: « la beauté innée de leur travail s'est soudain détériorée, les techniques, les matériaux et les hommes restent, mais les bonnes poteries disparaissent... Je pense qu'au cours du dernier demi-siècle, sous la poussée de l'industrialisation, on a perdu la capacité de voir, de juger ce qui est bon et vrai ». Et avec amertume: « Une telle dégénérescence ne s'était encore jamais produite au Japon. »

La constante préoccupation de Yanagi fut la survivance de la sincérité de l'expression populaire à l'heure du changement d'ordre social. Les artisans et les coopératives durent se moderniser et les artistes individuels naquirent du monde urbain. Les objets faits à la machine peuvent aussi être beaux, mais il y a une limite précise, expliquait Yanagi, la machine, aussi merveilleuse soit-elle, ne peut que « geler » un instant de création au détriment de la vie que communiquent les mains de l'artisan. Les fondateurs du mouvement (Hamada, Kawai, Leach, Munakata le graveur sur bois, Serizawa le peintre sur tissu) ont voyagé sans cesse à la recherche de

getemono, ont cherché leur savoir-faire dans les villages artisanaux, ont puisé là comme à la source pour leurs œuvres vigoureuses, et ont montré le chemin d'un nouveau concept de la beauté; alors même que l'individualité de l'artiste-artisan était paradoxalement un obstacle à la fabrication de l'objet *mingei*. Kawai, conscient des contradictions du mouvement, s'en est distancié. Contradictions à propos desquelles Hamada s'interrogeait. Il refusa de signer ses œuvres, mais finit par signer les boîtes: « Je ne peux échapper à l'obligation sociale. » Cette explication, simple et évasive, contraste avec la sagacité de son interprétation ultérieure de la philosophie de Yanagi: « Autrefois il n'était pas nécessaire d'affirmer son tempérament et sa personnalité, tout allait très bien sans cela. Mais maintenant, c'est tout différent. » Yanagi explique cela clairement: « Découvrir sa vraie nature et l'exprimer – si on le fait d'une manière juste – n'est pas différent du Mingei, ni incompatible avec lui. » Après la disparition de Yanagi, Hamada s'érigea comme son héritier naturel pour préserver ses idées, dirigea le Mingeikan de Tōkyō, mais ressentit le besoin d'une philosophie plus adaptée à notre temps: « Ce qui compte n'est pas ce qu'on voit à la surface, c'est ce qu'on ne voit pas, la racine... La racine peut être solidement implantée dans la tradition, mais lorsqu'elle bourgeoine, lorsqu'elle développe des branches à la surface, il faut qu'elle soit fraîche et nouvelle. » Il qualifiait d'éclairé un homme du ministère qui suggérerait que préserver l'essence traditionnelle d'un métier était insuffisant pour être désigné « Trésor National Vivant », il fallait que la personne témoigne d'une individualité, de formes nouvelles, d'idées neuves présentes dans son œuvre. Sans avoir trahi Yanagi, Hamada², prenant le chemin du compromis, a effacé le fossé qui existait entre la philosophie *mingei* et les artistes créateurs de notre temps.

Il reste à souligner que les motivations de Yanagi étaient aussi éminemment politiques. En témoignent sa position engagée dans la Corée colonisée et ses rêves de l'avènement d'un ordre social plus humain. Ses publications, ses conférences, les expositions qu'il a présentées ont eu un réel impact sur l'évolution de l'artisanat japonais au xx^e siècle. Même si elles paraissent peu adaptées à notre monde contemporain, ses théories philosophiques révèlent des racines spirituelles pour l'artisan contemporain. ■

Daphné Scalbert Lain 1993

1. Né à Hong-kong, Bernard Leach (1887-1979) a été un pont vivant entre l'Orient et l'Occident. Parti jeune pour le Japon, il enseigna la gravure aux membres de la Société Shirakaba, et commença l'étude de la céramique avec Tomimoto, ayant comme maître Kenzan VI. Il fit alors la connaissance de Yanagi (qui l'invita à construire un four chez lui à Abiko, dans les environs de Tōkyō), Hamada et Kawai. En 1920, il créa avec Hamada son atelier de Saint-Ives en Cornouaille anglaise, où il forma plusieurs générations de potiers. Il voyagea beaucoup dans le monde entier, y diffusant les concepts du mouvement Mingei. Il publia livres et essais, son fameux *Livre du potier* (toujours réédité), est considéré comme la bible des céramistes. Il a traduit avec l'aide d'amis japonais un recueil d'essais de Yanagi, *The Unknown Craftsman* (traduit en français sous le titre, *Artisan et Inconnu*, Editions L'Asiathèque, 1992).

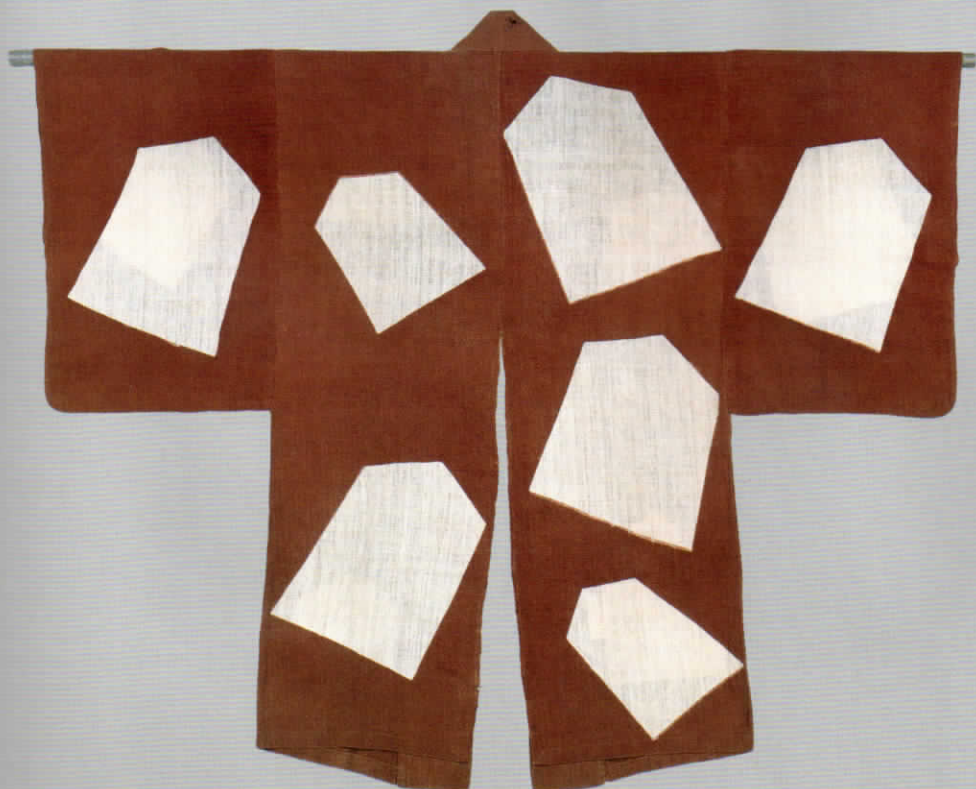
2. Shōji Hamada (1894-1978): Comme Kawai, il étudia à l'Institut de technologie de Tōkyō, et travailla à l'Institut de recherche céramique de Kyōto. Il rencontra Leach et Yanagi en 1918. Après trois ans à Saint Ives et sa première exposition personnelle à Londres, il s'établit dans le village de potiers de Mashiko, sa terre de prédilection et d'inspiration restant l'archipel méridional du Japon, Okinawa. Son œuvre est très abondante et non signée. Tout en étant ancrée dans la tradition, elle apporta un souffle nouveau et vivifiant à la nouvelle céramique japonaise. En 1955, Hamada reçut le titre de Trésor National Vivant. En 1962, il succéda à Yanagi à la direction du Musée de Tōkyō.



Durant toutes ces années d'amitié et de vie avec Yanagi, je ne me rappelle pas un seul mot de discorde entre nous, mais il était inévitable qu'il se fasse des ennemis. Il consacra sa vie entière à des idées dont il ne dévia pas. L'une fut l'établissement d'un lieu unique pour les trésors de beauté produits par l'artisan inconnu et que l'incroyable acuité de son œil décelait là où personne n'avait regardé auparavant.

On peut dire sans exagération que ce fut lui, le découvreur des arts populaires japonais et coréens. Dans sa quête infatigable des fondements sur lesquels bâtir son temple de la beauté il marcha inévitablement sur les pieds de certains, et il se peut qu'il ait paru sévère. Il rassembla sa collection unique avec une ferveur axée sur un seul but, presque avidement. Certains ont pu croire que c'était pour lui-même; en un sens ce l'était puisqu'à travers sa joie et sa satisfaction personnelles, son regard développa la vision et la perception qui lui permirent de laisser un musée dédié aux artisanats qui soit une collection permanente d'un charme sans égal. Il a aussi légué à tous les hommes une croyance esthétique et religieuse qui dépasse l'importance nationale.

Bernard Leach, introduction à *The Unknown Craftsman*, 1972 (traduit en français sous le titre *Artisan et inconnu*, en 1992)



Sôetsu Yanagi dans son atelier, 1918. Dessin de Bernard Leach.

Verseur à bec, époque Edo, Japon.
Bois et laque à décor noir et or, 20,5 x 13,2 cm.

Grand verseur à bec, époque Edo, préfecture d'Ishikawa, Japon. Laque vermillon sur bois, 18,4 x 36,8 cm.

Bouilloire (*yugama*), xix^e siècle, Japon. Fonte de fer, motif de grêlons (*arare*), 21,5 x 28 cm.

Manteau (*haori*), époque Edo, Japon. Coton, L. 100 cm.

Toutes les pièces appartiennent au Nihon Mingeikan, Tôkyô, sauf mention contraire. Photographies © Nihon Mingeikan, Tôkyô, sauf mention contraire.



Il doit être modeste mais non de pacotille, bon marché mais non fragile. La malhonnêteté, la perversité, le luxe, voilà ce que les objets mingei doivent au plus haut point éviter: ce qui est naturel, sincère, sûr, simple, telles sont les caractéristiques du mingei.

Sôetsu Yanagi, *L'Idée du mingei*, 1933

Sôetsu Yanagi a laissé de nombreux écrits (22 volumes) dont peu ont été traduits du japonais. Il est connu hors de son pays par un livre fondamental *The Unknown Craftsman – A Japanese insight into beauty* rédigé par Bernard Leach et publié en 1972.

« La beauté en quête de critères », « Voir et savoir » ou « Beauté de l'irrégularité » sont parmi les chapitres les plus éclairants. Voici quelques extraits dont certains sont inédits en français.

Le regard immédiat est une appréhension globale des choses, le concept une compréhension analytique. Nous pouvons dire que l'un regarde « le tout », l'autre connaît « les parties ».

On comprend alors que l'ordre adéquat est dans la primauté du regard immédiat, le concept étant second. On peut procéder du tout, c'est-à-dire du non encore partagé, au partage, mais l'on ne peut appréhender le tout à partir du partage. On peut procéder du regard immédiat au concept, mais on ne peut éclairer le regard immédiat à partir du concept.

Histoire de mes collections, 1955

Les plus rares et beaux tissages à Okinawa sont appelés *kasuri*, semblables aux *ikats* indonésiens, sauf que les fils de trame et de chaîne sont teints aux longueurs nécessaires avant d'être tissés. Cette technique est courante au Japon mais la qualité est ici de loin supérieure. Les *kasuri* colorés, en particulier, sont sans équivalents. L'origine de leur technique est aussi lointaine que l'Inde et a dû trouver son chemin vers l'archipel des Ryukyu, au travers des îles du Pacifique sud.

L'artisan artiste doit donner des orientations futures, améliorer la situation et permettre éventuellement la retransmission de l'artisanat aux classes populaires. Les buts de tous les efforts doivent tendre non à l'expression personnelle, mais à l'apparition concrète de la beauté à l'intérieur de l'art populaire. L'intention n'est pas de sauver l'individu et son travail, mais de sauver l'artisanat du futur. D'un point de vue spirituel et social, l'art populaire est dans l'ensemble beaucoup plus important que l'art d'un individu. Le déclin de l'art populaire signifie la mort de la plus grande partie de l'artisanat. Un tel événement rendrait la venue du Royaume de la Beauté impossible.

La voie de l'artisanat, 1927-1928

Ce que l'on exprime par les mots de « banal » ou « ordinaire » est un état antérieur à la séparation du banal et du non banal. Mépriser la banalité et priser l'extraordinaire n'est qu'un point de vue qui a sombré dans la perception secondaire. Le *buji* ou l'ordinaire sont des états simples et naturels. À côté, l'extraordinaire n'est que ce qui est fabriqué. Les premiers sont des unités qui ont dépassé la dualité, le second est une dualité qui ne parvient pas à l'unité. Ce qui est extraordinaire est loin de l'idéal. Il n'y a pas d'idéal qui surpasse l'ordinaire. L'habituel est l'état ultime des choses. L'idéal du beau ne saurait être autre que cet idéal de l'habituel. La beauté de l'ordinaire, la beauté du *buji*, telle est la beauté suprême.

La civilisation de l'artisanat, 1941

* Le musée du quai Branly publie en coédition avec les éditions Actes Sud, le catalogue de l'exposition rassemblant l'un des textes fondateurs de Sôetsu Yanagi, *L'Idée du Mingei* (1933, traduit par Anne Sakai), trois articles par Shinzo Ogyu, Ryu Niimi et Germain Viatte, trois entretiens avec Lee Ufan, Issey Miyake et Jasper Morrison, le parcours de l'exposition, une biographie de Sôetsu Yanagi par Teiko Utsumi et la liste complète des œuvres exposées. 144 p., 80 ill., format à l'italienne, 25,5 x 19,6 cm. L'exposition *L'esprit mingei au Japon, de l'artisanat populaire au design* est présentée dans la galerie Jardin du musée du quai Branly, Paris, du 30 septembre 2008 au 11 janvier 2009 www.quaibrany.fr

ISAMU NOGUCHI (1904-1988)

Quand toutes les possibilités des technologies modernes sont perdues, on retourne une fois de plus aux choses de base, aux matériaux de base, aux pensées de base. Il faut tout reprendre et je pense que c'est bien. Un peuple qui a tant perdu peut acquérir cette vérité essentielle s'il en a la force. Isamu Noguchi, 1950



Isamu Noguchi : Vase à un trou, 1950, (reproduction 2007). Terre cuite et émail, 18,5 x 28,6 x 24,1 cm. En septembre 1952, Noguchi présente au musée d'Art moderne de Kamakura les travaux réalisés au Japon. Il oriente les céramiques qu'il fait à Seto, puis à Kita-Kamakura chez Rosanjin, vers de nouvelles techniques, comme le moulage, en pliant ses formes sculptées à une évolution inventive des usages locaux, ici les vases pour l'arrangement floral (ikebana). © The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York.



Isamu Noguchi : My Mu, 1950, Japon. Terre cuite de Shigaraki, 34,3 x 24,1 x 16 cm.

Isamu Noguchi et Isamu Kenmochi : Bamboo Basket Chair, 1950, reproduction 2007. Japon. Bambou et fil de fer.

SŌRI YANAGI (NÉ EN 1915)

Un objet n'est pas fait par le design. Le design est issu de la fabrication. Ceci est le plus important dans l'âge de la mécanisation [...] Être familier avec la machine et connaître les matériaux sont les clés pour produire un bon design. Le designer fait lui-même un modèle et discute longuement avec les techniciens pour créer son modèle [...] le designer ne peut exister sans des gens qui le comprennent et collaborent avec lui. Sōri Yanagi

Sōri Yanagi était, au début, dans une position de résistance face à son père. Finalement, ce qu'il a fait, ses propres créations de grande diffusion et la mise en évidence des « objets anonymes », tout le monde sait aujourd'hui que c'est son œuvre. Son père avait essayé de trouver et révéler des objets traditionnels de la vie quotidienne et il avait constitué une collection magnifique. Le Nihon Mingeikan est un lieu où l'on comprend l'essence du « design » : je pense en particulier aux collections de textiles, à leurs matériaux, (le *sakigire*, les *tamba*, les tissus d'Okinawa...) et comment, dans ce pays pauvre qu'était le Japon, les gens récupéraient les vieux tissus, les fils tombés en miettes pour les tisser à nouveau. Je m'en suis inspiré dans mes réalisations et j'ai beaucoup étudié les techniques anciennes du Japon. Cet intérêt a été pour moi une sorte de point de départ. La globalisation du *xxi*^e siècle risque de tuer la culture traditionnelle : économie, banalité... Dans leur usage quotidien, les objets et leur esprit constituaient la richesse de gens sou-

vent démunis. Quand des amis viennent de l'étranger et qu'ils se demandent où trouver la « beauté japonaise », d'autres lieux que Nikko ou Kyōto, je les conduis d'abord au Mingeikan où l'on peut, tranquillement, comprendre ce qu'est le design japonais. Noguchi disait que ceux qui ne s'inspirent pas du Japon ancien, ce sont souvent les Japonais; Charlotte Perriand a beaucoup regardé le travail des artisans japonais auprès desquels Sōri Yanagi l'avait guidée... La grande signification existentielle du Mingeikan c'est d'avoir fait redécouvrir aux Japonais l'esprit du design qui est dans notre vie quotidienne, qui s'y trouve depuis des siècles, dans des objets conçus par des inconnus et qui pourtant dépassent l'œuvre des créateurs connus. Le Nihon Mingeikan est le lieu où l'on peut découvrir les origines du design japonais, ses gènes. Je lui souhaite de regarder l'époque actuelle, de confronter le passé et le futur et d'avoir une vision large qui dépasse le cercle de *mingei*. ■

Issey Miyake



Sōri Yanagi : Tabouret *Butterfly*, 1956 (prototype 1953). Contreplaqué moulé.

Page suivante :
Vue de l'exposition *L'esprit Mingei au Japon*.
Au premier plan : Service (1956) de Sōri Yanagi
© musée du quai Branly.
© Yanagi Design Institute, Tōkyō.



Tiré à part du n° 163 novembre-décembre 2008 de *La Revue de la céramique et du verre* réalisé à l'occasion de l'exposition « L'esprit *mingei* au Japon » organisée au musée du quai Branly, Paris.

Abonnez-vous et recevez gracieusement le numéro correspondant à ce tiré à part.*

La Revue de la céramique et verre, 61, rue Marconi, 62880 Vendin-le-Vieil.

Tél. 33 (0)3 21 79 44 44 - information@revue-ceramique-verre.com

Découvrez également les autres publications sur WWW.REVUE-CERAMIQUE-VERRE.COM

* Envoyez avec votre abonnement ce bandeau découpé ou photocopié (offre valable jusqu'au 28 février 2009)
Imp. de la Centrale - Lens

ISSN : 0294-202X



9 770294 202305

5 € ttc