

# 工芸における伝統と革新：

京都を中心とした職人産業の歴史的変遷と現状分析

課題番号 16320023

平成16年度～平成18年度科学研究費補助金

(基盤研究(B))研究成果報告書

平成19年2月

研究代表者： 稲賀 繁美

(国際日本文化研究センター・研究部・教授)

平成16年4月1日－平成18年7月27日

パトリシア・フィスター

(国際日本文化研究センター・海外研究交流室・助教授)

平成18年7月28日－平成19年3月31日

## La Prise de position critique des arts et métiers traditionnels dans le Japon d’aujourd’hui – le cas du tissage de la soie chez Kôhō Tatsumura

Shigemi Inaga

International Research Center for Japanese Studies

Mon propos n’est pas de présenter ou de promouvoir l’œuvre de soierie de Koho Tatsumura mais d’essayer d’élucider quelques-uns des aspects de sa création dans le contexte socio culturel et historique des arts et métiers du Japon de ces 150 dernières années. Dans quelle mesure la création de Kôhō incarne-t-elle et problématise-t-elle les conditions critiques dans lesquelles il s’efforce d’assurer la pérennité et le renouveau de sa tradition artisanale ?

Trois aspects seront pris en considération pour illustrer notre propos : primo – la relation entre artisans et chef d’atelier, secundo – la hiérarchie sociale établie entre Beaux-arts et arts et métiers, tertio – le conflit entre héritage culturel et originalité de la création. Ces trois points nous permettront de préciser dans quelle mesure les arts et métiers des pays non européens constituent un défi à l’idéologie occidentale du jugement de valeur artistique qui proclame la supériorité des Beaux-arts sur les arts et métiers. Choisir comme approche le cas japonais n’implique ni la canonisation des arts et métiers au rang des Beaux-arts, ni le renversement de la hiérarchie esthétique de l’Occident. Notre ambition réside dans le questionnement des notions clefs de la création artistique élaborée en Occident au cours des deux siècles écoulés. Commençons par nous poser trois questions : Kôhō Tatsumura est-il un artiste? Son œuvre relève-t-elle de la catégorie des Beaux-arts? Et enfin, en quel sens sa création est-elle originale? Ces interrogations nous permettront de révéler dans quelle mesure la création de Koho cristallise les aspects refoulés de la notion esthétique courante, à savoir : l’artiste, les Beaux-arts et l’originalité.

### 1. L’artiste comme invention moderne

D’abord la position prise par Kôhō comme chef d’atelier ou directeur du tissage de soieries, réunissant sur commande plus d’une soixantaine d’artisans de métiers différents, déborde largement la notion d’artiste individuel. Le travail de collaboration collective y est indispensable, puisque chaque métier mobilisé nécessite un apprentissage de plus d’une dizaine d’années, excluant automatiquement la possibilité

qu'un seul individu maîtrise à lui seul l'ensemble des procédés techniques hautement recherchés.

Cette division du travail ne représente pas une situation exceptionnelle. Pour s'en convaincre, il suffit de penser à la production de l'estampe *ukiyo-e*. Hokusai, par exemple, ne fut pas un artiste au sens occidental moderne mais un simple dessinateur artisan. Sa fonction consistait principalement à fournir le dessin préparatoire à la demande de l'éditeur ou de l'écrivain. Cette épreuve était ensuite transmise au graveur des bois pour l'impression. Puis, l'imprimeur prenait le relais et appliquait des pigments sur les bois et faisait tirer à la main les couleurs sur papier pour obtenir des effets aussi variés que l'estompage ou la modulation des teintes. L'estampe *ukiyo-e* n'est que le produit final de la collaboration successive de ces trois métiers artisanaux conduits par l'éditeur.

Non seulement en Orient mais aussi en Occident, la collaboration artisanale a été un procédé courant dans les arts et métiers dits traditionnels. Mais cet aspect essentiel de la création fut longtemps négligé, sinon ignoré dans la discipline de l'histoire de l'art. Depuis la fondation de leur discipline, les historiens d'art se sont occupés principalement de distinguer et de célébrer les artistes individuels comme des génies dotés du pouvoir de création artistique. L'histoire sociale nous apprend que ce modèle de l'artiste créateur singulier est une invention moderne du monde occidental.

Ce n'est que dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle que les esthéticiens (en naissance, tel A.G. Baumgarten) se sont efforcés d'attribuer la capacité de création au genre humain. Dans la tradition scolastique, la notion de création était strictement réservée au Dieu créateur, capable de créer le monde ex-nihilo, par sa propre volonté, à savoir : par l'intuitus originalius. À partir de Christian Batteux (qui inventa le terme « Beaux-arts ») et d'Alembert (dans sa préface de l'*Encyclopédie*), plus d'un demi-siècle d'efforts successifs menés par les philosophes des Lumières a été nécessaire pour que la capacité de création avec un « c » minuscule soit attribuée à l'espèce humaine, alors que la Création avec un grand « C » était encore réservée au Dieu omnipotent. Simultanément, les termes « invention », « originalité » et « génie » ont été modifiés et précisés. Alors que la création et l'invention sont considérées comme synonymes dans l'usage moderne, celui « d'inventio » à l'époque de la Renaissance italienne, par exemple, ne signifiait alors que l'habileté d'arranger les figures dans une composition. Il semble que « l'invention » ait bénéficié d'une ascension sinon spirituelle du moins intellectuelle tandis que la « création » a été sécularisée. L'originalité, quant à elle, a uniquement été attribuée au Créateur, à la puissance démiurgique (au sens de 'donner naissance à quelque chose' *ex nihilo*). C'est à partir de ces statuts particuliers conférés aux termes « créativité » ou « originalité » que la

notion moderne d'artiste a été élaborée et justifiée philosophiquement. Ce n'est qu'à la fin du siècle que la tentative de remplacer la vision théocentrique de la création par celle anthropocentrique a été parachevée par Emmanuel Kant dont *La critique de la raison pure* (1790) va servir désormais de base philosophique à la réflexion esthétique.

Ce changement de paradigme s'accompagne de trois effets secondaires. Premièrement, la distinction entre les Beaux-arts et les arts et métiers, distinction qui avait été plaidée par les académiciens dès le XVI<sup>e</sup> siècle à l'instar des génies de la Renaissance (Léonard, Michel-Ange, Raphaël, etc.) fut renforcée. Ce phénomène contribuant à imposer une position inférieure et mineure aux arts et métiers considérées désormais comme l'application mécanique et secondaire des chef-d'œuvres créés par les artistes. Deuxièmement, la consécration du génie créateur des artistes comme nouvelle catégorie sociale s'est opérée au détriment des artisans anonymes, hommes de métiers travaillant en collaboration. Troisièmement, le travail manuel et l'apprentissage de techniques recherchées ont tendance à être pris pour preuve d'une servitude 'aveugle' obéissant aux matériaux utilisés ; les artisans sont alors considérés comme dépourvus de faculté intellectuelle. En d'autres termes, les arts et métiers, comme sous-produits de la mise en place des Beaux-arts, tendent à être exclus par définition du domaine de la créativité artistique et de l'inventivité individuelle.

La création de Kôhō Tatumura nous incite à jeter une lumière sur ces domaines refoulés par l'idéologie moderne de l'artiste, génie créateur singulier. Remettant en cause la notion des Beaux-arts, le tissage de soieries, tel qu'il est pratiqué par Kôhō Tatumura avec ses collaborateurs artisans dévoile aussi le parti pris inhérent à la notion occidentale de la créativité artistique.

## 2 Arts et métiers ou la mère illégitime des Beaux-arts

La notion moderne des Beaux-arts, qui date de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec ces triples effets secondaires a contribué à détourner notre attention de la réalité complexe des arts et métiers. S'intéressant principalement aux maîtres individuels et à leurs œuvres, les historiens d'art ont eu tendance, jusqu'à récemment, à négliger le système de production, de légitimation et de circulation des valeurs artistiques. Les marxistes pour leur part (tel Frédéric Antal) se contentaient d'expliquer les chef-d'œuvres représentatifs et reconnus comme le reflet des conditions matérielles et économiques d'une époque donnée. Ces deux approches partagent le même intérêt pour les maîtres reconnus et les chef-d'œuvres classés dans les collections des musées, sans se poser la question du système de valeurs artistiques sur lequel repose implicitement leur propre

jugement de valeur. C'est ainsi que les études sur les arts et métiers se sont cantonnées dans le cercle minoritaire et marginalisé des spécialistes des arts appliqués et/ou décoratifs.

Ce n'est pas un hasard si au Japon, la dégradation des arts et métiers dans la hiérarchie sociale coïncide avec la fin de la production des estampes *ukiyo-e*, au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'introduction et la mise en place des Beaux-arts *bijutsu* selon le néologisme forgé en japonais à partir des langues occidentales (ca. 1873-1890) provoquèrent une rupture dans la hiérarchie sociale, subdivisant les artisans d'autrefois entre artistes (occupant une position supérieure) et ouvriers qualifiés (classés à la position inférieure). Ce qui va être classé dans la catégorie *kogei*, autre mot nouveau apparu à la même époque pour désigner les arts et métiers, n'est plus que la mère illégitime des Beaux-arts. C'est en quelque sorte un « résidu » laissé à l'abandon après avoir servi d'embryon à la naissance des Beaux-arts en tant que fondement d'une nouvelle hiérarchie sociale qui contribua à forger la nouvelle classe des artistes.

Cette différenciation sociale est clairement marquée dans les expositions officielles. Le Salon officiel des Beaux-arts (*Bunten*), inaugurée en 1907 sous les auspices du Ministère de l'éducation, à l'instar des pays occidentaux, exclu en bloc les arts et métiers, au profit de trois catégories, à savoir : la peinture à l'occidental (à l'huile), celle du style japonais (à l'encre) et la sculpture. Autrement dit, ceux qui se consacrent aux arts et métiers sont officiellement placés hors de la catégorie sociale des artistes. Cette mesure radicale n'a pas manqué de provoquer quelques controverses. Alors qu'un critique d'art occidentaliste, Toru Iwamoto préconisa une distinction à l'occidentale qui sépare clairement l'artiste (comme autosuffisant) et l'artisan (altruiste) (1910), un autre critique Saisui Sakai proteste contre le respect excessif des arts « authentiques » au mépris des arts appliqués, qui risque de déstabiliser et de déstructurer inutilement la société (1913). Et ce n'est que vingt ans plus tard, en 1927, avec la réforme de cette exposition officielle sous le nom de *Teiten* (exposition impériale), que les arts et métiers se verront octroyés finalement le droit de cité. Mais cette promotion tardive a été à double tranchant. Car se laisser classer dans une sous catégorie des Beaux-arts impliquait la négation de soi des arts et métiers. Ils se sont fait reconnaître par le salon officiel au prix d'un statut « bâtard ».

Entre-temps, l'exposition du Ministère de l'agriculture et du commerce, inaugurée en 1913 a essayé de combler cette lacune, en y admettant les pièces des arts appliqués réalisées d'après le dessin ornemental. Les conséquences de cette subdivision ministérielle en trois spécificités subsistent encore aujourd'hui. Tandis que la distinction du « prix de la culture » (*bunka kunsō*) est réservée aux artistes, la récompense de « trésor national vivant » (*ningen kokuhō*) est décernée aux maîtres artisans d'excellence

qui transmette un métier artisanal à la fois rare et de très haute qualité. Si le premier relève de l'agence des affaires impériales (*Kunahichō*), le second est géré par l'agence des affaires culturelles (*Bunkachō*). Le ministère du commerce extérieur et de l'industrie (jadis ministère de l'industrie et du commerce), quant à lui, a promu le dessin industriel (industrial design) en décernant le prix Good Design aux pièces remarquables conçues et réalisées par les dessinateurs industriels. Un des problèmes parmi tant d'autres est que le « prix de la culture » et le titre de « trésor national vivant » sont tous deux des titres strictement individuels, excluant de facto les travaux artisanaux en collaboration. Ces productions collectives ne sont également pas couvertes par l'initiative du ministère du commerce extérieur et de l'industrie puisque le prix Good Design s'applique aux produits industriels. Telle est donc une des difficultés administratives et institutionnelles que rencontrent la sauvegarde et la promotion des arts et métiers au Japon aujourd'hui.

### 3. L'originalité en question

Avec l'avènement du modernisme des années vingt du Xxe siècle, qui prône avant tout l'originalité de la création artistique, la perte du métier au lieu d'être regrettée, commence à être positivement appréciée parmi les artistes et les critiques d'art. Ironie du sort : la négligence des métiers artisanaux est justifiée et même recommandée comme preuve de la liberté spirituelle des artistes créateurs qui sont, et doivent être, selon la définition kantienne, dépourvus d'intérêt utilitaire. La perte du métier sert du brevet de qualité attestant de la délivrance du joug matériel qui s'ajoute au mépris des formules de conventions. La dextérité manuelle et la recherche artisanale des métiers sont dédaignées au nom du conformisme anachronique non seulement par des artistes mais aussi par des dessinateurs qui se voulaient être intellectuels. Simultanément, l'art décoratif ou l'art ornemental sont rejetés car ils ternissent la pureté plastique et ils sont déclarés ennemis de la rationalité fonctionnelle. Il suffirait de citer les noms d'Adolf Loos, de Mies van der Rohe ou de Le Corbusier pour se convaincre du dégoût de l'époque (vers 1925) pour tout ce qui est de décoratif (encore qu'il soit nécessaire, à mon avis, de faire une psychanalyse individuelle de ces architectes pour mieux comprendre leur haine de la décoration).

En conséquence, les arts et métiers traditionnels se voient délaissés par les historiens du « modern design » pour qui l'histoire moderne de « design » (ou l'histoire du « design » tout court) commence là où le « design » s'est coupé (ou a divorcé) des arts décoratifs et appliqués. En reprenant le jargon de la psychanalyse ; les arts et métiers ont investi le « modern design » du traumatisme de la naissance qu'il a fallu

refouler à tout prix pour la bonne instauration de celui-ci.

Les critiques courantes qui sont lancées contre les arts et métiers font preuve de ce traumatisme de la naissance. Effectivement, les arts et métiers assument le rôle d'un cliché négatif de l'art moderne. Si l'art moderne cherche avant tout la nouveauté et l'originalité, les arts et métiers s'adonnent à la fabrication répétitive de la tradition. Tandis que l'art moderne veut réaliser l'autonomie à la fois sur le plan plastique et esthétique, une telle ambition d'indépendance fait fatalement défaut aux arts et métiers qui restent donc éternellement subordonnés à leur environnement.

Du reste, en japonais l'adjectif « kogeï teki » qui qualifie la nature propre du travail artisanal a une connotation tantôt péjorative, tantôt complaisante. « Kogeï teki » peut vouloir dire « fabrication inutilement méticuleuse », et « l'esprit artisanal » (shokunin katagi) peut être synonyme d'un crâne dur dépourvu de tout esprit critique. Mais l'obéissance servile au métier peut se retraduire par la fidélité respectueuse aux matériaux tandis que la subordination inconditionnelle aux usages conventionnels des objets quotidiens peut rassurer la clientèle. La répétition mécanique, tant méprisée par l'art moderne, peut être justifié comme une exécution infatigable, dépourvue de l'ambition individualiste de l'artiste moderne. La dévotion totale au métier, condition sine qua non de la réalisation des pièces, est un exemple précieux pour tous les disciples.

Bornons-nous à deux questions. Tout d'abord celle de l'autonomie et de la subordination puis, l'originalité. Il y a un paradoxe dans la quête d'autonomie de l'art moderne avancée par l'esthétique formaliste. L'œuvre d'art qui se veut indépendante de son environnement est séparée de l'extérieur par l'encadrement. Elle s'affirme en tant qu'œuvre d'art par l'intensité interne des couleurs et des formes dont elle se compose. L'autonomie se réalise dans la mesure où l'œuvre est dépourvue d'ornement inutile et de décoration superflue (telle fut la doctrine avancée par A. Gleizes et J. Metzinger, dans leur *Cubisme*, 1913). Mais, par cet isolement appliqué à elle-même l'œuvre d'art risque de se trouver en désaccord total avec l'environnement dans lequel elle s'impose. Dans un curieux renversement, le principe de désintéressement par lequel se définit la raison d'être de l'œuvre d'art moderne peut réduire celle-ci à un ornement inutile de la société environnante.

L'autonomie interne d'une œuvre d'art s'avère donc aussi illusoire que fictionnelle, une fois vue de l'extérieur. De surcroît, isoler le résultat d'une activité intellectuelle au titre d'œuvre d'art calque la séparation figée entre les Beaux-arts et les arts et métiers, et contribue à reproduire et renforcer l'échelle de la hiérarchie du Grand art que l'esthétique formaliste a prétendu remettre en question. Ce n'est d'ailleurs ni un hasard ni une ironie si un tel discours qui prône l'autonomie interne d'une œuvre d'art

constitue la métaphore, on ne peut mieux pertinente, d'une époque d'industrialisation qui chercha avant tout l'autonomie de l'efficacité économique. L'œuvre d'art autonome dépourvue de tout ornement est devenu l'ornement exemplaire, puisque inutile, de l'époque de la révolution industrielle dans la mesure même où elle a beau prétendre avoir trouvé sa raison d'être dans son autonomie par rapport à la rationalité fonctionnelle qui caractérise cette époque. Époque avec laquelle l'œuvre d'art formaliste trahit une affinité inavouable, puisque cette affinité sape les fondements même de l'autonomie ou l'autosuffisance triomphante.

L'art décoratif, par nature altruiste, ne se définit, en revanche, que dans son rapport à son environnement. Cette subordination l'empêche d'obtenir l'autonomie en tant qu'œuvre d'art. Par nature, l'art décoratif et les arts et métiers aux usages de la vie quotidienne préfèrent rester intégrés, et littéralement se laisse 'tissé' dans le monde (au dire de Maurice Merleau-Ponty) environnant par un travail manuel et répétitif qui se fait en collaboration. Au lieu de rechercher une originalité individualiste et singulière en conflit avec d'autres agents en concurrence, le tissage cherche, dans son métier souple et patient, l'origine de la création. Dans son ouverture à la pluralité reproductrice et par le va et vient éternel de la navette déplacée à la cadence du battant, le métier à tisser, nous ramène à l'origine d'une articulation digitale qui sert de base à la technologie.

Dans l'histoire de la destruction des savoir-faire traditionnels, un individu naît et mûrit par la découverte d'une tradition en voie d'extinction. Nous savons que la tradition du tissage de *Nishijin* est sur sa fin. Nombreux sont les artisans sans successeurs et dans beaucoup de secteurs, la génération actuelle est destinée à être le dernier porteur d'un métier qui va bientôt disparaître. Une fois couper les relations ou les réseaux des métiers on ne saurait plus réaliser des pièces de même qualité. Dans cette crise capitale, historique, Kôhō Tatsumura s'efforce de réhabiliter et de restaurer l'état originel du tissage des soieries comme le dernier testament d'une tradition millénaire. Son message est tissé avec les dernières volontés collectives d'une communauté d'artisans invisibles et presque anonymes. Telle est l'originalité selon Kôhō Tatsumura, puisque la création qu'il anime en tant que directeur et chef d'orchestre tisse lentement le fil de soie d'une partition qui célèbre le chant du cygne d'un monde ancien et sans lendemain.

Shigemi Inaga, à Kyoto, le 1<sup>er</sup> mai 2004.

Conférence donnée à la Maison de la Culture du Japon à Paris, mardi 25 mai, 2004