

La Pensée plastique et le statut social des arts et métiers au Japon face à la modernité (1900-1927)

INAGA Shigemi

二十世紀第一・四半世紀日本における工藝の社会的地位と工藝的思考

●—稲賀繁美

Je commencerai par citer Henri Focillon ; il s'agit d'un passage de l'Eloge de la main.

Elles (Les mains) sont presque des êtres animés. Des servantes ? Peut-être. Mais douées d'un génie énergique et libre, d'une physionomie—visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent. (...) La face humaine est surtout un composé d'organes récepteurs. La main est action : elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense. (...) Pourquoi l'organe muet et aveugle nous parle-t-il avec tant de force persuasive ? (...) Je ne sépare pas la main ni du corps ni de l'esprit. Mais entre esprit et main les relations ne sont pas aussi simples que celles d'un chef obéi et d'un docile serviteur. L'esprit fait la main, la main fait l'esprit.

Henri Focillon, « Éloge de la main » (*1)

1..... Leçon de l'Exposition universelle à Paris en 1900

Grand historien d'art de l'entre-deux-guerres, Henri Focillon (1881-1943) est aussi connu comme amateur d'art japonais. Le passage que nous venons de citer montre bien que ce penseur de *La vie des formes* (1943) pensait que la forme ne se crée pas tant par le cerveau que par la main qui pense. A ce sujet, on connaît une querelle entre Asai Chû 浅井忠 (1856-1907), un des pionniers de la peinture à l'huile au Japon, et Kamisaka Sekka 神坂雪佳 (1866-1942), grand décorateur originaire de Kyoto. Asai remarqua que le travail intellectuel manquait chez les artisans de Kyoto, et qu'ils mettaient trop l'accent sur le travail manuel (*2). A cette critique Kamisaka riposta –ne serait ce qu'indirectement- en disant qu'il leur suffirait d'aller visiter l'Europe après avoir bien entraîné et formé leur cerveau par le travail manuel au Japon (*3). Si Asai voulait introduire l'Art nouveau à son retour de Paris en 1900, Kamisaka détestait ce style qu'il comparait aux nouilles de macaroni. Kamisaka déclara avec fierté qu'il n'avait rien découvert d'essentiel en Occident lors de son séjour d'inspection en Europe en 1902.

Cette querelle idéologique est riche d'implications multiples. Il faut d'abord remarquer que le séjour d'Asai en France à l'occasion de l'Exposition universelle à Paris marqua son retour à la tradition japonaise. En ce sens la comparaison entre un panneau de Pierre Bonnard (1867-1947), *Le Promenade d'une nourrice* (1899) [fig. 1>(*4)] et un rouleau qu'Asai exécuta immédiatement après son retour au Japon sera révélatrice. Alors que la génération d'Asai s'était efforcée d'apprendre les techniques académiques en Occident, telles que le clair-obscur, la perspective et le modelé, il découvrit à Paris que les jeunes artistes décorateurs parisiens étaient en train de se libérer de ces résidus d'académisme en prenant comme modèle la technique japonaise : les figures à-plat et sans contour mais rendues par le pinceau comme dans la peinture orientale, à l'encre de Chine, dénuées de modelé et de clair-obscur, le format vertical, la proximité et la distance articulées non plus en perspective linéaire mais verticale, entre le haut et le bas ; de surcroît, les toiles étaient abandonnées au profit de panneaux décoratifs rabattables. Autant de leçons japonaises que les Français venaient d'assimiler dans les trente dernières années et qui ont été condensées dans ce panneau sous le nom de Japonisme.

Dans *Une Parisienne promenant un chien* [fig. 2>(*5)], on voit Asai reprendre tous ces éléments pour composer son kakemono avec une habileté qui défie Bonnard. La comparaison montre bien ce que ce peintre japonais, Asai, comprit à Paris : la dernière mode parisienne l'incitait à retourner vers la tradition orientale. Tel *L'oiseau Bleu* de Maeterlinck, ce n'est que dans un pays étranger lointain qu'Asai redécouvrit le mérite artistique de son pays natal. Le trésor



1

2

Fig. 1 Pierre Bonnard, *Nourrice promenant un chien*, Paravent, 1899, Musée départemental d'Aichi.

Fig. 2 Asai Chû, *Parisienne promenant un chien*, 1903, Collection particulière.

national ne se comprend qu'aux antipodes de la terre. Comme en témoigne Taki Seiichi 瀧精一 (1873-1945), père fondateur du département d'Histoire de l'art à l'Université impériale de Tokyo, Asai exprimait dans ses dernières années l'idée que la peinture japonaise devait être considérée comme appartenant aux arts appliqués mais que, étant donné leur supériorité inégalée dans le monde entier en cette matière, les Japonais n'avaient pas à regretter l'insuffisance des sois-disant « Beaux-Arts » authentiques au Japon (*6).

Par une ironie du sort, pourtant, son intention de promouvoir la rénovation de l'art décoratif se trouva en butte à la résistance de Kyoto, riche de traditions millénaires : Asai n'a pas reçu un accueil entièrement favorable de la part des artisans et citadins de l'ancienne capitale. A l'animosité coutumière des Kyotoïtes vis-à-vis des Tokyoïtes s'ajoutait un problème de hiérarchie sociale. Asai fut invité à l'École supérieure des arts et métiers à Kyoto, nouvellement fondée, et y offrit aux élèves et aux artisans des modèles d'une ingéniosité certes fort originale (fig. 3). Pourtant une telle intrusion d'un dessinateur étranger n'a pas été une chose agréable pour un décorateur kyotoïte « pure souche », comme Kamisaka Sekka, qui était fier de sa connaissance beaucoup plus développée que celle d'un peintre à l'huile, tant sur le goût traditionnel de Kyoto que sur diverses professions artisanales indispensables pour matérialiser les projets (*7).

2..... Une vue rétrospective de l'appréciation occidentale de l'Art japonais

La voie difficile que devait tracer Asai pour retrouver la tradition orientale de son pays natal s'inscrit donc dans le trauma de la modernisation. Pour en observer l'une des conséquences, passons maintenant à 1925 (fig. 4). Tanabé Kōji 田邊孝次 (1890-1945), alors professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts à Tokyo, fut envoyé en tant que membre du jury à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris. Spécialiste de sculpture et de céramique, Tanabé publia, à son retour au Japon, un rapport sur cette exposition (*8).

Tanabé commence par résumer brièvement l'histoire de la réception des arts et métiers du Japon en France. Les collectionneurs et amateurs dans la deuxième moitié du XIX^e siècle s'intéressèrent d'abord aux arts populaires de l'époque Edo, tels les estampes, ukiyo-e, ou les porcelaines, les laques ou les netsuke, avant de commencer à découvrir les statues bouddhiques à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900. Jusqu'au tournant du siècle, les marchands et fonctionnaires japonais s'appliquèrent donc à fabriquer et exporter des objets qui s'accordaient avec cette prédilection française et européenne. Les objets d'exportation préférés des Occidentaux se cantonnaient dans la catégorie des objets d'art appliqué et industriel, qui se caractérisaient par un exotisme attrayant aux couleurs criardes, exhibant à souhait la bizarrerie soit une dextérité technique exorbitante.

Selon notre auteur, ce n'est qu'ensuite, c'est-à-dire à partir du XX^e siècle, que les amateurs français se sont mis à apprécier enfin la peinture zen bouddhiste en encre de chine au goût sombre et sélène. On peut se rappeler dans ce contexte que Serge Elisseff (1889-1975) avait organisé à Paris une exposition de peinture japonaise contemporaine en 1921-22, immédiatement après la Première Guerre mondiale. Cette initiation au Bouddhisme Zen coïncide, toujours selon l'explication (un peu forcée et tendancieuse) de Tanabé, avec une nouvelle prise de conscience : les Occidentaux ont finalement compris la limite des représentations objectives et réalistes qui furent prônées pendant très longtemps au sommet de l'académisme officiel.

En bon nationaliste, Tanabé avait la conviction que le post-impressionnisme en Occident devait être interprété comme le résultat de stimuli provenant de l'expression subjective de la peinture et de la théorie esthétique orientales, qui avaient été transmises en Occident en grande partie par l'intermédiaire du Japon. Selon le constat de Tanabé, la préférence marquée pour la ligne droite au détriment de la sinuosité du style maintenant suranné de l'Art nouveau, et l'expression subjective s'observent aussi dans la présente exposition consacrée à l'art déco. Et Tanabé ne manqua pas d'y reconnaître l'influence favorable qu'exercent l'Orient en général et le Japon en particulier sur l'évolution artistique occidentale depuis un quart de siècle.

Spécialiste et autorité en matière de céramique, Tanabé fréquentait le Musée du Sèvres, et il remarqua dans les productions françaises des signes manifestes d'imitation : en effet il reconnut les traits distinctifs d'un type de poterie japonaise, de grès en particulier, destinée à la cérémonie du thé. Selon Tanabé, les formes tordues et déformées des poteries françaises, telles celles d'Émile Lenoble (1875-1940), lauréat de l'Exposition, illustrant la revue *Art et décoration*, ne furent que des imitations des anciens objets du thé japonais (*9). Tanabé attribue à Hayashi Tadamasu 林忠正 (1853-1906), marchand d'art japonais et secrétaire général du Japon lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900, le mérite d'avoir présenté au Musée de Sèvres des spécimens typiques des céramiques japonaises. Grâce à cette initiative, la déformation dans la poterie japonaise ne fut plus dépréciée par les Français comme défaut regrettable mais elle fut au contraire hautement appréciée, admirée et même recopiée volontiers par eux avec ardeur comme signe et trace de l'expression individuelle de la main du créateur (*10).

Est-ce alors par hasard, peut-on se demander, si la déformation caractéristique des bols à thé orientaux tournés à la main commençait à être appréciée de



Fig. 3 Asai Chū (dessin) Sugibayashi Kokō (laque), *Écriture en laque maki-e à décor de combat de coqs.*, 1906, 4×18,5×25,5 cm, Sakura City Museum of Art.

manière positive à l'époque même où on finit par prendre au sérieux la déformation ou la « gaucherie » (au dire de Maurice Denis) qui se trouvent intentionnellement poursuivies chez Paul Cézanne? A première vue, la question semble être fantaisiste mais elle montre une pertinence inattendue. En effet, beaucoup de Japonais avant-gardistes contemporains avançaient l'hypothèse selon laquelle Cézanne devait être compris comme un des premiers peintres occidentaux à devoir être classé à côté des maîtres orientaux, anciens et modernes (tels Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-1784), un des fondateurs de l'École du sud au Japon ou Tomioka Tessai 富岡鐵齋 (1836-1924), dernier représentant de l'école lettrée du Sud, de trois ans l'aîné et donc le contemporain oriental de Cézanne) (*11).

Au Japon, ce fut à la fin de la Première Guerre mondiale que l'on vit l'introduction de l'expressionnisme allemand coïncider avec la réhabilitation de la tradition picturale lettrée de l'École du sud. Au lieu du fini et du polissage superficiel de la tradition académique des Beaux-Arts, on commençait à accorder plus d'importance à la touche personnelle et distinctive du pinceau et à admirer l'expressivité dynamique du rendu. La calligraphie orientale, à cheval entre écriture et image, servait alors de critère du jugement esthétique. La simplification de la composition cubiste et post-cubiste (connue alors sous le nom de *cézannisme*) se trouvait elle aussi en accord avec l'esthétique bouddhique ou zen-isme. Ce n'est donc pas un hasard non plus si ce fut en 1927 que *Le Livre du thé de Tenshin Okakura* 天心・岡倉覚三 (1863-1913) fut traduit en français par Gabriel Mourey (1865-1943), ardent adepte de l'Arts and Crafts Movement dans la lignée de William Morris. Le zen-isme prononcé du *Livre du thé* était en effet prêt à être reçu.

3..... Pronostics de Tanabé Kōji sur le Japon dans l'Exposition arts déco de 1925

C'est donc au cœur de cette convergence d'intérêts est-ouest que le cubisme et le constructivisme ont été accueillis et réinterprétés au Japon en référence à la tradition orientale. Tanabé s'inscrit clairement dans ce courant d'idées contemporaines, et c'est en s'appuyant sur ce bagage théorique et empirique qu'il interprète et évalue l'art déco (*12). La sobriété et la simplification que Tanabé remarque comme traits distinctifs dans l'art déco en Europe en 1925 doivent être compris dans ce contexte.

Examinons de près comment Tanabé propose une comparaison entre la production japonaise et la française. L'auteur distingue les objets d'art entre, d'une part, les produits d'une dextérité technique, typiquement appréciés en Occident, et, de l'autre, les produits du goût esthétique qui caractérise le Japon. Selon Tanabé les arts décoratifs japonais destinés à l'exportation pendant l'ère Meiji tendaient à la virtuosité technique afin de flatter les clients étrangers (par exemple des porcelaines raffinées). Fort de leurs succès commerciaux précoces, les Japonais ne cessaient d'exporter des objets plus ou moins semblables, depuis 1878 jusqu'en 1900, sans prendre en compte l'évolution du goût en Europe et Amérique. Or durant cette période, l'Occident avait appris du Japon une sensibilité esthétique autre et détachée du style conventionnel qu'il qualifie de Louis XIV. La réceptivité de l'Occident à la beauté irrégulière, typique des poteries en terre ou des vases en grès de la cérémonie du thé n'en fut qu'un exemple.

Cette concomitance d'intérêts eut une conséquence déplorable, selon l'analyse de Tanabé. Selon lui, le Ministère du commerce et industrie japonais a commis une erreur majeure à l'occasion de l'Exposition des arts décoratifs de 1925, parce qu'il a mécaniquement eu la même démarche qu'il avait adoptée 25 ans auparavant (fig. 5.6,7,8,9).. Prisonnier de son inertie coutumière, le Japon y participa sans réfléchir à l'intention spécifique du pays organisateur. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, la France avait élaboré une nouvelle conception de l'art décoratif « moderne », visant à harmoniser la vie et l'art, qui se vouait plus rationnelle (fig. 10); alors que le Japon se contentait de répéter un modèle désuet, auquel l'inventivité manquait fatalement (*13).

Aux dires de Tanabé, le goût esthétique pour la simplicité et la frugalité dont le Japon avait été fier, était maintenant repris par la France, tandis que le Japon, croyant à tort à la pérennité de leur popularité, présentait des objets somptueusement décorés et excessivement lourds dans le style démodé du siècle passé. Tanabé reporta le mécontentement « exprimé unanimement » – dit-il – par les membres du jury : pourquoi Japon n'avait-il pas présenté des objets d'art du goût raffiné que les Français avaient entre-temps appris de lui à apprécier ? A quelques rares exceptions près, on ne voit ici que des objets que les Français avaient déjà vus notamment dans l'Exposition universelle de 1900, etc.

Par conséquent, toujours selon Tanabé, les fabricants japonais qui jouissaient d'une grande réputation dans leur pays n'ont réussi à obtenir aucun grand prix dans les domaines de la poterie et des objets métalliques, auxquels le jury accordait une importance primordiale. A l'opposé, quelques fabricants novices, qui étaient encore méconnus même au Japon, furent hautement distingués (*14). On pourrait certes se réjouir de cette haute qualité qui garantissait un avenir prometteur aux jeunes fabricants japonais, mais ce faux calcul montrait aussi, aux yeux de l'inspecteur Tanabé, à tel point les industriels japonais étaient déconnectés du courant dominant dans le monde industriel européen en général et français en particulier (fig. 11).

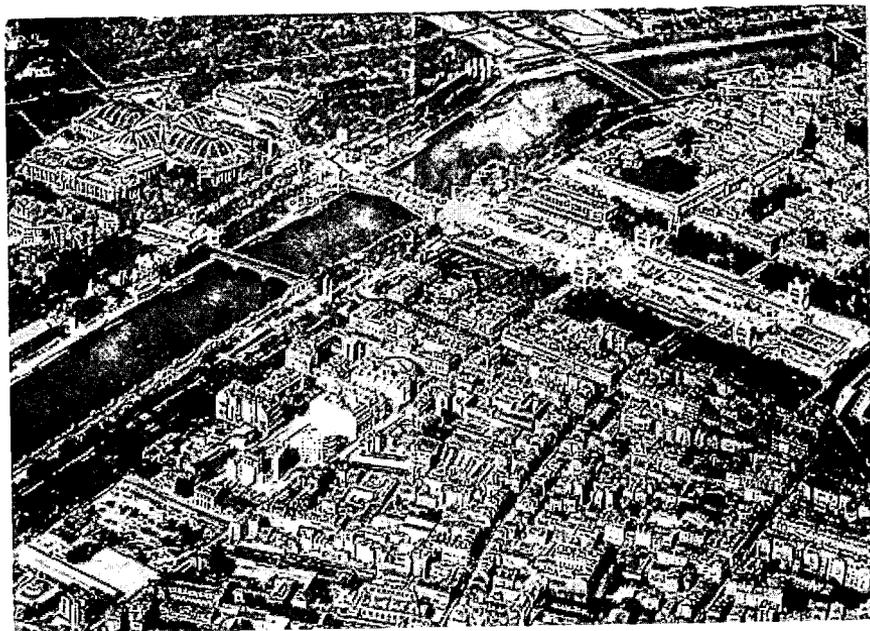


Fig. 4 Vue aérienne de l'Exposition internationale de 1925.



Fig. 5 Salle de réception dans la Pavillon japonais, 1925.

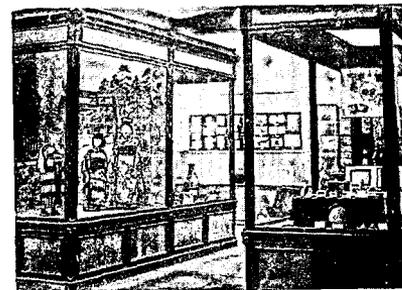


Fig. 8 Section japonaise au premier étage du Grand Palais, 1925

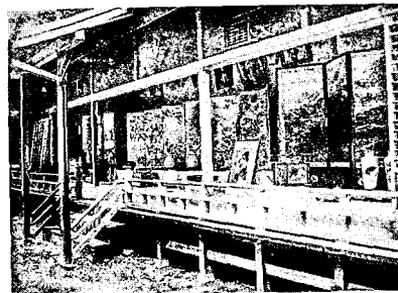


Fig. 6 Le couloir d' étalage spécial de la Section japonaise, 1925.



Fig. 9 Étalage de la Section japonaise dans les Invalides, 1925.

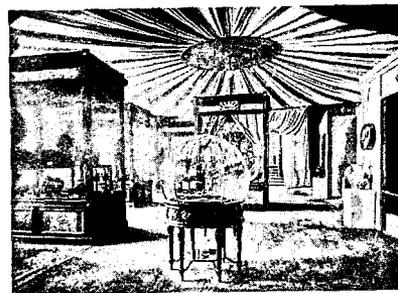


Fig. 7 Section japonaise au sous-sol du Grand Palais, 1925.

*Fig. 4-9 sont reproduits dans le *Rapport administratif de L'Exposition du Japon, 1925*

Loin d'être objectifs ou neutres, les propos de Tanabé sont parfaitement calculés, pour ne pas dire arbitraires. Son but consistait à mettre en lumière les défauts institutionnels du Japon, pour lequel il croyait à la nécessité d'une réforme fondamentale. En effet, il déclara par la suite qu'il ne faudrait pas laisser la promotion des arts et métiers uniquement sous l'égide du Ministère du commerce et de l'industrie ; que les arts décoratifs devraient désormais au contraire relever de l'Institut impérial des Beaux-Arts suivant l'exemple de la France et d'autres pays en Europe, etc. On comprend alors que le compte rendu de Tanabé a été rédigé et publié dans un but politique et administratif bien précis.

4..... Conflits idéologiques à la veille d'une réhabilitation en 1927

On sait que les arts et métiers n'ont pas été admis au Salon officiel sous les auspices du Ministère de l'éducation, Bunten 文展 (inauguré en 1907, et renommé Teiten 帝展, le Salon impérial, à partir de 1919). Il est vrai que les objets d'art se virent présentés soit dans l'exposition annuelle présidée par le Ministère de l'agriculture et du commerce, Nōshōmushō-ten 農商務省展 (*15), soit dans quelques expositions organisées à intervalles irréguliers. Pourtant, la première avait pour but de promouvoir des objets d'art et produits manufacturés ou industriels, tandis que ces dernières ne s'annualisèrent pas, la qualité d'installation laissant par ailleurs à désirer. Le mécontentement dû à cette dégradation de l'état des arts et métiers se faisait entendre (*16).

Une initiative exceptionnelle a été prise en 1926 à l'occasion d'une exposition commémorant le Prince Shōtoku (574-622/29), 聖徳太子 qui eut lieu au Musée municipal de Tokyo, nouvellement inauguré à l'initiative privé (*17) : on y aménagea une salle des arts et métiers qui suscita beaucoup d'intérêt. Dans un compte-rendu, Fuji-i Tatsukichi 藤井達吉 (1881-1964), membre de l'Association des décorateurs d'art 装飾美術協会 résume d'un ton polémique ce qui est en cause (*18).

Voici ses opinions : tout d'abord la distinction nécessaire entre les artistes ('sakka' 作家) et les artisans ou ouvriers ('shokkō' 職工) lui semblait rester obscure. L'artiste était pour les arts et métiers de haute qualité ('bijutsu-kōgei' 美術工藝), tout comme l'artisan l'était pour l'industrie ('sanyō' 産業). Par conséquent, il était hors question de décerner un prix aux ouvriers de moulage tout en laissant du côté le créateur du prototype. Cette confusion s'observa à l'ère Meiji (1867-1911). En même temps, Fuji-i trouvait « contrariant et immoral » d'appliquer un nom de créateur individuel sur une pièce fabriquée par un travail collectif.

Parallèlement, il ne fallait pas confondre les marchandises destinées à la transaction commerciale avec les pièces dotées d'une parcelle de l'âme du créateur artistique. Par contre, Fuji-i se montrait mécontent du fait que de copies fidèles des pièces historiques soient exposées au même titre que les pièces artistiques contemporaines. Selon lui, les copies des trésors anciens, quoique de très haute qualité technique, devraient être strictement exclues de la catégorie artistique. La virtuosité technique ne doit pas être un brevet de qualité esthétique. Enfin, Fuji-i lance un cri d'alarme en précisant que le département des arts et métiers ne devait pas être un dépotoir, réservé à ceux qui avaient été déclassés et exclus de la peinture et de la sculpture.

A première vue, les critères de jugement que propose Fuji-i semblent clairs et tranchants, mais ils s'avèrent être problématiques si on essaye de les appliquer à la réalité. En effet la distinction foncière entre artiste et artisan, entre art et industrie, ou entre la création individuelle et la création collective, ou encore entre l'inventivité artistique et la dextérité technique ne s'établit pas facilement dans les arts et métiers. Au lieu de créer un champ libre propre aux arts décoratifs (que Fuji-i ne distingue pratiquement pas des arts et métiers), les critères qu'il avance en rétrécissent en réalité davantage la marge restante.

D'une part, il attribue le retard actuel des arts et métiers aux dessinateurs. Bien qu'ils aient manqué des connaissances nécessaires, proteste Fuji-i, ils furent membres du jury de l'exposition. D'autre part, cependant, il accuse de manque d'inventivité un certain nombre d'artisans et d'ingénieurs qui ne sont détenteurs que d'une virtuosité technique. Fuji-i se montre indigné que les arts et métiers soient actuellement souillés par une minorité des gens ambitieux et de millionnaires impliqués. On commence à comprendre que Fuji-i représente l'intérêt des jeunes praticiens des arts et métiers qui aspirent à la gloire des artistes tout en étant attachés à l'aspect artisanal de leur métier. Il regrette le peu de progrès faits depuis l'Exposition universelle à Paris de 1900. Presque un quart de siècle s'est écoulé en vain, disait-il, depuis la dernière exposition pour la promotion des industries à Osaka en 1903. Dans ce constat transparait le retard de la reconnaissance sociale des arts décoratifs.



Fig. 10 Jacques-Emile Ruhlmann (1879-1933), Grand Salon, Pavillon du collecteur (architecte, Pierre Patout) (Maurice Dufrene, *Authentic Art Deco Interiors from the 1925 Paris Exhibition*, Antique Collector's Club, 1989, Pl.26)



Fig.11 Pierre Chareau, Salle de repos de l'Ambassade (Yvonne Bruhammer et Suzanne Tise, *Les Artistes décorateurs 1900-1942*, Flammarion, p.108, Fig. 133)

Tout porte à croire que Fuji-i cherche à tâtons un champ autonome pour les arts et métiers sans réussir à trouver un débouché efficace. Mais il serait faux d'en attribuer l'échec à Fuji-i en personne, en tant qu'individu en conflit. Loin de là, nous voici face à un témoignage on ne peut plus précieux en ce sens qu'il nous permet de comprendre la stagnation frustrante dans laquelle se trouvaient les artisans des arts et métiers à la fin de l'époque Taishō, en 1926, à la veille d'une réforme institutionnelle. Un an plus tard, la quatrième section sera enfin créée dans le Salon officiel pour donner, finalement, droit de cité aux arts et métiers. Cependant, les diverses contradictions que Fuji-i a énumérées ne se résolvent pas automatiquement par une simple intégration de ce genre maudit dans la hiérarchie des Beaux-Arts qui, par nature, leur reste étrangère.

En effet, si on peut se servir d'une métaphore, les arts et métiers ne sont que le placenta dans un utérus, la matrice nourrissante d'un fœtus. Tout comme le placenta est abandonné à la naissance de l'enfant, les arts et métiers étaient destinés à se perdre lorsque les Beaux-Arts en seraient détachés. On comprend certes bien la volonté moderniste du groupe Mukei无形 (« amorphe » c'est-à-dire, « A bas la formalité conventionnelle! ») de Tokyo ou Sekido 赤土 (Terre rouge) à Kyoto qui voulaient s'émanciper du joug de la convention artisanale (*19). Mais « parvenir » au statut social des Beaux-Arts est pour les arts et métiers un acte presque suicidaire, car cela équivaut à renier volontairement son origine et sa fonction première, c'est-à-dire l'artisanat comme état primaire des arts avant la naissance de la catégorie sociale des Beaux-Arts.

La phase du modernisme qui s'annonce déjà avec l'Exposition internationale des arts décoratifs en 1925 ne cessera d'exacerber davantage ces dilemmes. Si le papillon nommé Beaux-Arts s'envole de la puppe qu'on appelle arts et métiers, la base de cette puppe elle-même, qui consistait en du travail manuel, se trouve sapée par l'industrialisation (*20). Cette dernière tendance avait été déjà marquée par l'Exposition de la Ministère de l'agriculture et du commerce, Nōshōmushō-ten, transformée en Exposition des arts et métiers sous les auspices du Ministère du commerce et de l'industrie, Kōshō-ten, à partir de 1925. Coïncé entre les Beaux-Arts et les arts industriels (qui deviendront industrial design), le champ laissé aux arts et métiers (manuels) ne cessera de rétrécir précisément à partir de 1927-8, sur les plans institutionnel et administratif. En témoigne la création du Centre pour diriger les arts et métiers sous l'égide du Ministère du Commerce et de l'industrie (Shōkō-shō Kōgei Shidō-sho 商工省工藝指導所) dans la ville de Sendai en 1928. C'est d'ailleurs dans ce contexte que Bruno Taut (1880-1938), architecte allemand, sera invité en 1932.

Appliquer de force l'apparence extérieure du modernisme par le biais d'une allure géométrique ou machiniste (à la manière de Bauhaus), d'une tendance constructiviste (sous l'influence russe et soviétique), sur la peau des arts et métiers japonais ne suffira pas pour surmonter cette crise d'aliénation structurelle à laquelle ils doivent faire face (*21). Remarquables en ce sens sont la pièce historique de Takamura Toyochika 高村豊周 (1890-1974), *Composition pour arrangement floral* (1926) (fig.12), et celle de Kitahara Senroku 北原千鹿 (1887-1951), *Chandelier-fleur en cuivre* (1926), deux pièces exposées en 1926 et dont on peut bien supposer qu'elles ont été reconnues par Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977) comme pièces constructivistiques (*22). Sugita Kadō 杉田禾堂 (1886-1955), pour sa part, proposera bientôt *Invention esthétique sans usage défini - projet achevé, projet d'origine, phase transitoire* (1930). Cette œuvre abstraite composée de trois parties indépendantes résume à elle seule de manière allégorique l'état présent des arts et métiers en voie de se détacher du terrain utilitaire (*23). C'est donc suite à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes à Paris en 1925 que les arts et métiers au Japon se trouvent en pleine mutation émancipatrice et moderniste (*24). Le retour en arrière ne sera possible que sous la bannière traditionaliste (*25).

La prédilection marquée pour la forme géométrique et machiniste qui caractérise ces œuvres expérimentales laisse voir cependant ce qui est ignoré ou refoulé dans cette émancipation moderniste. L'émancipation spirituelle des arts et métiers allait de pair avec le mépris du travail manuel. Cette tendance à la mécanisation verra son apogée dans les années 1960 et subsistera jusqu'à la fin des années 1980. L'élan vital qui animait le travail manuel s'essouffera et s'étouffera au cours de l'industrialisation sous l'étendard moderniste. Ceci nous amène à citer encore une fois Henri Focillon en guise de conclusion. Ses propos restent prophétiques dans la mesure où ils indiquent le point historique de scission dans la voie des arts et métiers et nous rappelle au travail manuel comme acte créateur des formes. Comment récupérer l'aspect manuel d'un métier qui a définitivement perdu pendant ces décennies sa capacité créative? Cette tâche nous appartiendra, à l'ère dite post-industrielle au XXI^e siècle (*26):

*La main arrache le toucher à sa passivité réceptive, elle l'organise pour l'expérience et pour l'action. Elle apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte. Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure (*27).*

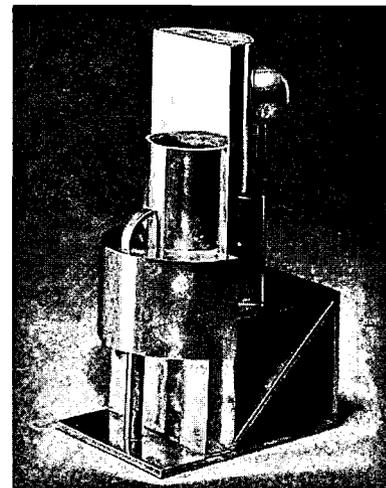


Fig. 12 Takamura Toyochika, *Composition pour arrangement floral*, 1926, 29,2 × 12,2 × 16,8 cm Collection particulière. (Pièce présentée à l'Exposition en commémoration du prince Shōtoku en 1926)

Notes

1. Henri Focillon, « Éloge de la main » *La Vie de forme*, P.U.F., 1943 ; 1970, pp.103-104 ; 128.
2. 黒田天外 Kuroda Tengai 「名家歴訪記 浅井忠氏」『京都日出新聞』*Journal Kyoto Hinode Shinbun*, 1906年9月9日。1904. Texte original est reproduit dans le catalogue de l'exposition 「浅井忠の図案展」*Asai Chû no Zuan ten* (Dessin préparatoire par Asai Chû), Sakura Municipal Museum, 2002, p.131.
3. 「図按」*Zuan*, 第2号, 1902. Texte original se trouve cité dans le catalogue de l'exposition, 「浅井忠の図案展」*Asai Chû no Zuan ten* (Dessin préparatoire par Asai Chû), Sakura Municipal Museum, 2002, note 35, p.27.
4. Quelques versions se trouvent au Musée d'Orsay, au Musée municipal d'Aichi, etc.
5. Collection particulière. La pièce est exposée à l'occasion d'une exposition 「京都学 前衛都市モダニズムの京都展 1895-1930」*Kyoto Studies : City of the Avant-Garde – Modernism in Kyoto 1895-1930*, Musée national d'art moderne à Kyoto, 2009, I-41.
6. 瀧拙庵 Taki Setsuan 「洋画家浅井忠氏の遺作」«Oeuvre posthume du peintre à l'Occidentale, Asaki Chû» (1908); Shigemi Inaga 稲賀繁美「絵画の東方」*L'Orient de la peinture* (en japonais) 名古屋大学出版会, 1999年, pp.188 – 192.
7. Shigemi Inaga, « Modern Japanese Arts and Crafts around Kyoto : From Asai Chu to Yagi Kazuo, with Special Reference to Their Contact with the West (1900-1954) », *Traditional Japanese Arts and Crafts in the 21st Century, International Symposium* (2005), International Research Center for Japanese Studies, 2007, pp.47-72.
8. Tanabé Kôji 田邊孝次「千九百二十五年巴里万国裝飾美術工藝博覧会に於ける工藝構想の主潮」«Tendances dominantes de la conception des arts et métiers à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes à Paris en 1925» 『東京美術学校校友会月報』*Bulletin mensuel de L'École des Beaux-Arts à Tokyo* 第25 卷第2号, 1926年, 5-13頁。
9. Tanabé traite Emile Lenoble dans un autre article en le juxtaposant avec le laque de Jean Dunand. Tanabé apprécie la qualité d'Emile Lenoble puisant dans l'esprit de la cérémonie du thé japonais et remarque sa vogue dans le monde de la céramique. 田邊孝次 Kohji Tanabé (sic), 「佛國最近の工藝運動」« Sur les tendances modernes de l'art décoratif en France », (en japonais) 『日佛美術』*Bulletin de l'art français et Japonais*, 4ème année. Mars 1928, pp.5-9.
10. Historiquement parlant, l'observation de Tanabé est sujet à quelque rectification, car la Manufacture de Sèvres se fut déjà procuré des poteries japonaises de la cérémonie du thé à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1878. Wakai Kenzaburô en fut responsable avec qui Hayashi travaillait comme interprète. Voir Shigemi Inaga, «Arts et métiers traditionnels au Japon face à la Modernité occidentale (1850-1900) », Colloque international, *Cent-cinquante ans des échanges artistiques entre la France et le Japon*, Maison franco-japonaise, 22-23 nov. 2008 (à paraître).
11. Shigemi Inaga, "Between Revolutionary and Oriental Sage: Paul Cézanne in Japan," International Symposium, *Russia and Global Cézanne Effect 1900-1950*, St Petersburg, March 28, 2010 (à paraître).
12. 木田拓也 Takuya Kida, 「アールデコと日本の工芸—構成派と呼ばれた工芸家たち」"Art Deco and The Japanese Craft—Craftsmen Called "Kôsei-ha (Constructivists)," *Art deco 1910-1939*, Tokyo Metropolitan Museum, 2005, pp.47-55.
13. Tsuda Shinobu, 津田信夫 (1875-1946), professeur de l'École des Beaux-Arts à Tokyo, spécialiste de sculpture en métal fut un des membres du jury de l'exposition de 1925. Son commentaire est un des plus virulents et presque sarcastique en décrivant en détail le manque de conception unificatrice dans la présentation japonaise. Sa critique, diffusée oralement aux étudiants japonais semble stimuler la génération suivante selon le témoignage de Takamura Toyochika. Voir 津田信夫 Tsuda Shinobu 「巴里萬國工藝博覧会所観」『国民美術』第2 卷第13号, pp.192-195. Sur Tsuda Shinobu, voir catalogue de l'exposition, *Tsuda Shinobu Exhibition*, Sakura City Museum of Art, 2010.
14. La liste des récompenses accordées au Japon se trouve imprimée dans l'annexe, pp.1-47 de 巴里萬國裝飾美術工藝博覧会日本産業協会事務報告書 *le Rapport administratifs de l'Association de l'industrie japonaise à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels moderne à Paris en 1925*, 日本産業協会, 1925 (sans diffusion commerciale). Selon Matsubara Ryûichi, commissaire de l'exposition, *Les Arts décoratifs japonais face à la modernité 1900/1930*, Maison de la culture du Japon à Paris, 2010, il y a eu des tractations entre les jurys japonais et l'organisateur français pour réévaluer la récompense. La reconstruction des présentations japonaises ainsi que l'analyse détaillée des tractations sur la récompense nous permettront de mieux saisir la situation.
15. Inaugurée en 1913, elle va modifier le titre comme Exposition des arts et métiers sous les auspices de la Ministère du Commerce et de l'industrie (Shôkôten) à partir de 1925, par suite de modification ministérielle.
16. 金井紫雲 Kanai Shiun (1888-1954), journaliste d'art reporte ces inconvenances. Voir, 金井紫雲 Kanai Shiun, 「奉讃展工藝室の一時間」« Une heure dans la salle des arts et métiers à l'exposition en commémoration du Prince Shôtoku », 『美の國』*Bi no Kuni*, vol.2. No.6, pp.34-37.
17. Le bâtiment fut construit et inauguré en 1926 à l'initiative privée, par Satô Keitarô, industriel à Kyûshû, qui a fait la donation d'un million de yens au maire de Tokyo pour la construction d'un musée en 1922. Le plan a été retardé par le Grand Tremblement de terre de 1923 qui a gravement touché la capitale. Voir la Dissertation 『東京府美術館史

の研究】*Études sur l'histoire du Musée départemental de Tokyo*, 2003 par 齋藤泰嘉 Saitō Yasuyoshi.

18. Fuji-i Tatsukichi 藤井達吉「太子展の工藝部」« La Section des arts et métiers dans l'Exposition à la commémoration du Prince Shōtoku », 『美の国』*Bi no Kuni* 第2巻第6号, 1926年, 30-33頁. Sur Fuji-i voir, 『藤井達吉のいた大正』*L'ère Taishō et Fujii Tatsukichi*, 碧南市藤井達吉現代美術館 La Ville de Hekinan, Musée moderne en commémoration de Fuji-i Tatsukichi, 2008.

19. Les déclarations fondatrices de leurs activités sont données en traduction française à la fin de l'introduction par Matsubara Ryūichi, « Les arts décoratifs japonais de 1900 à 1930, entre la tradition et changement », *Les Arts décoratifs japonais face à la modernité 1900/1930*, Maison de la culture du Japon à Paris, 2010, pp.1-16. Dans son compte-rendu de l'Exposition en 1926, Fuji-i confesse « avec honte » n'avoir bien compris les pièces en métal par cinq créateurs qu'il nomme individuellement : Takamura Toyochika, Yamamoto Azumi, Kitahara Senroku, Sasaki Shōdō et Sugita Kadō. Art. cit. p.32. Sur Sekido ou Akatsuchi, voir 松原龍一 Matsubara Ryūichi, 『京都の工芸[1910-1940]』*« Kyōto no Kōgei »*, in 『京都の工芸[1910-1940]』*Crafts Reforming in Kyoto 1910-1940*, Musée national d'art moderne à Kyoto, 1998, pp.9-24.

20. On doit reconnaître les mêmes dilemmes astucieusement dépassés dans la vie de Le Corbusier (1887-1965). Commencant sa carrière en tant que menuisier, Le Corbusier se transforme en architecte à l'occasion de l'Exposition art déco. Et ceci par un acte contradictoire de dénoncer l'art décoratif dans son livre *L'art décoratif aujourd'hui* (1925). Le pionnier d'urbaniste se crée en combinaison d'artiste au titre individuel du passé et d'entrepreneur à l'époque d'industrialisation et de reproduction. Le mythe de génie individuel risque d'oblitérer cet aspect crucial dans la mutation sociale que doit traverser Le Corbusier entre 1910s et 1930s pour établir sa renommée mondiale.

21. Shigemi Inaga, Compte rendu de 北澤憲昭 Kitazawa Noriaki 『アヴァンギャルド以降の工芸』*Les arts et métiers après l'avant-garde* (美学出版 Bigaku Shuppan, 2002, 『週刊読書人』*Shūkan Dokushojin*, 2488号, 2003年5月29日付. Voir aussi Shigemi Inaga 稲賀繁美「工芸と美術との関わり合いー欧州との相互影響, 欧州での状況との比較を軸に」« Conflits entre les arts et métiers et les Beaux-Arts, influence mutuelle entre le Japon et l'Europe », 北澤憲昭(他編)Kitazawa Noriaki et al (éd.), 『美術史の余白に: 工芸・アルス・現代美術』*En marge de l'histoire de l'art, arts et métiers, arts et art modern*, 美学出版 Bigaku Shuppan, 2008年, 95-97頁. 樋田豊次郎 Hida Toyojirō「機能=工芸自律の根拠」『工芸の領分 工芸には生活感情が封印されている』*The Domain of Craft/Art-Kogei as Sentiments related to daily life sealed deep within*, Bigaku Shuppan, 2006, pp.141-207.

22. Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977), qui avait séjourné à Berlin remarqua dans son compte-rendu de l'exposition en 1926 « deux pièces constructivistes » (dont il oublie le noms d'auteur) tout en critiquant la tendance générale de l'Exposition qui n'exposèrent selon lui que des trésors au détriment des arts appliqués à l'usage quotidien à la manière de Bauhaus qu'il espérait y découvrir. 村山知義 Murayama Tomoyoshi「太子展の工藝部」« La Section des arts et métiers dans l'exposition Taishiten」『アトリエ』*Atelier*, 第3巻第6号, juin, 1926, pp.48-51.

23. Sur la pièce de Sugita Kadō voir 木田哲也 Kida Takuya, 『帝展が描き出す「工芸美術」の輪郭線』« Le contour du 'Kōgei-bijutsu' ou arts et métiers artistique défini par le Teiten ou le Salon impérial, in 北澤憲昭 Kitazawa et al (éd.), 『美術史の余白に: 工芸・アルス・現代美術』*En marge de l'histoire de l'art, arts et métiers, arts et art modern*, 美学出版 Bigaku Shuppan, 2008, pp.109-120.

24. La mutation émancipatrice vers un renouveau des arts et métiers se fait sentir par exemple dans des articles regroupés sous la rubrique : 「尖端を切る」« Sur la brèche » dans 『アトリエ』*Atelier*, Vol.4, No.6, juin 1929, pp.111-139. Parmi les auteurs se trouvent non seulement Takamura Toyochika, Naitō Haruji 内藤春治 (1895-1975) mais aussi Ueno Isaburō 上野伊三郎 (1892-1972). Sur Ueno et Felice 'Lizzi' Ueno, voir le catalogue de l'exposition, 『上野伊三郎+リチ コレクション』*The Isaburo & Felice 'Lizzi' Ueno-Rix Collection*, 京都国立近代美術館, the National Museum of Modern Art, Kyoto, 2009.

25. On pourrait mieux comprendre la signification du Mingei dans ce contexte précis. Inauguré en 1925 par Yanagi Muneyoshi 柳宗悦 (1889-1961) et ses amis, ce mouvement apparemment médiévaliste et traditionaliste n'en était pas moins marqué par le stigma du modernisme dans la mesure où il marquait la réaction nécessaire et complémentaire de la tendance d'industrialisation. Sa revue *Kōgei* (synonyme à 'Industrie' dans l'usage courant mais qui veut étymologiquement dire 'Métiers artisanal') consiste des textes et des spécimens précieux des produits artisanaux du Japon relié, ô ironie!, par des rivets en fer de l'Occident, nouvellement importé pour la reliure mécanique et industrialisée. Le Mingei (mot-à-mot, Arts et métiers populaire ou folklorique) consistait donc à éditer les éléments traditionnels d'Asie par un principe occidental et de technologie industrielle moderne. Voir en français, *L'esprit Mingei au Japon* (sous la direction de Germain Viatte), Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2008. Aussi en anglais on peut consulter ces études critiques à profit : Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory*, RoutledgeCurzon, 2004. Kim Brandt, *Kingdom of Beauty, Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, 2007.

26. Voir notre proposition: 稲賀繁美 Shigemi Inaga, 『モノの気色-物質性より立ち昇る精神の様相』« Spirits Emmanating from Objecthood : or the Destiny of the In-formed Materiality », in 『物気色』*Monokeiro*, 美学出版 Bigaku Shuppan, 2010, pp.64-82.

27. Henri Focillon, « Éloge à la main » *ibid.* p.128. Pour une réflexion esthétique partant de ce passage d'Henri Focillon. Voir 稲賀繁美 Inaga Shigemi 「日本の美学」その陥穽と可能性と」« Esthétique japonaise : sa trappe et sa possibilité », 『思想』*Pensée*, No.1009, 2008, pp.29-62.

* L'auteur tient à remercier Matthias Hayek pour la relecture du manuscrit en français.

京都国立近代美術館研究論集
CROSS SECTIONS — Vol.4

2012年2月20日発行

編集・発行——京都国立近代美術館

編集者——池田祐子(京都国立近代美術館主任研究員)

川井遊木(京都国立近代美術館・研究補佐員)

中川克志(横浜国立大学・准教授)

デザイン——西岡勉

印刷——野崎印刷紙業株式会社

© The National Museum of Modern Art, Kyoto
ISSN 1883-3403