

L'esprit mingei au Japon

Chronique d'une exposition¹

Germain Viatte

C'est dans le quartier de Komaba à Tokyo que Sôetsu (Muneyoshi) Yanagi construisit le Nihon Mingeikan qui s'ouvrit au public le 24 octobre 1936 avec une exposition dédiée au «Nouvel artisanat». Aujourd'hui les alentours sont résidentiels et très calmes à l'exception des activités universitaires des campus voisins. Dessiné par Sôetsu Yanagi lui-même, le musée est un bâtiment à deux niveaux en pierre et stuc couvert de tuiles noires. Traditionnel d'apparence, il est très bien conçu dans l'organisation et l'aménagement de ses espaces publics, et est resté jusqu'à ce jour tel qu'à son origine, ce qui lui donne beaucoup de charme. Les matériaux employés (la pierre et le bois), la rectitude équilibrée du mobilier de présentation, l'amabilité de l'accueil, la qualité et la diversité des collections présentées par roulement en font un lieu merveilleux mais aussi une référence pour l'histoire générale des musées, bien qu'il s'agisse d'un petit musée et qu'il soit encore méconnu. La belle maison où Sôetsu Yanagi vécut avec sa famille de 1935 à 1965, réalisée à partir d'un *nagayamon* du XIX^e siècle déplacé pièce à pièce depuis la Préfecture de Tochigi, se situe en face, de l'autre côté de la ruelle ; elle a été récemment restaurée et il faut la visiter pour mieux comprendre les goûts et le mode de vie du créateur du mouvement Mingei, la situation d'un intellectuel japonais du XX^e siècle associant sa connaissance du monde moderne et son désir de préserver le plus essentiel de la culture de son pays.

J'avais très souvent visité ce musée mais j'y revins avec un point de vue plus professionnel le 29 octobre 1997 quelques mois après avoir été chargé de concevoir le projet muséologique du musée qui devait réunir les collections ethnologiques du musée de l'Homme à celles du musée des arts d'Afrique et d'Océanie. J'avais pu déjà deviner que les collections de notre futur musée seraient trop faibles en ce qui concerne l'Extrême Orient pour en dégager, hormis les textiles, un fonds permanent cohérent. Comme je menais enquête

sur la situation internationale des musées ethnographiques, j'étais désireux de rencontrer le président de ce musée privé, le designer Sori Yanagi, fils de Sôetsu, pour mieux en comprendre la conception, l'histoire et les perspectives. Le Mingeikan m'apparut vraiment singulier, et ses collections plus remarquables que celles des rares institutions japonaises vouées à l'ethnologie, même aussi puissantes que le *Minpaku* d'Osaka. Sori Yanagi me révéla à grands traits la personnalité de son père, les motifs de son engagement et la variété des collections qu'il avait toujours «constituées du point de vue de la beauté». Je pouvais déjà mesurer l'ampleur effective de l'action qu'il avait menée par ses écrits, avec ses amis artistes-artisans, la réalisation d'une véritable entreprise de sauvetage et d'incitation fondée sur un réseau de petits musées en régions, un concours national annuel d'artisans, quelques boutiques et ses revues *Kôgei* et *The Mingei*. Sori Yanagi souligna aussi le rôle de Charlotte Perriand pour sa propre formation à l'occasion du séjour qu'elle avait effectué au Japon au début de la guerre et les liens amicaux qu'il conservait avec elle. Je compris à quel point le débat entre artisanat et design avait été important pour lui et pensai que l'on pouvait trouver là, entre nos deux pays, un sujet à ouvertures multiples pour un musée que nous souhaitions voir s'engager sur le présent.



11. Entrée du Nihon Mingeikan.
Photo © L. Schneider/E-media.



1. Crémaillière (*Jizaikake*), Japon, région de Hokuriku, 48 × 40 × 23 cm, époque Edo.
Photo © Nihon Mingeikan, Tokyo.



2. Plat en grès du four de Shyôdai, Japon, Mino, Shyôdai, préfecture de Kumamoto, poterie avec motifs en projections d'émail, 6,3 × 35,2 cm, IX^e siècle.
Photo © Nihon Mingeikan, Tokyo.

Revu à Kyoto le 24 novembre 2003, mon ami Kuni-hiko Moriguchi, fils et successeur dans sa maîtrise d'un Trésor national vivant², engagé dans la défense de l'artisanat d'art au sein du *Nihon Kôgei Kai*, et par ailleurs subtil peintre contemporain, m'avait éclairé sur la situation particulière du mouvement Mingei à son origine et ce qui le séparait de la tradition artisanale urbaine et aristocratique à laquelle il appartenait. Tout en réfléchissant ensemble aux notions de diversité (*Taiousei*) et d'universalité (*fu en sei*), je mesurais mieux les enjeux économiques et spirituels d'un artisanat traditionnel qui incarnait une tradition japonaise menacée par une modernisation globalisante. « Sans la tolérance (*Kân yo*), me disait-il, la diversité ce n'est rien, c'est même dangereux » ajoutant que « la tradition, dans des sociétés qui connaissent la diversité en elles-mêmes, devient un style et un luxe ».

Le mouvement Mingei restait peu connu en France malgré la rétrospective de l'œuvre de Keisuke Serizawa (1895–1984) en 1976 au Grand Palais³, l'*Hommage à Munakata, 1903–1975*, présenté la même année au Musée Cernuschi et la traduction d'un texte de Sôetsu Yanagi dans l'exposition *Artiste/Artisan* organisée par François Mathey en 1977 au musée des Arts décoratifs. Les publications scientifiques étaient rares et peu accessibles⁴ et il fallut attendre vingt ans pour que la sélection des écrits de Sôetsu Yanagi publiée en 1972 par Bernard Leach sous le titre *The Unknown Craftsman, A Japanese Insight into Beauty* soit publiée en français⁵. C'est d'ailleurs grâce à Bernard Leach, organisateur du Congrès international d'artisans de Dartington Hall en 1952, que Sôetsu Yanagi, Shoji Hamada et le mouvement Mingei furent connus dans ce milieu. Yanagi rencontra notamment à cette occasion Llo-



3. Bernard Leach : Soetsu Yanagi dans son atelier, dessin, 1918.
Photo © Nihon Mingeikan, Tokyo.



4. Soetsu Yanagi quelques mois avant sa mort, 1960.
Photo © Nihon Mingeikan, Tokyo.

rens Artigas⁶. Le livre qu'il publia en 1940, *A Potter's Book*, était déjà devenu la référence indispensable sur le sujet et il est resté un instrument pour les relations entre le Japon et l'Occident dans ce domaine. En 1986 l'exposition *Japon des avant-gardes - 1910-1970* que j'avais organisée au Georges Pompidou avec Shuji Takashina et Alfred Pacquement évoquait déjà les liens du mouvement Mingei avec la modernité.

Au Japon, après la guerre, la philosophie du *mingei* se trouva, malgré les efforts constants de Sôetsu Yanagi, peu à peu dévoyée; le nom même fut vulgarisé et utilisé à des fins trop élitistes et commerciales⁸. Il fallut attendre l'arrivée de Sori Yanagi comme directeur du Mingeikan en 1977 pour que des orientations nouvelles, ouvertes aux cultures du monde grâce à de nombreuses expositions et à ses préoccupations personnelles de designer, engagent sa réinsertion pro-

gressive dans l'esprit du temps, sans perdre la force du message de son fondateur. Au cours des années 90, avec l'aide d'Issey Miyake, le musée devait trouver sur place et à l'extérieur une audience nouvelle en bénéficiant de la montée des exigences écologiques et de leur incidence sur le mode de vie. En Amérique le mouvement Mingei trouva une résonance particulière grâce à l'action d'un disciple de Hamada, Martha Longenecker qui constitua en 1974 à San Diego (Californie) une fondation dédiée aux échanges entre l'Est et l'Ouest, *Mingei International*, puis ouvrit un premier musée à La Jolla en 1978, logé depuis 1996 dans les bâtiments de Balboa Park à San Diego⁹.

Le 3 mars 2004, je proposai à Stéphane Martin, président de l'établissement public du musée du quai Branly, de partager l'espace d'expositions temporaires de la Galerie Jardin entre une grande exposition sur les



5. Bouilloire (*yugama*), Japon, fonte de fer, motif de grêlons (*arare*), 21,5 × 28 cm, XIX^e siècle. Photo © Nihon Mingeikan, Tokyo.



6. Pot à facettes, Corée, porcelaine, bleu et blanc, 13,5 × 10,9 cm, époque Choson, XVIII^e siècle. Photo © Nihon Mingeikan, Tokyo.

arts anciens de l'Arctique confiée à Edmund Carpenter et mise en espace par l'artiste californien Doug Wheeler et une autre consacrée aux collections du Mingeikan¹⁰. Le principe fut vite acquis pour l'année 2008, et le 28 octobre le projet s'engageait vraiment lors d'une réunion de travail au Mingeikan avec ses responsables, Teiko Utsumi, Shinzo Ogyu et Kyoko Mimura. J'envisageais alors une exposition plus large incluant des « affinités » européennes (le travail de Miro avec Artigas), américaines (l'amitié avec les Eames), et débouchant sur la situation contemporaine de l'artisanat et du design au Japon. Dès la fin de ce voyage cela m'apparut trop étendu, risquant d'accréditer des amalgames discutables et ne correspondant pas à la surface réellement disponible au quai Branly.

Lors du même voyage j'avais retrouvé à Osaka Akemi Shiraha, une amie de longue date qui accompagnait

Jackie Matisse venue pour l'exposition Marcel Duchamp qui inaugurerait le nouveau musée d'art moderne de la ville. Je lui demandai de collaborer avec moi sur ce projet, ce qu'elle accepta. Outre l'amitié et la confiance qui auguraient bien de notre travail commun, il était indispensable pour un projet réalisé à la seule initiative française de bénéficier de l'aide d'une personne maîtrisant parfaitement les usages des pays protagonistes du projet et qui, par ses compétences, devait contribuer à la définition des contenus, aux choix des pièces exposées et nous orienter vers des interlocuteurs compétents.

Notre ambition était, en effet, en restant dans des dimensions modestes, d'aller au-delà des expositions d'exportation organisées par le Japon, de ce qu'elles ont parfois d'un peu convenu et de strictement national dans leur conception, en montrant ce que l'action de Soetsu Yanagi avait eu d'exceptionnel et dans



7. Jarre, Corée, porcelaine blanche, 53 × 43 cm, époque Choson, fin XVII^e siècle–début XVIII^e siècle. Photo © Nihon Mingeikan, Tokyo.

quelle mesure son fils Sori était parvenu à l'enrichir. Depuis mon premier contact officiel, sept ans après, la situation avait évolué quant à la perception même du mouvement Mingei. Le temps était venu d'analyses sociologiques, anthropologiques et économiques fines comme celle, passionnante, de Brian Moeran¹¹, établie à partir d'une communauté de potiers à Sarayama inscrite dans le cadre de la poterie de Onta bien connue de Sôetsu Yanagi. Le *mingei* rejoignait comme on l'a dit une actualité dans les tendances de la création contemporaine¹². Certains tabous concernant l'histoire du Japon étaient aussi tombés, permettant à de jeunes chercheurs d'y réinsérer le *mingei*, et parfois de façon assez critique quant à la coïncidence entre la période de son développement et l'impérialisme colonial¹³. En France, le musée des arts asiatiques de Nice avait réalisé en 2000 une exposition intitulée *Mingei Beauté*



8. Shoji Hamada : Grand plat, Japon, Mashiko, préfecture de Tochigi, poterie à émail au cuivre et coulures noires, 11 × 50,5 cm, 1956. Photo © Nihon Mingeikan, Tokyo.

du quotidien à partir d'un échantillonnage très large de la collection Montgomery. En 2007, le musée Rodin accordait une large place à l'échange de dons effectué par l'équipe de la revue *Shirakaba* en la personne de Sôetsu Yanagi, avec Auguste Rodin¹⁴ qui était le point de départ de notre sujet. La Maison de la Culture du Japon à Paris proposait de reconsidérer la personnalité de Shiko Munakata à travers les collections du musée Ohara de Kurashiki dirigé par Shuji Takashina. En Grande Bretagne, l'exposition *International Arts and Crafts*¹⁵ avait donné en 2005–2006 une place importante au mouvement Mingei en le situant clairement dans le sillage de l'action de William Morris. L'exposition *Charlotte Perriand* au Centre Pompidou présentait en 2005, ses liens avec le Japon qu'elle avait déjà largement commentés dans ses mémoires¹⁶.

Le rôle des experts étrangers, Bruno Taut, Charlotte

Perriand et Isamu Noguchi qui avaient été invités par le Ministère japonais du Commerce et de l'Industrie à collaborer à la politique d'exportation du Kôgei Shidôsho¹⁷ avait été éclairé par diverses expositions. En 2004, justice était rendue à la fonction d'incitateur ainsi qu'au travail de créateur d'Isamu Kenmochi qui les avait tous trois accompagnés au sein du Kôgei Shidôsho. Bonnie Rychlak, rencontrée en novembre 2006 à Tokyo, préparait alors la belle exposition qu'elle consacra à la collaboration de Kenmochi et de Noguchi¹⁸ et qui faisait suite à une série d'expositions réévaluant le travail du sculpteur au Japon dans les domaines de l'aménagement intérieur et extérieur, et du travail de la terre¹⁹. Ces manifestations prouvaient le rôle essentiel de Noguchi dans la perspective que nous engageons bien qu'il n'ait pas eu, semble-t-il, de contact direct avec Sôetsu Yanagi, probablement à cause des heurts de caractère qui opposaient celui-ci au potier Kitaôji Rosanjin qui accueillait alors le sculpteur à Kita Kamakura. Depuis la rétrospective de Bruno Taut organisée en 1995, le professeur Manfred Speidel avait multiplié les travaux sur l'architecte allemand et son passage au Japon²⁰. Le professeur Ryu Niimi nous orienta généreusement sur toutes les questions soulevées et intervint personnellement pour que nous puissions, lors des voyages effectués en novembre 2006 afin d'explorer les sources possibles, d'établir les premières négociations de prêts, et en février 2008 pour les concrétiser, rencontrer témoins et responsables des collections sollicitées. Il avait lui-même grandement contribué depuis des années à clarifier par ses écrits et ses expositions les origines du design japonais et les problèmes d'exotisme occidental et de « japonéité » relatifs au développement des arts décoratifs pendant les ères Taisho (1912–1926) et Showa (depuis 1926). Enfin, Pernelle Perriand nous ouvrit largement les archives de sa mère qu'elle avait classées, photographiées et indexées avec un soin et un dynamisme admirables et qui, sous l'élan de l'actualité, purent donner lieu à un ouvrage complet sur le sujet²¹. Peu connu il y a une dizaine d'années, le sujet devenait d'actualité.

Nos deux voyages nous avaient conduits au musée Ohara de Kurashiki pour revoir le *Kôgeikan* aménagé par Serizawa autour des collections des artistes-artisans complices de Soetsu Yanagi et permis de visiter la maison ancienne de Ken ichiro Ohara son président. Nous allâmes aussi visiter la villa gérée par Asahi Beer à Oyamasaki qui réunissait certains des premiers témoignages de l'activité d'exposition de Sôetsu Yanagi issus de la présentation de *mingei*, effectuée dans le cadre de

l'exposition nationale de 1928 et qui avait été réaménagée dans la maison de son futur mécène, Tamesaburo Yamamoto (1893–1966)²², le *Mikumiso*. Nous eûmes aussi le privilège de visiter la Villa Hyuga d'Atami, l'un des rares témoignages subsistant de l'activité d'architecte de Taut au Japon. Nous pûmes rencontrer M. Tokugen Mihara qui avait été l'assistant de Bruno Taut et voir ses collections ainsi que celles qu'il avait données au Gunma Historical Museum de Takasaki. J'eus aussi la peine de revoir, dans sa reconstitution maladroite, ce qui avait été la première réalisation environnementale de Noguchi, l'admirable *Banraisha* de l'Université Keiô que j'avais eu le privilège de voir intact quelques années auparavant.

Après le travail effectué avec les responsables du Nihon Mingeikan et de l'Atelier de Sori Yanagi nous pouvions enfin définir précisément et parfois non sans regrets les contenus exacts de l'exposition et de son catalogue. Il nous sembla intéressant de proposer à notre retour au Président de la Maison de la Culture du Japon à Paris, Masateru Nakagawa, de dresser un bilan du design japonais d'aujourd'hui, ce qui fut fait avec l'exposition *Wa* dans le cadre du 150^e anniversaire des relations commerciales entre le Japon et la France²³.

Je souhaitais que le catalogue soit l'exact reflet de l'exposition mais que cet ouvrage ouvre aussi les perspectives qu'il ne nous était pas possible de développer dans l'économie fixée par les accords survenus entre la direction de la production du musée du quai Branly et les éditions Actes Sud. Il s'inscrivait dans le désir que nous avions d'apporter les informations nécessaires au public pour qu'il puisse comprendre les tenants et aboutissants de cette histoire tout en conservant les privilèges du « regard immédiat » et de l'intuition (*Chokkan*) qui avaient été toujours prioritaires pour Sôetsu Yanagi et son fils Sori dans l'approche des objets. Les quatre montages audiovisuels que nous avons consacré avec l'aide de Marc Henri à Sôetsu Yanagi, Isamu Noguchi, Charlotte Perriand et Sori Yanagi allaient aussi dans ce sens. On retrouvait dans le catalogue l'ensemble des textes destinés à informer les visiteurs dans les salles, l'écrit fondateur de Sôetsu Yanagi, « L'Idée du Mingei » (*Mingei no shushi*, 1933) traduit par Anne Bayard Sakai, une introduction au projet de Sôetsu Yanagi par Shinzo Ogyu, et un essai très synthétique²⁴ de Ryu Niimi sur la complexité de la situation que nous désirions mettre en évidence. Je rappelais moi-même les circonstances de la venue des trois « visiteurs » étrangers dont les réactions furent, à des moments forts de l'histoire universelle, déterminantes.



9. Sori Yanagi: Tabouret *Butterfly*, contreplaqué moulé, 1956 (prototype 1953). Photo © Nihon Mingeikan, Tokyo.

Avec Akemi Shiraha, nous avons réalisé lors de notre second voyage deux entretiens qui témoignaient de la perception du sujet par deux créateurs actuels de réputation internationale, le styliste Issey Miyake, et le peintre Lee Ufan. L'origine coréenne de ce dernier, son rôle au Japon lors de l'émergence du mouvement Mono-Ha et les collections d'art populaire coréen qu'il avait offertes au musée Guimet, rendaient son témoignage particulièrement intéressant²⁵. A Paris nous pûmes compléter cette approche contemporaine grâce à un entretien avec le designer anglais Jasper Morrison. Il avait conçu avec son collègue Japonais Naoto Fukasawa l'exposition *Super Normal* qui s'efforçait de retrouver dans la production du design contemporain international les «sensations de l'ordinaire». Il ressentait fortement comme Fukasawa «la perte d'innocence» face à l'artisanat anonyme du passé et



10. Isamu Noguchi: *Étoile*, plat, Japon, terre cuite de Bizen, 25,7 × 26 × 0,7 cm, 1952. Photo © The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York.

leur exposition à la Axis Gallery de Tokyo en 2006 se concluait par un hommage à Sori Yanagi dont plusieurs objets y avaient été sélectionnés²⁶.

Tout cela témoignait de l'intérêt des sujets que l'exposition se proposait d'évoquer autour de l'émergence du mouvement Mingei et de la personnalité de son fondateur. Pour la première fois, elle pouvait réunir les œuvres et objets reliant les productions des artisans et l'origine du design au Japon, et elle le faisait, grâce à la générosité du Nihon Mingeikan et des autres prêteurs, avec un choix restreint de pièces historiquement marquantes. L'harmonieuse mise en espace de Jean de Gastines soulignait la beauté des objets et les articulations que nous souhaitions donner à cet exposé. Mon seul regret fut qu'une synthèse complétant le catalogue n'ait pu être réalisée pendant l'exposition au musée du quai Branly dans un colloque international pluri-



12. Entrée de la maison de Soetsu Yanagi. Photo © L. Schneider/E-media.

disciplinaire réunissant les spécialistes des questions abordées²⁷.

L'exposition s'ouvrait sur le pot coréen du XVIII^e siècle (époque Choson) offert en 1914 par Noritaka Asakawa à Sôetsu Yanagi qui voulait lui présenter les trois sculptures de Rodin qu'il venait de recevoir au nom du groupe Shirakaba comme cadeau en réciprocité de leur propre envoi au grand sculpteur français. Ce fut une révélation pour Sôetsu Yanagi et le point de départ de toute son œuvre relative au *mingei*. Les objets suivants cherchaient à éclairer ce que devint ce jeune et brillant intellectuel jusqu'alors fasciné par divers aspects de la culture occidentale, depuis la mystique médiévale, les écrits de William Blake et la pensée sociale de Walt Whitman jusqu'aux œuvres du post-impressionnisme européen. L'influence de Bernard Leach était immédiatement soulignée par un choix de poteries

en *slipware* anglaises du XVIII^e siècle. Et la séquence se poursuivait par une sélection d'objets dont la diversité chronologique, géographique, technique et spirituelle montrait que le *mingei* ne fut en rien un style mais le résultat d'une perception de la beauté à caractère moral, fondée sur l'examen de l'artisanat anonyme des campagnes. Pourtant ce qui nous frappe aujourd'hui, c'est la force et l'étrangeté plastique de ces objets à l'instar des œuvres « primitives » d'autres continents qui fascinèrent tant les artistes modernes. Cette première séquence se concluait par l'une des plus remarquables sculptures de Mokujiki Shônin, ce moine itinérant dont Yanagi reconstitua patiemment l'œuvre dispersé dans les temples et dont il admirait la vigueur spontanée de l'expression. C'est dire que « l'esprit » qui animait Sôetsu Yanagi en une période difficile partait bien du Japon mais qu'il était exceptionnellement

ouvert à la diversité culturelle, à l'intérieur comme à la périphérie de l'archipel, et qu'il sut se porter en défenseur courageux de la culture des peuples concernés.

L'art du potier fut cependant au centre des recherches de Sôetsu Yanagi sur l'essence de la beauté. Qu'elles soient coréennes ou qu'elles proviennent des innombrables foyers de l'archipel, les productions céramiques se trouvèrent d'emblée à l'origine de ses réflexions, grâce à l'influence de Bernard Leach et de Kenkichi Tomimoto, puis avec l'exemple constant de Shoji Hamada (1894–1978) et de Kanjirô Kawai (1890–1966). La question de la terre et du feu réapparut tout naturellement chez Isamu Noguchi comme dans les premières réalisations de Sori Yanagi. Comme l'avait dit Kanjirô Kawai à André Leroi-Gourhan, «La matière, par l'argile et le vernis, s'exprime entre les doigts de l'homme et dans le feu sans perdre son essence naturelle. La vraie réussite est un pot où le hasard ménage la part de la nature, où la terre, le feu et l'homme s'égalent dans une œuvre commune et le vrai potier est celui qui sait garder la part de la nature. La poterie est une communion et non une confection»²⁸. Aussi notre sélection chercha-t-elle à souligner la place importante de la céramique mais sans exclusive puisqu'il fallait trouver dans les travaux de la laque, de la fonte de fer, du bois et du bambou, des textiles, ce qui caractérisait aussi les choix effectués par Sôetsu Yanagi. Le public parisien pouvait découvrir là une autre image de l'artisanat japonais, véritablement populaire, le *getemono* (les objets ordinaires) des petits marchés, très éloignée de l'extrême perfection technique de l'artisanat japonais d'aujourd'hui et qui s'accordait aux recherches expérimentales de Charlotte Perriand, d'Isamu Noguchi et de Sori Yanagi.

Les visiteurs de l'exposition furent frappés par le caractère tout à la fois précieux et sauvage des *mino*, ces capes contre les intempéries venues du Tohoku, «pays de neige» au nord de l'île de Honshu, qui avaient tant intéressé Charlotte Perriand qu'elle avait fait réaliser à leurs artisans des coussins pour la chaise longue pliante présentée dans son exposition *Sélection, Tradition, Création* d'avril 1941 aux grands magasins Takashimaya de Tokyo puis d'Osaka. Jean-François Lesbre, éditeur du livre de Leroi-Gourhan précédemment cité, rapporte à ce propos une anecdote²⁹ qui résume bien ce qui nourrissait cet esprit *mingei* («ce qui est naturel, sincère, sûr, simple») de Sôetsu Yanagi et de ses amis : «Kawai Kanjirô voyageait dans le Yamagata-Ken, région du nord, avec son ami Yanagi. Ils firent un jour la rencontre d'un paysan qui avait revêtu le *mino*, une

de ces capes de paille qui font penser à des ruches en promenade dans la campagne. On ne fait pas d'habit plus fruste. Mais celui-ci était confectionné avec tant de soin que sa perfection frappa les deux artistes. Ils s'approchèrent du paysan, lui firent compliment sur son *mino* et lui dirent qu'ils seraient heureux de l'acquérir. 'Il n'est pas à vendre, dit le brave homme, et j'en ai besoin, mais venez au village et je vous montrerai celui qui fait les *mino*.' Ils furent donc introduits auprès de cet humble artisan. Tout dans sa demeure et dans sa mise était assorti à ce pauvre et si beau manteau de paille. Ils commandèrent un *mino*, et l'homme se mit aussitôt à l'ouvrage. Comme ils étaient pressés et qu'il s'agissait (pour eux) d'un objet de parade qui n'aurait pas à supporter la fatigue de l'usage, ils firent observer qu'il n'était pas nécessaire de tant soigner ce travail. Mais je ne peux pas, dit l'artisan, c'est impossible pour moi de le faire moins bien. Ainsi, concluait le vieux potier qui aime à philosopher, ce paysan faisait tellement un avec la beauté qu'il n'aurait pu l'offenser sans se renier soi-même.»

Germain Viatte, conservateur général honoraire

Notes

- 1 *L'esprit mingei au Japon*, sous la direction de Germain Viatte, Actes Sud/Musée du quai Branly, 30 septembre 2008–11 janvier 2009, 144 p.
- 2 Moriguchi Kako, maître de la technique du *Yusen* dans le décor de kimonos. Kunihiko Moriguchi devint lui-même «Trésor national vivant» en janvier 2008 peu avant le décès de son père. Comme peintre contemporain, il exposa à plusieurs reprises Galerie Jeanne Bucher à Paris. Cf. Dominique Leglu, «Mingei, la beauté au quotidien», *Sciences et Avenir*, 1 septembre 2008, p. 76–79.
- 3 Voulu par André Malraux sur la suggestion de Balthus.
- 4 Anne Sakai, *Etude d'esthétique japonaise: Yanagi Sôetsu* (Mémoire de maîtrise, Université de Paris I Sorbonne, 1980–1981). Anne Sakai, «Yanagi Sôetsu ou une esthétique par résonances», *Critique*, mars 1985, p. 261. Elisabeth Frollet, *Yanagi Sôetsu ou les éléments d'une renaissance artistique au Japon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- 5 Avant-propos de Shoji Hamada, Paris, l'Asiathèque, 1992.
- 6 Ce que me confirma plus tard Joanet Artigas à Gallifa.
- 7 Yvonne Brunhammer, «Entre deux arts de vivre» in *Japon des avant-gardes, 1910–1970*, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 439–445.
- 8 Sur ce processus : Bryan Moeran, *Lost Innocence*, University of California Press, 1984.
- 9 Martha W. Longenecker, *Mingei of Japan, the legacy of the founders – Soetsu Yanagi, Shôji Hamada, Kanjirô Kawai*, San Diego, Mingei International Museum, 2006. Cf. aussi «Mingei revisited», *The Studio Potter*, Goffstown, décembre 1996, vol. 25, n° 1, p. 1–25.

- 10 Si les sujets n'avaient pas de points communs je savais que l'esprit d'Adélaïde de Menil qui s'était consacré avec Edmund Carpenter à la sauvegarde de l'architecture Shaker était proche de ce que nous souhaitions exposer. L'exposition fut présentée en même temps que *L'esprit mingei au Japon* sous le titre *Upside Down, Les arctiques*. Toutes deux reçurent 130 718 visiteurs en 93 jours et la presse de l'exposition *L'esprit mingei au Japon* fut très importante (une bonne dizaine d'articles de fond en France et à l'étranger) grâce, notamment, au voyage de presse organisé par Nathalie Mercier avec le soutien d'Asia.
- 11 Brian Moeran, *Folk Art Potters of Japan, Beyond an Anthropology of Aesthetics*, Curzon Press, Richmond (Surrey), 1997.
- 12 Cf. les nombreux magazines japonais parus avant et pendant l'exposition parisienne: *Axis* (mars-avril 2000), *Geijutsu Shincho* (juillet 2005), *Aera design* (2005), *Casa Brutus*, «Anonymus Beauty in Japan» (n° spécial, 2005), *Casa Brutus* (novembre 2008), *Sotokoto* (janvier 2009).
- 13 Kikuchi, Yuko, *Japanese Modernisation and Mingei Theory, Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, Routledge Curzon, London and New York, 2003; Brandt, Kim, *Kingdom of Beauty, Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, 2007; Jean Jacques Tschudin et Claude Hamon (sous la direction de), *La Société japonaise devant la montée du militarisme, Culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Arles, éd. Philippe Picquier, 2007.
- 14 François Blancheterre, «Don et contre-don, Rodin et le groupe Shirakaba», in *Rodin, le rêve japonais*, Paris, musée Rodin et Flammarion, 2007, p. 195. Cf. Hidenori Kurita, «Trois sculptures offertes par Rodin aux membres de la revue Shirakaba» in *Rodin et le Japon*, Shizuoka Prefectural Museum of Art, 2001, p. 70.
- 15 Yuko Kikuchi, «The Mingei Movement», in *International Arts and Crafts*, Londres, Victoria and Albert Museum, 2005, p. 296.
- 16 Charlotte Perriand, *Une vie de création*, Paris, éd. Odile Jacob, 1998, p. 127-215.
- 17 *Japanese Modern: Retrospective Kenmochi Isamu*, Akita Senshu Museum of Art (et autres lieux), 2004.
- 18 *Design: Isamu Noguchi and Isamu Kenmochi*, New York, Five Ties Publishing/The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, 2007.
- 19 Citons, entre autres, *Metamorphosis in Barro: Noguchi en Kamakura*, Madrid, Fundacion Ico, 2006.
- 20 Manfred Speidel, *Bruno Taut retrospective, Natur und Fantasie*, Ernst & Sohn, 1995; Manfred Speidel & Winfried Nerdinger, *Bruno Taut, 1880-1938*, Electa, 2002; Bruno Taut & Manfred Speidel, *Das Japanische Haus und seine leben*, Berlin, Mann Verlag, 2005.
- 21 Cf. Jacques Barsac, avec la coopération de Pernelle Perriand-Barsac, introduction de Germain Viatte et postface d'Yvonne Brunhammer, *Charlotte Perriand et le Japon*, Paris, Norma éditions, 2008. Voir aussi, à propos de la réception de C. Perriand au Japon la contribution de Yasushi Zenno in Mary Mcleod, *Charlotte Perriand, An Art of living*, Abrams/The Architectural League of New York, 2003.
- 22 Il s'était associé à Magosaburo Ohara pour financer la construction du Nihon Mingeikan.
- 23 *Wa: l'Harmonie au Quotidien, Design japonais d'aujourd'hui*, Maison de la culture du Japon à Paris, 22 octobre 2008-30 janvier 2009.
- 24 *Regards croisés-A la recherche de l'expression intérieure. Pour une vue d'ensemble sur le mouvement Mingei et le design du Japon moderne*, p. 74-89.
- 25 *Nostalgies coréennes, Collection Lee U-fan, peintures et paravents du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, Musée Guimet, 16 octobre 2001-14 janvier 2002.
- 26 Naoto Fukasawa et Jasper Morrison, *Super Normal, Sensations of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, 2007 (publié à l'occasion de la Triennale de Milan). Cette publication faisait suite à celle de l'exposition réalisée par Naoto Fukazawa pour le Japan Design Committee en 2002 sous le titre *OPTIMUM-The designs of ORIGINAL FORMS*.
- 27 Anne Bayard Sakai put seulement organiser le 15 janvier 2009 au Centre d'Etudes Japonaise de l'INALCO un séminaire réunissant Kanji Arai commentant le livre de Maki Tsuchida (*Kôgei, L'artisanat à la recherche de son identité dans le Japon moderne*, Tokyo, Shôfukan, 2007), à des exposés originaux de Mickael Lucken sur «Yanagi avant Mingei», François Macé sur «Yanagi et la découverte de Mokujiki», Christophe Marquet sur «Yanagi et la peinture populaire d'Edo» et Anne Bayard Sakai comparant les réactions de Sôetsu Yanagi et d'Ango Sakaguchi sur la «japonéité».
- 28 André Leroi-Gourhan, *Pages oubliées sur le Japon*, recueil posthume établi par Jean-François Lesbre, Grenoble, Jérôme Million, 2004, p. 249. Le musée du quai Branly conserve 592 objets folkloriques ou rituels collectés en 1937 par A. Leroi-Gourhan mais, curieusement, aucun qui relève du mingei.
- 29 Michel Lelong, «La Leçon japonaise», *L'art sacré*, n° 11-12, juillet-août 1954, p. 38.