

ECOLE D'ART D'UCCLE

2, rue rouge - 1180 Uccle • www.ecoleartuccl.be

Tel : 02 / 375 66 46 • e-mail : info@ecoleartuccl.be

ESPACE APERTURA - CONFERENCE

Lignes et natures

de l'esthétique japonaise

lundi 15 janvier 2018 à 19:30

par Anne Deliege

professeur d'Histoire de l'Art et d'Analyse Esthétique

« Lignes et natures de l'esthétique japonaise. »

Anne Deliège,
Lundi 15 janvier 2018, 19.30



*Lignes et natures,
de l'esthétique
japonaise.*

Anne Deliège,
lundi 15 janvier 2018.

Me laissant porter par le rythme lent des pages tournées et encore regardées des livres aux approches diverses de ce pays – archipel du levant, me venait le mot étonnement.

L'étonnement et la rencontre avec la culture, l'esthétique japonaises.
De quel ordre serait-il, cet étonnement ? A quel niveau cela se produirait-il ?
Relevant l'engouement que le simple mot Japon suscite.



*Lignes et natures,
de l'esthétique japonaise.*

L'étonnement et la rencontre avec la culture, l'esthétique japonaises.

Une fascination et une production massive d'imaginaire émergent depuis longtemps pour cette contrée lointaine (à travers la cuisine japonaise, les arts martiaux, les mangas, les jeux vidéo, et le zen, l'autre matrice majeure de l'imaginaire du Japon). Cette fascination pour la nouvelle culture populaire japonaise est plus forte qu'à l'époque où les peintres impressionnistes découvraient les ukiyo-e, aux dires des spécialistes.

Donc, un Japon rêvé et idéalisé ou à l'inverse un Japon redouté.

/ par le voyage en février s'amorcera le tout début de l'approche du pays réel dans la conscience de notre ancrage occidental !

François
Laplantine

AGORA

Le Japon
ou le Sens des extrêmes

I2N



François Laplantine, *Le Japon ou le Sens des extrêmes*, collection Agora, Editions Pocket, un département d'Univers Poche, Paris, 2017, p.14.

Au fil de plusieurs séjours, de rencontres avec les habitants, d'une connaissance de la langue, d'une imprégnation de la littérature et du cinéma de ce pays, le professeur français François Laplantine dans *Le Japon ou le Sens des extrêmes* (2017) propose plutôt deux perceptions : le caractère polymorphe de la société japonaise, créatrice d'une rythmique de l'alternance, et la flexibilité, la fluidité des comportements animées par une tendance qui est celle de la poussée aux extrêmes. Que l'on peut résumer par : Comment le pas, le peu, le moins entre en résonance mais aussi en conflit avec le plus et le trop ?

Au fil de plusieurs séjours, de rencontres avec les habitants, d'une connaissance de la langue, d'une imprégnation de la littérature et du cinéma de ce pays, le professeur français François Laplantine dans *Le Japon ou le Sens des extrêmes* (2017) propose plutôt ces deux perceptions : le caractère polymorphe de la société japonaise, créatrice d'une rythmique de l'alternance, et la flexibilité, la fluidité des comportements animées par une tendance qui est celle de la poussée aux extrêmes. Que l'on peut résumer par : Comment le pas, le peu, le moins entre en résonance mais aussi en conflit avec le plus et le trop ?



Photo : Théo van Hoytema (NL.), *Les deux coqs*, lithographie, 25 x 31 cm, illustrant le texte de Hans Christian Andersen, 1898, Bibliothèque nationale de France / Albin Michel Jeunesse, 2017, p.1.

Prenons cette image insérée dans un fac-similé du livre pour enfants *Les deux coqs*. J'étais de passage, comme souvent, chez mon libraire montois qui dépose au sommet d'une pile de livres au bord de l'équilibre, de ces merveilleuses découvertes tellement inattendues ! Comme les autres planches qui constituent l'ouvrage, celle-ci retient mon attention sans rien savoir ni du récit, ni de son auteur, ni

de ses références. Une création étonnante dans le traitement de l'espace de vie des gallinacés, d'un décalage que j'appréciais de la poésie.

J'apprendrai en m'en approchant qu'il s'agit du travail graphique du peintre, dessinateur, lithographe et décorateur hollandais Théo van Hoytema, l'un des principaux représentants de l'Art nouveau aux Pays-Bas. Dont le talent se décline en différentes disciplines artistiques relevant des arts graphiques avec, entre autre, l'illustration de livres pour enfants, et des arts appliqués (peintures murales, ornementation de meubles, décors sur porcelaine). L'unité de son œuvre, précise-t-on, réside dans son inspiration, la nature, et particulièrement les oiseaux.

Ce second conte d'Andersen illustré par l'artiste, plus connu sous le titre *Le Coq de basse-cour et le Coq de girouette*, daté de 1898, paraît pour la Saint-Nicolas à Amsterdam chez Cornelis Marinus van Gogh, oncle du peintre Vincent van Gogh, éditeur et marchand d'art.

Le volume se compose de 20 planches dessinées sur la pierre et signées par l'artiste de son monogramme TvH, avec le texte s'insérant en cartouche sous chacune des illustrations.

Limitées pour des raisons d'argent à 3 couleurs (rouge, jaune et bleu foncé), les lithographies sont inhabituellement sombres alors que se détache la blancheur des poules, pigeons et cigognes. L'influence de l'estampe japonaise oriente l'auteur dans d'habilles mises en espace, usant de plans rapprochés, de cadrages audacieux.



Theo van Hoytema (NL.), *Les deux coqs*, lithographie, 25 x 31 cm, illustrant le texte de Hans Christian Andersen, 1898, BnF/ Albin Michel Jeunesse, 2017, p.5.

Theo van Hoytema (NL.), *Les deux coqs*, lithographie, 25 x 31 cm, illustrant le texte de Hans Christian Andersen, 1898, Bibliothèque nationale de France / Albin Michel Jeunesse, 2017, p.5.

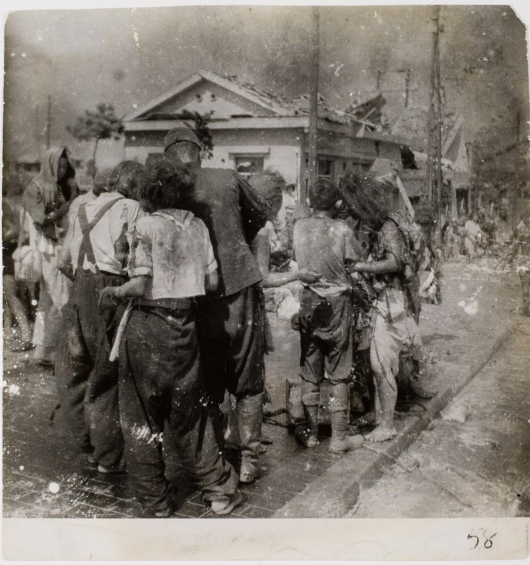
Cette planche allie avec raffinement le dessin naturaliste des volatiles, des concombres, et les traitements décoratifs dans la représentation japonisante de l'élément végétal. La richesse de cette expression graphique apporte un rendu extraordinaire à la scène d'orage.

Ce travail d'un genre nouveau est porteur d'une remise en question des fondements de l'esthétique occidentale, du rapport de l'homme à la nature et d'une manière inédite de regarder le monde environnant. Il s'agit du japonisme ou l'influence des arts du Japon sur les artistes du monde occidental qui, à partir du milieu du XIXe siècle, devient un réel phénomène esthétique bouleversant la création en profondeur.

La société japonaise passe au cours de son histoire par des phases alternées de plus ou moins grande ouverture et fermeture. Pendant deux siècles, à partir du moment où le siège du gouvernement est transféré à Edo (rebaptisé Tokyo, « capitale de l'Est », en 1868), le Japon devient un pays fermé au monde. A l'exception d'une enclave hollandaise, personne n'avait le droit d'y entrer ni d'en sortir. C'est à partir de 1868 que l'extrême fermeture se transforme en ouverture.

Avec la restauration de Meiji (1898-1912) s'effectue une brusque transformation. Le modèle n'est plus la Chine, le Japon adopte tout ce qui vient « d'Occident ».

Puis à la fin de la Seconde Guerre mondiale a lieu une seconde ouverture, beaucoup plus radicale, consécutive à l'occupation américaine.



Matsushige Yoshito, *Le pont de Miyukibashi*, le 6 août 1945, à onze heures passées.

Matsushige Yoshito (1913-2005), *Le pont de Miyukibashi*, le 6 août 1945, à onze heures passées.

Le jour même de l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima, le 6 août 1945, Matsushige Yoshito, photographe-reporter qui vivait très proche de là, réussit à prendre 5 photos floues à cause de la radioactivité et reproduites dans un journal local. Cet épisode atomique ferme un âge dans l'histoire du Japon et en ouvre un second : la mondialisation commença le 6 août 1945 à 8 heures, 16 minutes et 2 secondes. Car depuis cette date, la ville est universellement connue pour avoir été l'une des deux cibles, avec Nagasaki, des bombardements atomiques orchestrés par les États-Unis au cours de la Seconde Guerre mondiale.



Kazuo Shiraga (1924-2008), *Défi à la boue (Doro ni idomu)*, performance, 1955, Tokyo, jardin du centre Ohara.

Kazuo Shiraga (1924-2008), *Défi à la boue (Doro ni idomu)*, performance, 1955, Tokyo. Le grand spectacle du désastre, de la décomposition sera nécessairement imaginé, 10 ans plus tard, par des artistes japonais dans la lignée active de Dada. Le combat de l'homme et des éléments se traduira par la radicalité de l'action de Shiraga « Défi à la boue », dès les débuts du groupe Gutai en 1955.

En short blanc, il se jette dans un gros tas de glaise où il se bat une vingtaine

de minutes avec les éléments, provoquant la stupéfaction du public et laissant les traces de son corps dans la terre qu'il a, sur certains clichés, comme lapée. Si l'on a vu dans cette action la « négation de soi », l'artiste déclarant en 1956 qu'il ne restait rien de lui, sauf lui-même arraché à son égo. Son action est aussi interprétée comme un acte de renaissance et de purification, voire un rite de passage après la fin de la guerre, auquel s'ajoute la mémoire de certaines célébrations traditionnelles où des jeunes gens en pagne se couvrent les uns les autres de boue afin de se purifier, et d'éloigner le mauvais œil. En ce cas, l'officiant se retrouve couvert de glaise et renouvelle le contact avec la substance qui, dans la plupart des cosmogonies, précède la création du monde. Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Editions Gallimard, 2004, p.65.

Gutai signifie « concret », « incarnation ». Il s'agit d'un mouvement artistique d'avant-garde (1955-1972) qui redécouvre l'importance du matériau, le rôle dévolu au corps, au geste et développe un art de l'éphémère en réaction à l'art abstrait dominant.

« L'art doit partir du point zéro absolu et se développer selon sa propre créativité. »



Kazuo Shiraga (1924-2008), *Peinture réalisée avec les pieds*, 1956.



Murakami Saburo (1925-1996), *Déchirer le papier*, performance de l'artiste traversant des cadres de papier tendu, bois, papier kraft, poudre d'or, 240 x 240 cm, 2^e exposition d'art Gutai, Tokyo, Centre Ohara, octobre 1956.

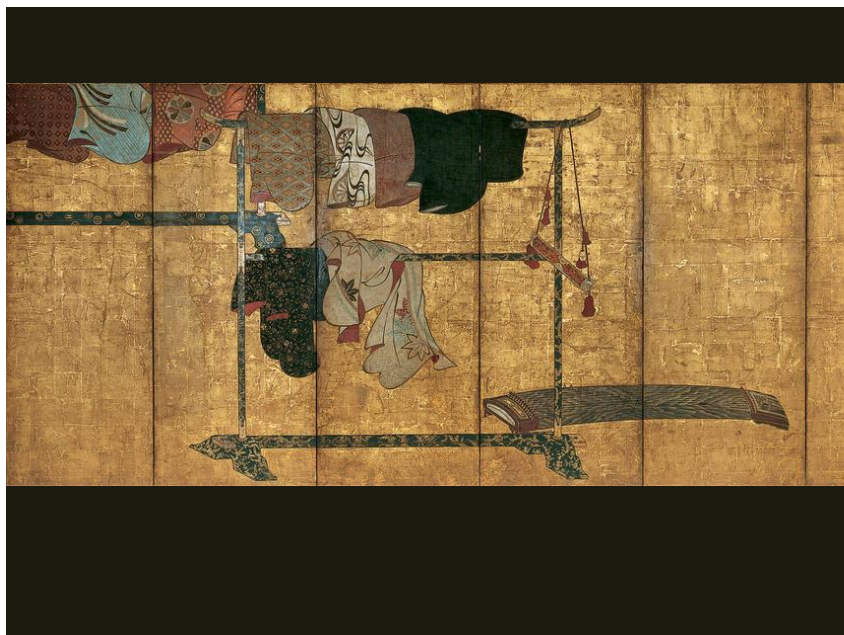
Kazuo Shiraga (1924-2008), *Peinture réalisée avec les pieds*, 1956. Kazuo Shiraga rejette aussi les principes de composition picturale, d'harmonie ou de représentation. La peinture est pour lui un corps à corps avec la couleur, qu'il pratique avec les pieds, debout ou pendu à une corde, incorporant la chorégraphie et les mouvements aléatoires de son corps dans la conception. (Démarche précédant celle par exemple des Anthropométries de la période bleue d'Yves Klein.)

Murakami Saburo (1925-1996), *Déchirer le papier*, performance de l'artiste traversant des cadres de papier tendu, bois, papier

kraft, poudre d'or, 240 x 240 cm, 2^e exposition d'art Gutai, Tokyo, Centre Ohara, octobre 1956.

Ou encore cette performance de Murakami traversant 7 châssis en bois recouverts sur chaque côté de feuilles de papier kraft (14 feuilles) et de poudre d'or. Cette œuvre a été intégrée aux préoccupations de la critique occidentale des années 1960 : le dépassement de la peinture dans l'action et la démarche destructrice. Le Japon est à l'avant-garde dès 1955.

Le caractère expérimental du travail de ces artistes se répercutera profondément sur les plus jeunes, par exemple sur l'architecte contemporain Tadao Ando, de qui il dit avoir beaucoup appris, se sentant lié à eux par la priorité de la composante physique : le lien privilégié avec le corps plus que la théorie, pour mettre en œuvre ses créations bâties.



La continuité par le renouveau :

Photo : partie d'un écran-paravent.

Regardons cette partie d'image peinte typiquement japonaise :

Impression de beauté, d'élégance, de richesse, de poésie, et aussi de questionnement.

Ce dépôt silencieux de matières textiles raffinées, colorées, décorées de délicats motifs inspirés de la nature sur de fins portants de bois ornés où l'arrondi des extrémités supérieures allège les volumes des tissus. Comme un étage d'horizontales qui structure architecturalement l'espace presque bidimensionnel par la présence unifiante du fond doré. L'évocation d'une atmosphère toute féminine dans laquelle le plaisir des yeux est rejoint par le désir de toucher ce qui libérerait peut-être aussi un peu de senteurs ...

Anonyme, Paravent à 6 volets (Tagasode), encre et couleurs sur feuilles d'or, 150,5 x 332 cm, 1^e ½ XVII^e S., Japon.

Ce type de peinture constitue la décoration d'un paravent à 6 volets positionné dans la pièce de l'habitation. Quel est le sens de ce décor particulier au XVII^e siècle ?



Anonyme, *Paravent à 6 volets (Tagasode)*, encre et couleurs sur feuilles d'or, 150,5 x 332 cm, 1^e ½ XVII^e S., Japon.



Anonyme, *Paravent à 6 volets (Tagasode)*, encre et couleurs sur feuilles d'or, 150,5 x 332 cm, 1^e ½ XVII^e S., Japon.

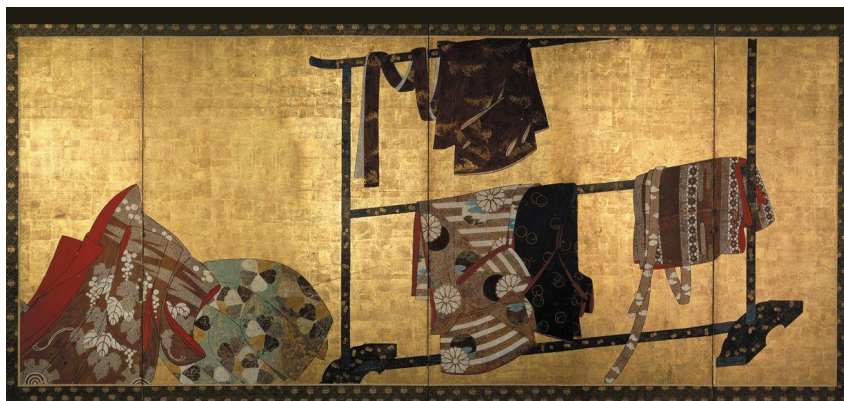
Anonyme, Paravent à 6 volets, « De qui la manche ... ? » (Tagasode zu), encre et couleurs sur feuilles d'or, 148 x 250,4 cm, Epoque d'Edo, 1^e ½ XVII^e S., Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

Sur le fond d'or uni se découpe la représentation en gros plan d'un portant de bois laqué décoré de motifs de chrysanthèmes et de feuilles de paulownia peints à la laque d'or, sur lequel ont été disposés plusieurs vêtements ; 3 autres kosode (kimonos à manches courtes) comme abandonnés à même le sol, ouvrent l'espace de cette peinture statique et silencieuse, leurre de nature morte dont le sujet réel est précisément le seul qui soit

absent de la figuration : une présence féminine.

Le terme de tagasode, littéralement « de qui la manche », apparaît dans un recueil de poèmes compilé vers 905 : les manches étant entendues comme une prolongation métaphorique du corps féminin, et l'évocation d'un vêtement, du parfum qui en émane comme l'expression mélancolique d'un sentiment amoureux pour un être absent.

(Au départ, ce thème dérive de la coutume de mettre sécher les vêtements. Puis l'usage voulait que l'on dispose des vêtements sur des portants à la vue de tous. Ces écrans constituaient des cloisons mobiles autant que décoratives. La possession de vêtements de prix, conservés de génération en génération, semble au Japon plus qu'ailleurs, avoir participé des symboles du statut social de leur propriétaire.)



Anonyme, Paravent à 6 volets, « *De qui la manche ... ?* » (*Tagasode zu*), encre et couleurs sur feuilles d'or, 148 x 250,4 cm, Epoque d'Edo, 1^e ½ XVII^e S., Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

Anonyme, paravent (paire) à 6 panneaux présentant « De qui sont ces manches ? » (*Tagasode*), encre, couleur et or sur papier doré, 144,9 x 346,8 cm, période Momoyama, fin XVI^e S., New York, Metropolitan Museum.

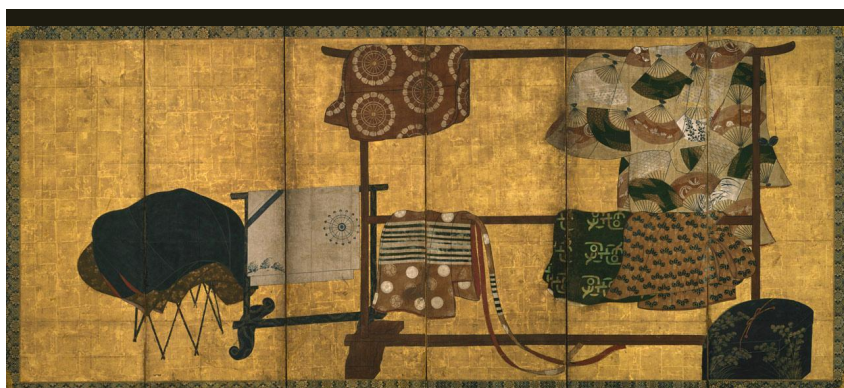
« De qui sont ces manches ? », titre générique tiré d'un poème anonyme du Recueil des poèmes anciens et modernes (compilé au début du Xe siècle) où il figure dans la section « Printemps » :

Plus encore que leur couleur
ce fut leur parfum qui m'émut
De qui sont ces manches
qui ont effleuré

Le prunus de ma demeure ?

A ses teintes pourtant fort belles, le poète

préfère le parfum qu'exhale le prunier de son jardin. Il se demande alors si ces effluves ne proviendraient pas des manches d'une belle inconnue qui aurait effleuré les pétales des fleurs pour leur transmettre ses propres fragrances. En plus de la beauté visuelle sous-entendue dans ces modèles détaillés, les différentes textures du tissu de coton et de soie invoquent la sensation du toucher.



Anonyme, Paravent (paire) à 6 panneaux présentant « *De qui sont ces manches ?* » (*Tagasode*), encre, couleur et or sur papier doré, 144,9 x 346,8 cm, période Momoyama, fin XVI^e S., New York, Metropolitan Museum.

Ces écrans-paravents présentent des traits caractéristiques de la sensibilité japonaise :

- la beauté, le raffinement par l'objet, par le vêtement (particulièrement le kimono)
- l'inspiration essentielle de la nature
- le lien à la poésie qui évoque, suggère
- la dimension architecturale accordée à l'agencement spatial,
- des formes simples et fondamentales qui traversent le temps,
- de la tradition préservée au design actuel



Kimono pour femme (*kosode*), paysage avec une cape en plumes. Taffetas, crêpe de soie, teinture par réserve à la pâte de riz, procédé manuel (*yûsen*), impression au pochoir, broderie en soie et fils métalliques, 172 x 129,5 cm, Edo, 1800-1850.

Kimono pour femme (*kosode*), paysage avec une cape en plumes. Taffetas, crêpe de soie, teinture par réserve à la pâte de riz, procédé manuel (*yûsen*), impression au pochoir, broderie en soie et fils métalliques, 172 x 129,5 cm, Edo, 1800-1850.

Le kimono est le dernier symbole de la culture traditionnelle au Japon et l'un des supports privilégiés de l'expression artistique japonaise.

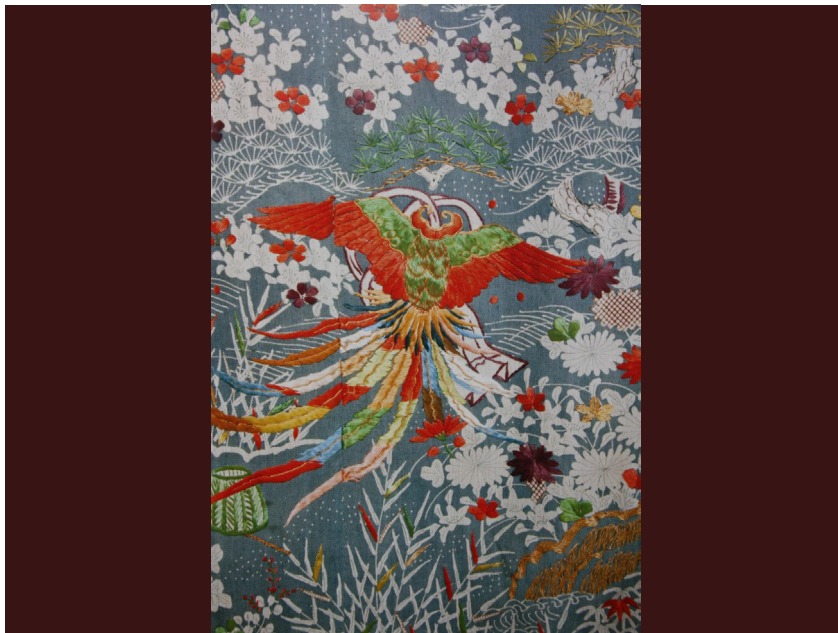
Kimono (de *kiru* = porter, et *mono* = chose) signifie simplement « la chose portée ». Avant le XIXe siècle, il était connu sous le nom de *kosode* ou « manches courtes » - ne se référant pas à la longueur des

manches mais à son ouverture juste assez large pour permettre le passage du poignet et du bras.

En forme de T il ne suit pas les courbes du corps, reléguant au second plan l'attention à la mise en valeur du corps humain. Il est raideur, maintien, contrainte, et conditionne une gestuelle mesurée, celle des pas, des mouvements des bras (le buste enserré d'une ceinture aussi rigide qu'un corset).

Il trouve sa forme quasi définitive dès le Xe siècle, mais ne se répand au sein de la population qu'à partir des XIIe-XIIIe siècles. Le peuple portant encore jusque-là des vestes et pantalons.

Au début du XXe siècle, l'ouverture du Japon à la civilisation occidentale entraîne aussi de profonds changements dans le vêtement. En s'affranchissant du kimono à l'époque moderne, les femmes ont gagné en liberté au niveau de leurs mouvements, de leurs déplacements, et s'émeuvent par la même occasion.



Kimono pour femme (*kosode*), paysage avec une cape en plumes, détail.

La cape représentée au centre du dessin, délimitée par une broderie de soie très colorée, est une référence à la pièce de théâtre Nô Hagamoro. Un matin de printemps, un pêcheur nommé Hakuryô trouve un magnifique vêtement en plumes suspendu à un pin. Quand il tente de le prendre, une jeune fille apparaît et lui explique qu'elle en a besoin pour retourner au paradis. Prenant pitié d'elle, le pêcheur lui donne cet habit de plumes, et en échange, elle exécute une danse céleste.

Anna Jackson (Sous la direction), *Kimonos. L'art japonais des motifs et des couleurs*. Collection Khalili, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2015, p.44.



Kimono d'extérieur pour jeune femme (*uchikake*), bambous, satin de soie, broderie sur soie et fils métalliques, 173 x 124,5 cm, Edo, 1840-1870.

Kimono d'extérieur pour jeune femme (*uchikake*), bambous, satin de soie, broderie sur soie et fils métalliques, 173 x 124,5 cm, Edo, 1840-1870. *Uchikake* désigne un sur-kimono somptueusement décoré de motifs recouvrant toute la surface. La scène représentant le bambou (plus de 600 variétés de cette espèce végétale au Japon), très droit, en trois teintes de verts, contraste avec des arbustes rouges doucement courbés et donne à tout le dessin un merveilleux sens du mouvement.



Kimono d'extérieur pour jeune femme (*uchikake*), bambous, détail de la broderie. Au Japon, le bambou est un symbole de force et de résistance car, bien qu'il ploie, il ne se casse jamais.



Kuniyiko Moriguchi (1941), *Mille fleurs*, soie, 1969, collection particulière.

Kuniyiko Moriguchi (1941), *Mille fleurs*, soie, 1969, collection particulière. Kuniyiko Moriguchi, vers un ordre caché, exposition du 16 novembre au 17 décembre 2016, Maison de la culture du Japon à Paris. La composition décorative de ce kimono repose sur des hexagones réguliers reliés entre eux par des zigzags. Le travail du peintre Moriguchi choisit la conception géométrique, et plus la nature. En introduisant des variations dans l'épaisseur des lignes, l'effet plastique de l'ensemble de la pièce est rehaussé. Gradation en oblique des teintes.

traditionnels. En 2007, il recevait la distinction de « trésor national vivant » que son père avait lui-même reçu en 1967.

Kuniyiko Moriguchi est vice-président de l'Association Japonaise des arts

Ayant d'abord étudié au Collège municipal d'art de Kyôto, il rejoindra Paris dans les années 60 pour étudier le graphisme à l'Ecole nationale des arts décoratifs où il découvre l'art cinétique.

Et c'est après avoir rencontré sur le sol français le peintre Balthus qu'il décide de rentrer au Japon pour suivre les traces de son père. « Ton pays a une culture ancestrale, à laquelle il faut te relier au lieu de la fuir. Tu dois rentrer au Japon. » Ces mots de Balthus l'ont convaincu et déterminé à rentrer au Japon dès 1966. Mais travailler avec son père n'allait pas être très dur pour lui.

« Je trouve tes créations magnifiques, et personne n'est plus à même que moi de les comprendre mais, si je dois être obligé de dessiner les mêmes grues ou pruniers que toi, autant arrêter tout de suite. J'aimerais savoir si prendre ta suite implique que je travaille dans le même style que toi. »

Et son père de lui accorder une liberté totale vis-à-vis de lui.



Kunihiro Moriguchi (1941), Mille fleurs (détail), soie, 1969, collection particulière. Le nombre de couleurs est limité à trois pour valoriser la couleur naturelle du tissu (le blanc de la soie) : le vermillon pour les motifs, un dégradé de blanc de coquille, et une application au pinceau de poudre d'or. « Quand j'aborde une nouvelle création, je pars toujours d'une feuille blanche que je remplis d'esquisses, l'essentiel étant pour moi de découvrir ce que je veux faire à ce moment-là, dans un mouvement auquel participent ensemble la main, les yeux et l'esprit. Cherchant à reproduire l'essence de la nature, je me vide l'esprit pour en ôter toute pensée superflue et me sentir

complètement libre, afin que seuls mes yeux et mes mains soient intensément actifs, comme si je voulais me transformer en un souffle de vent. » Kunihiro Moriguchi, vers un ordre caché, catalogue de l'exposition du 16 novembre au 17 décembre 2016, Maison de la culture du Japon à Paris, p.25.



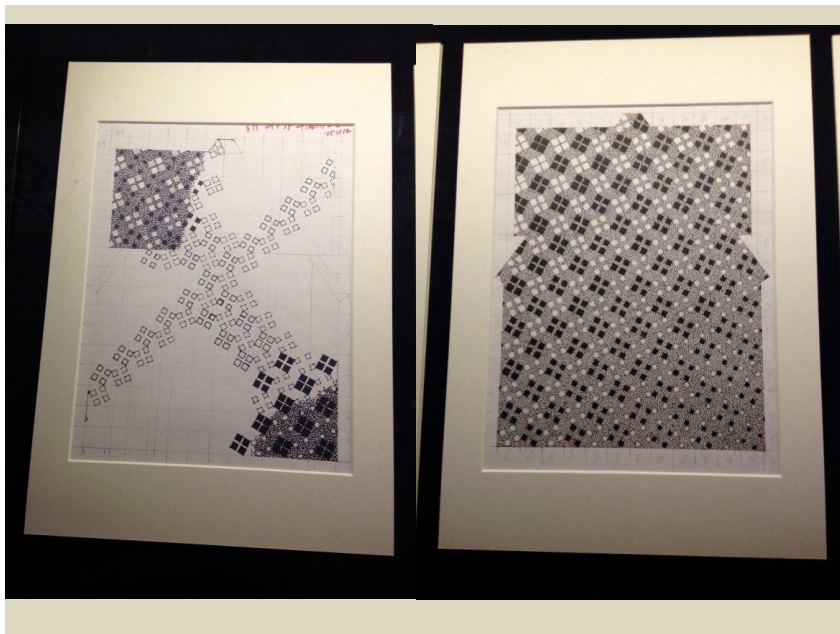
Kunihiro Moriguchi (1941), *Quand danse la neige*, soie, 2016, collection particulière.

Kunihiro Moriguchi (1941), *Quand danse la neige*, soie, 2016, collection particulière. Kunihiro Moriguchi, vers un ordre caché, exposition du 16 novembre au 17 décembre 2016, Maison de la culture du Japon à Paris.

Création à base de losanges qui, assemblés par groupe de quatre, forment un carré. Et chaque carré est divisé en quatre parties égales se réduisant progressivement en donnant l'impression de se libérer des formes en losanges originelles.

C'est après avoir vu une chute de neige traversée par un rai de lumière qu'il décida d'appeler ainsi son kimono.

Il ne faut jamais oublier, précise-t-il, qu'il s'agit de vêtir un corps de femme, de souligner son allure et ses rythmes. Et le vêtement doit répondre au corps qui le porte, à son âge et à sa position sociale. Il doit s'accorder aussi aux lieux, aux heures et aux saisons.



Kunihiro Moriguchi (1941), Quand danse la neige, planches dessinées.

Les tonalités monochromes et leurs subtiles déclinaisons sont l'une des caractéristiques de l'unité stylistique de Moriguchi. Héritée de son père, il maîtrise la technique tricentenaire de teinture en réserve le yûzen.

La technique yûzen :

1. Conception du motif : dessin de plusieurs croquis avant de parvenir au motif définitif.
2. La soie blanche est passée à la vapeur puis provisoirement assemblée en forme de kimono et cousue.

3. Le dessin préparatoire est tracé (reproduit) sur le crêpe de soie blanc à l'aide d'une teinture bleu pâle soluble (qui disparaîtra au lavage).

4. Le vêtement est ensuite décousu. On tend alors les panneaux individualisés en les fixant sur des cadres de bambou, puis de la pâte de riz est pressée à travers un fin cornet (comme une douille) le long des lignes du dessin. Ce qui permet d'obtenir des motifs aux contours nets. La teinture ne pourra pas pénétrer dans ces parties réservées.

5. Les espaces à colorer (à l'intérieur des contours réservés à la pâte de riz) sont badigeonnés avec de l'extrait de soja (assurant une meilleure pénétration de la teinture dans le tissu), puis les teintures sont appliquées à l'aide d'une brosse à l'intérieur du motif délimité par la pâte, en plusieurs couches successives. De fréquentes applications de pâte de riz s'ajoutent au fur-et-à mesure pour protéger les zones déjà colorées.

6. Après teinture, le tissu est lavé à l'eau claire et le makinori est enlevé par grattage, laissant un effet moucheté très spectaculaire.

7. Un couturier assemble les différentes parties du Kimono. Un soin tout particulier est apporté au raccord des motifs.

Kunihiro Moriguchi, vers un ordre caché, catalogue de l'exposition du 16 novembre au 17 décembre 2016, Maison de la culture du Japon à Paris.



Le torii, Sanctuaire d'Ise.

L'immense shimenawa (corde torsadée), entrée du sanctuaire d'Izumo Taisha.



Le torii, sanctuaire d'Ise. L'immense corde sacrée (shimenawa), entrée du sanctuaire d'Izumo Taisha.

L'élégance du tagasode (portant sur lequel étaient placés les kimonos) et le torii relèvent de la même forme architecturale, la plus caractéristique du Japon. Le torii formé de deux piliers surmontés d'une poutre cintrée dont les extrémités se dressent vers le ciel, fait office de porte donnant sur le sanctuaire et définit une zone sacrée.

S'ajoute la corde torsadée (shimenawa) en paille tressée, qui préserve, selon la croyance shintoïste, des forces maléfiques qui ne peuvent franchir cette ligne.



Le grand Sanctuaire d'Ise, culte shintoïste, ville d'Ise (Japon).

Le grand Sanctuaire d'Ise, culte shintoïste, ville d'Ise (Japon).

Le meilleur exemple de continuité par le renouveau est certainement le grand sanctuaire shintoïste d'Ise. Son histoire a commencé il y a 1200 ans, et il est reconstruit tous les 20 ans. Cela débute par la sélection du bois - 9 ans plus tôt - et les rituels de purification conduisent à la cérémonie finale avec la visite de l'empereur, une procession au cours de laquelle les offrandes sont faites aux divinités.

Ce qui est ancien est ce qui perpétue sa conception au travers de la destruction et de la rénovation perpétuelle de ses éléments périssables. Cela vaut pour les jardins, les temples, les palais, les villas et

les pavillons. La culture japonaise repose sur la légèreté et la nature éphémère du bois, l'occidentale sur la solidité et la permanence de la pierre. Ce qui détermine et explique la manière dont les objets et les espaces architecturaux sont conçus. Parce que le bois abonde au Japon et qu'il est sensible aux effets du temps, aux catastrophes naturelles et aux tragédies de l'histoire, ce matériau

a façonné le pays dans un processus perpétuel de construction, de destruction, de déplacement et de reconstruction.



Sori Yanagi, *Tabouret butterfly*, contreplaqué moulé, palissandre, acier inoxydable, 1954

Sori Yanagi, *Tabouret butterfly*, contreplaqué moulé, palissandre, acier inoxydable, 1954.

Avec ses deux ailes qui se dressent, le tabouret butterfly de Sori Yanagi est un exemple de mobilier moderne (création design) inspiré directement de la forme du torii.



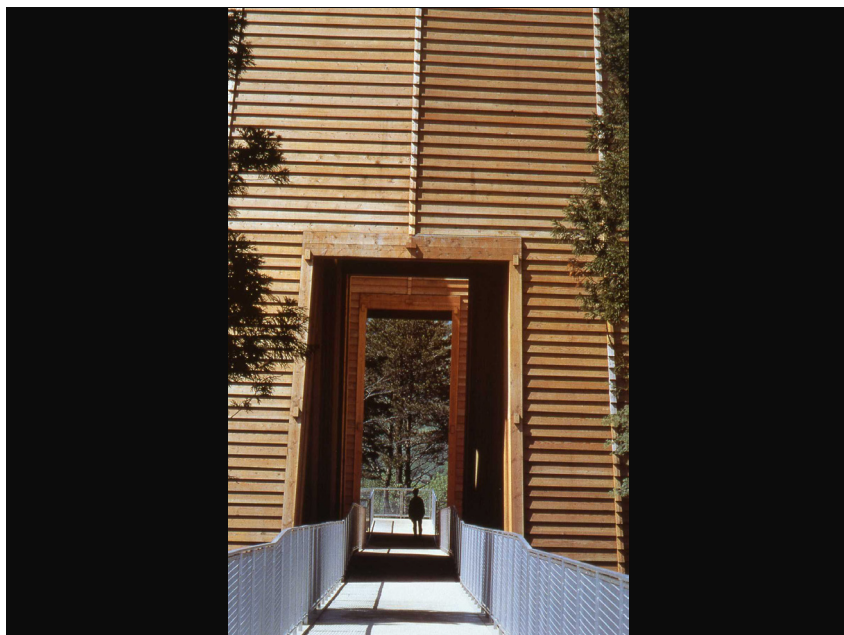
Tadao Ando (1941), *Musée du bois*, forêt de Mikata-gun, préfecture de Hyogo, 1991-1994.

Tadao Ando (1941, Osaka), *Musée du bois*, forêt de Mikata-gun, préfecture de Hyogo, 1991-1994. (2 dias)

Le bois est une matière très respectée au Japon. A la suite des destructions subies par les forêts japonaises durant la Seconde guerre mondiale, l'empereur a institué la fête nationale de l'arbre. Pour la célébrer, l'architecte japonais Tadao Ando a construit le Musée du bois, situé en pleine forêt de Mikata-gun, dans un site naturel d'une beauté remarquable, à environ trois heures de route d'Osaka.

L'édifice a la forme d'un cône tronqué de

46 mètres de diamètre, enfermant au centre un espace creux circulaire de 22 mètres de largeur. Au fond de celui-ci se trouve un bassin rempli d'eau, au-dessus duquel une passerelle suspendue en béton armé prolonge le parcours qui, conduit vers l'intérieur du musée, le traversant complètement pour se diriger de nouveau dans la forêt vers une plate-forme d'observation.



Tadao Ando (1941, Osaka), Musée du bois, espace de la salle d'exposition rythmé par les pilastres de bois, forêt de Mikata-gun, préfecture de Hyogo, 1991-1994.

L'espace d'exposition, à l'intérieur de l'anneau est complètement fermé et caractérisé par une forêt de pilastres en bois de cèdre de Hyogo, de 18 mètres de hauteur. Leur sommet constitue la charpente complexe qui supporte le toit, d'où descend la lumière provenant d'une petite lucarne. Il propose une découverte par les sens des cultures du monde fondées sur le bois et la forêt.

Le bâtiment semble posséder une forme primitive. L'impression qu'il produit est celle d'un temple, d'un lieu de méditation et de

contemplation.

De la tradition, Ando développe ainsi d'autres possibilités de la construction en bois.

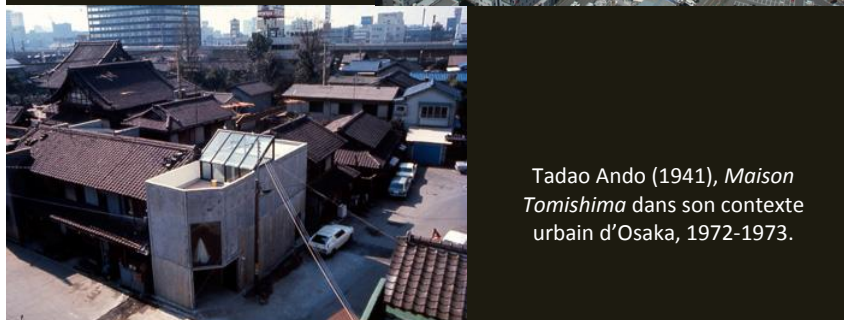


Ponts au-dessus de la rivière Yodo, Osaka aujourd'hui (sa ville natale).

Ponts au-dessus de la rivière Yodo, Osaka aujourd'hui (sa ville natale).

Tadao Ando (1941, Osaka), Maison Tomishima dans son contexte urbain d'Osaka, 1972-1973.

La nature offre une diversité de formes et de dissymétrie. Ce qui est aussi le fait de la ville japonaise dans laquelle la marche est ralentie car la rue japonaise ne se prête pas à une destination orientée de manière linéaire. Le piéton effectue une expérience du montrer-cacher, de l'apparaître et du disparaître. C'est ce qui provoque au Japon un sentiment d'étonnement sans cesse renouvelé et même de ravissement.



Tadao Ando (1941), Maison Tomishima dans son contexte urbain d'Osaka, 1972-1973.

« Tadao Ando s'est interrogé très tôt sur les raisons de la dégradation rapide de la ville japonaise. Comment expliquer en effet que, en quelques années seulement, les lieux traditionnels de culte – temples, sanctuaires – et les maisons anciennes en bois se soient retrouvées noyées dans un flot de bâtiments aux textures de verre et de métal reflétant à l'infini un paysage informel ? Pour lutter contre la prolifération d'édifices aux formes anarchiques, et mettre fin à la détérioration du paysage, Tadao Ando souhaite fonder un nouveau type d'architecture qui s'inspirerait d'une fusion de l'architecture moderne et de l'architecture traditionnelle japonaise et qui réconcilierait l'être humain avec la nature, l'eau, la lumière et le vent ; un type d'architecture où l'homme et la nature se confronteraient, qui favoriserait un regard mutuel de l'un sur l'autre. Ajoutons que si Tadao Ando s'inspire en partie de l'architecture traditionnelle japonaise, la relation qu'il souhaite instaurer dans ses bâtiments entre l'habitant et la nature est pourtant fondamentalement distincte de celle qui préexistait. » Yann Nussaume, Tadao Ando et la question du milieu. *Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Le Moniteur, Paris, 1999, p.32.



La petite maison de sa grand-mère à Osaka.

La petite maison de sa grand-mère, Osaka. Les grandes villes de Kyoto, Nara et Osaka, les anciens édifices nous accompagnent tout le temps, ils demeurent à l'intérieur de nous. Il garde la mémoire de la petite maison de sa grand-mère dans laquelle il a grandi. Elle se situait dans un quartier ouvrier, face à la maison d'un artisan qui fabriquait beaucoup d'objets en bois. Une fois son cartable déposé après l'école, enfant, il s'y initiait à l'écoute des matériaux nobles. Attitude qu'il conservera dans son métier vis-à-vis du béton, du verre, de la pierre.

« La maison dans laquelle j'ai grandi a été très importante pour moi. C'est une ancienne

maison japonaise, petite, toute en bois, divisée en plusieurs petites pièces. Elle est toute en longueur, quand on y entre de la rue, on traverse un couloir, puis une petite cour, puis à nouveau une longue pièce qui vous amène encore plus profondément dans la maison. La cour est très importante : la maison étant très longue, la quantité de lumière est très limitée. La lumière est très précieuse. Quand vous vivez dans un tel espace, vous comprenez l'importance de la lumière dans l'espace intérieur. Vivre dans une maison où la lumière et l'obscurité interagissent constamment a été pour moi une expérience cruciale. »

Tadao Ando, *Du béton et d'autres secrets de l'architecture*, L'Arche Editeur, Paris, 2007, pp.15-16.



Pavillon de thé (extérieur), Temple zen Koto-in, fondé en 1601, Kyoto.

Cette expérience du montrer-cacher dans la ville est similaire dans le parcours d'un jardin zen où la totalité n'est jamais visible. Le pavillon de thé ne se trouve jamais au bout d'une allée, il est découvert par surprise.

Il faut préciser que « La relation japonaise à la nature est une relation ambiguë. Signe de beauté (évanescence), mais aussi source de danger, sa perception oscille entre la confiance absolue et la méfiance radicale, ce qui nous permet de réinterroger cette tendance à la poussée des extrêmes [...] »

Le Japon est l'un des pays au monde qui a

le plus consciemment travaillé à l'élaboration d'une culture végétale et tout particulièrement florale en tissant des relations étroites entre les saisons, les sentiments, les sensations et les significations elles-mêmes. La beauté de la nature tient d'abord à sa transformation, à son impermanence, au caractère éphémère du vivant. Ce qui importe dans cette pensée, [...] n'est pas la neige (laquelle n'a aucune existence en elle-même), mais la neige en train de tomber puis de fondre en se transformant en eau. Ce n'est pas, au printemps (lequel, par graduations infimes, va métamorphoser l'hiver), la fleur du cerisier, mais le processus à la limite du perceptible de l'éclosion et de la floraison qui conduit inéluctablement à la chute et annonce déjà l'été. Au cours de cette dernière saison, ce qui retient l'attention est la clarté particulière de la lune, le reflet de cette dernière dans l'eau et, parfois aussi, la faible lueur des lucioles. Enfin, à la fin de l'automne, de nombreux Japonais vont contempler les feuilles d'érable qui rougissent avant de se détacher des branches. » François Laplantine, *Le Japon ou le Sens des extrêmes*, collection Agora, Editions Pocket, un département d'Univers Poche, Paris, 2017, p.104.



Vue de l'étang du Kokedera, jardin de mousse du temple Saihō-ji, près de Kyoto.



Le jardin sec devant le Daisen-in, le « Grand Temple des Ermites », Daitoku-ji, Kyoto.

poètes japonais dans leurs carnets de voyage ou de grands recueils impériaux. Les moines en pèlerinage y appuient leur tête et songent. Les jardins les accueillent, et les abords des temples. Aux auvents de chaume des ermitages, sur le moindre piquet vermoulu elles sont comme des fleurs des chemins au hasard du vent. Le jardin qui mène au pavillon de thé, par où va celui qui s'éloigne du monde, c'est de mousses qu'il est tissé. » Véronique Brindeau, Louange des mousses, Editions Philippe Picquier, Arles, 2012.



Le jardin sec (de pierres) du Ryoan-ji, monastère zen, Nord-Ouest de Kyoto, XV^e siècle.

Vue de l'étang du Kokedera, jardin de mousse du temple Saihō-ji, près de Kyōto. Le jardin sec devant le Daisen-in, le « Grand Temple des Ermites », Daitoku-ji, Kyoto. Deux types de jardins sont à mentionner : ° Celui qui privilégie les arbres à feuilles caduques, dont les formes et couleurs varient au fil des saisons, traduisant ainsi ce dogme bouddhique qu'est le cycle incessant des renaissances. Ces jardins montraient aussi le caractère éphémère de ce monde où tout change sans cesse.

« Le temps dépose dans l'ombre cette « robe de mousse » que diront un jour les

° D'une conception fort différente sont les jardins Zen de l'époque de Muromachi (1336-1573) : c'est la naissance du « jardin sec » appelé aussi jardin de pierres. Caractérisés par la stricte limitation des matériaux, soit la pierre et le sable avec parfois des arbustes à lente croissance et à feuilles persistantes. Ces jardins étant presque immuables comme ancrés dans le temps. Dans sa lecture symbolique : l'interprétation la plus commune est que le gravier blanc représente une mer et les pierres des îles. Le gravier, souvent ratissé de manière à représenter des vagues, doit rappeler le mouvement de l'eau. On ne cherche plus la ressemblance avec la nature mais l'évocation, l'analogie.

Le jardin sec (de pierres) du Ryoan-ji, monastère zen, Nord-Ouest de Kyōto, XV^e siècle.

C'est au temple Ryoan-ji, à Kyoto, que l'on peut admirer le plus bel exemple de ce style de jardin qui favorise la pratique du zen. Ce jardin de pierres dépouillé à l'extrême, sobre, renonçant à la couleur, répondait aux exigences de simplicité et de sévérité qui habitaient les moines zen. L'étrange beauté de cette composition vient du vide entre les 15 pierres de différentes tailles qui prises séparément n'ont rien d'exceptionnelles. C'est par le vide qu'apparaît le sens du mouvement et de l'immobilité.



Tsukubai, granite, époque de Muromachi, fin du XV^e siècle, Ryoan-ji.
Isamu Noguchi, *Tsukubai*, granite, 1962.

Tsukubai, granite, époque de Muromachi, fin du XV^e siècle, Ryoan-ji. Isamu Noguchi, Tsukubai, granite, 1962.

En réalité, la seule véritable eau dans le jardin se trouve dans le tsukubai, juste derrière le temple et près de la maison de thé. Son harmonie et sa simplicité en font une des pièces les plus remarquables qui soit. Il y a l'eau qui s'écoule d'un morceau de bambou soutenu par deux fines baguettes attachées pour former un tréteau et le bassin en pierre, circulaire, avec un évidement carré contenant l'eau en son centre, évoquant une ancienne pièce de monnaie chinoise avec 4 caractères en relief. Accompagné des pierres sur lesquelles il repose, la verdure de la végétation qui l'entoure et la petite louche confectionnée dans un morceau de bambou. Une inscription intemporelle, dans l'esprit zen : « Ce que j'ai est tout ce dont j'ai besoin ».

Le sculpteur Isamu Noguchi a réalisé plusieurs bassins asymétriques en pierre, exploitant la couleur et la nature du matériau, comme ce tsukubai taillé dans le granite, avec 4 lobes semblables à des pétales de fleur et un évidement circulaire pour l'eau.

Photo : Le jardin sec du Ryoan-ji, monastère zen, Nord-Ouest de Kyôto, XV^e siècle. Pavillon de thé Tai-an, temple Myôkian, Oyamazaki, préfecture de Kyôto, XVI^e siècle.

Avant d'être organisé au moyen de séparations mobiles, l'espace de la maison est divisé en zones rectangulaires horizontales qui s'assemblent selon les dimensions requises. La plus petite, dédiée

à la cérémonie du thé, mesure deux tatamis déployés, ce qui est suffisant pour le maître et un invité.

Les tatamis sont faits en paille de riz jaune-vert, tressée, pressée et bordée de tissu, mesurant 90 x 180 cm qui recouvre traditionnellement le sol d'une pièce d'habitation.

Pavillon de thé Tai-an, temple Myôkian, Oyamazaki, préfecture de Kyôto, XVI^e siècle.

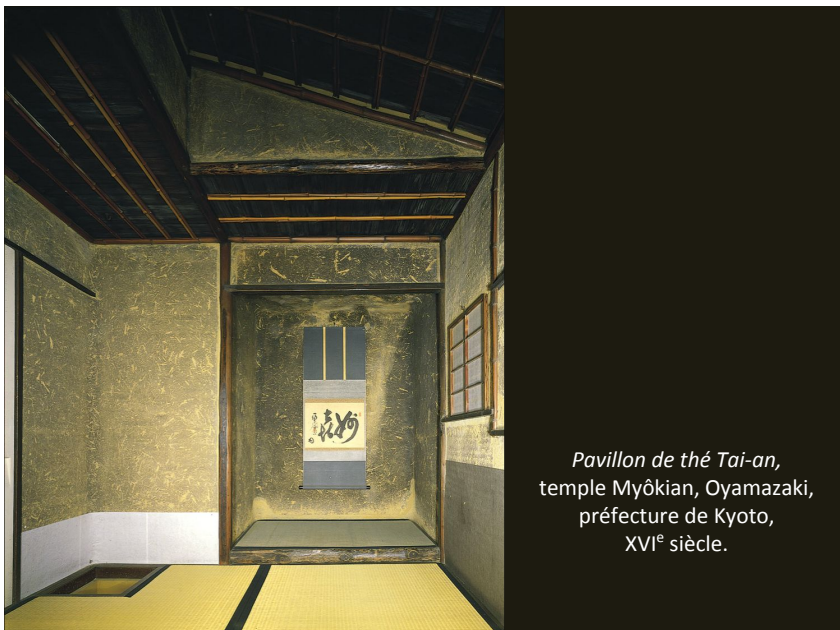
Prototype original de la maison de thé, le Tai-an est considéré comme un condensé de la spécificité japonaise. Ce plus ancien pavillon existant au Japon aurait été construit par le maître de thé et riche marchand Sen no Rikyû en 1582.

Il conçoit un bâtiment simple, pur et séparé pour abriter la cérémonie du thé sur la base de l'habitat rustique des fermiers et de la petite hutte de l'ermite aux parois de



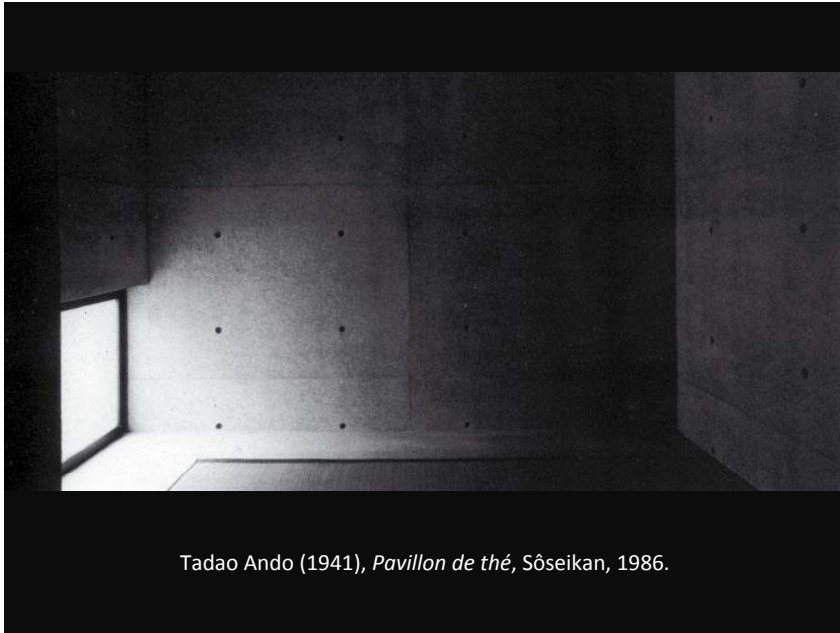
Le jardin sec du Ryoan-ji, monastère zen, Nord-Ouest de Kyoto, XV^e siècle.

Pavillon de thé Tai-an, temple Myôkian, Oyamazaki, préfecture de Kyoto, XVI^e siècle.



Pavillon de thé Tai-an, temple Myôkian, Oyamazaki, préfecture de Kyoto, XVI^e siècle.

boue rugueuse, au toit de chaume et aux éléments structuraux en bois apparents. Le pavillon de thé permet de s'isoler par son exigüité, son obscurité, son aspect fermé, son entrée particulière.

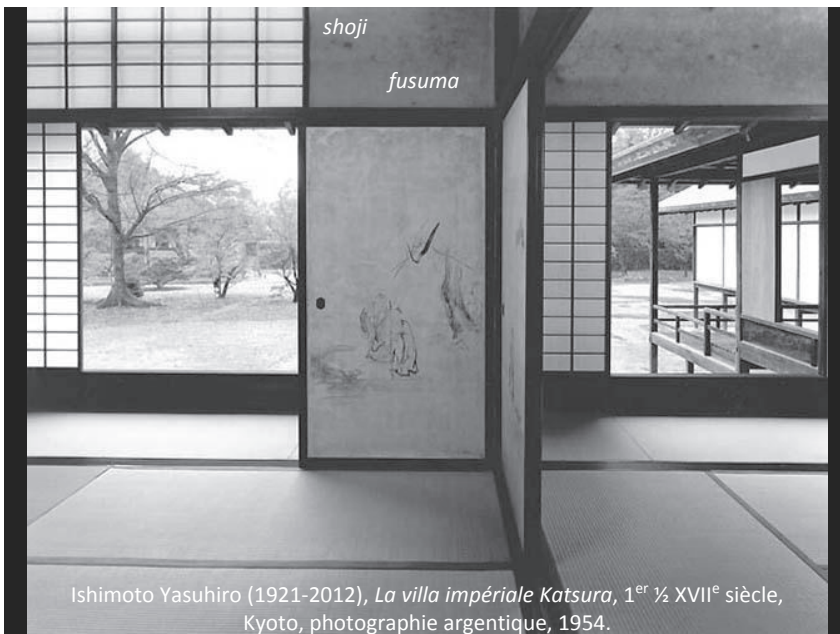


Tadao Ando (1941), Pavillon de thé, Sôseikan, 1986.

Tadao Ando (1941, Osaka), Pavillon de thé, Sôseikan, 1986.

Ando a posé une réflexion sur le pavillon de thé contemporain.

« J'ai voulu retrouver l'esprit des espaces de thé et le faire revivre à notre époque. »
Le pavillon de Sôseikan (nom de la résidence dont il est une extension) est construit avec des murs de béton au fini très lisse, à l'extérieur et aussi à l'intérieur pour le sol, les murs et le plafond. Une fenêtre en verre dépoli diffuse la lumière vive en un rayonnement délicat vers le sol et repousse vers le plafond une obscurité profonde.



Ishimoto Yasuhiro (1921-2012), La villa impériale Katsura, 1^{er} ½ XVII^e siècle, Kyoto, photographie argentique, 1954.

Ishimoto Yasuhiro (1921-2012), La villa impériale Katsura, 1^{er} ½ XVII^e siècle, Kyoto, photographie argentique, 1954.

Le Japon a également inventé le fusuma ou cloisons amovibles et coulissantes en papier blanc ou écru permettant de réorganiser l'espace domestique en fonction de la nuit et du jour. La nuit tout ce qui était dissimulé dans les placards retrouve de la visibilité. Le passage de la nuit au jour transforme l'aspect de la maison qui apparaît alors très dépouillé. C'est avec l'ouverture des fusuma que la maison devient un seul espace et la vie quotidienne une vie commune.

Cette conception de l'habiter s'oppose résolument à la division occidentale en pièces indépendantes, séparées par des portes. La culture japonaise n'a jamais développé un art de la serrure, et la volonté de séparation lui est étrangère. François Laplantine, *Le Japon ou le Sens des extrêmes*, collection Agora, Editions Pocket, un département d'Univers Poche, Paris, 2017, p.103.

La notion de *ma* ou l'expérience sensorielle de l'interstice

問

Pour appréhender le *ma*, il convient de s'imprégner du caractère graphique qui est un pictogramme figurant le soleil ou la lune que l'on aperçoit dans l'entrebâillement d'une porte à deux battants. Ce n'est pas un concept. Ce n'est pas une idée abstraite. C'est d'abord une intensité lumineuse qui croît ou décroît dans un espace-temps singulier qui ne sera plus le même à un autre moment de la journée ou à une autre saison.

François Laplantine, *Le Japon ou le Sens des extrêmes*, collection Agora, Editions Pocket, un département d'Univers Poche, Paris, 2017, p.118.

Le fusuma permet la fermeture et l'ouverture alternée d'une pièce.

C'est une évocation en architecture du *ma* ou l'expérience sensorielle de l'interstice.

pictogramme *ma*.

Pour appréhender le *ma*, il convient de s'imprégner du caractère graphique qui est un pictogramme figurant le soleil ou la lune que l'on aperçoit dans l'entrebâillement d'une porte à deux battants. Ce n'est pas un concept. Ce n'est pas une idée abstraite. C'est d'abord une intensité lumineuse qui croît

ou décroît dans un espace-temps singulier qui ne sera plus le même à un autre moment de la journée ou à une autre saison.

La langue japonaise ne dissocie pas le temps et l'espace ou plus exactement les notions de circonstance et de situation. Temps et espace peuvent difficilement se dire séparément. Si on ne peut pas dire « le temps », on peut dire l'intervalle (entre deux moments) ; de même si nous ne pouvons pas dire « l'espace », on peut dire l'espacement, l'interstice, ce qui suppose qu'il y ait du vide, des blancs entre. La pensée japonaise, c'est-à-dire la pensée en langue japonaise, dispose de nuances qui n'ont pas d'équivalent exact dans les langues européennes. Son raffinement nous permet d'affiner notre connaissance des processus de transition. Et la dimension spatiale du ma est une incitation à réinterroger l'écart c'est-à-dire la tension entre l'éloignement et la proximité : le bord, la bordure, les confins, les marges, les zones frontalières. La dimension temporelle de cette notion précise, quant à elle, différentes modulations de ce qui sépare et relie deux moments : la halte, la pause, le répit, l'intermède, l'interlude, l'entracte, la récréation, la suspension.



L'engawa, galerie en bois qui borde la maison traditionnelle japonaise.

L'engawa, galerie en bois qui borde la maison traditionnelle japonaise. Autre exemple de la flexibilité du ma qui ouvre et fait communiquer plus qu'il ne sépare est la véranda (engawa) légèrement surélevée qui entoure la maison traditionnelle et permet la circulation entre l'ensemble des pièces. Ce ma de l'engawa est un espace ambigu qui se situe entre la maison et le jardin. Par son intermédiaire, la nature pénètre dans la maison.

Cette conception du ma (qui est d'abord une perception) des rapports entre le dedans et le dehors peut être étendue à la place de l'habiter dans la ville. Dans la

peinture, ce sont les espaces blancs (ou vides) entre deux éléments.

Sans le ma, nous ne comprenons pas pourquoi la sensibilité esthétique japonaise prête une si grande attention aux minuscules graduations entre le blanc et le gris (le devenir gris de la couleur blanche), entre les saisons, entre le moment au cours duquel la fleur de cerisier commence à apparaître et celui où elle commence à se détacher de la branche.



Shinohara Kazuo (1925-2006), *Maison en blanc*, 1964-66, Tokyo, photographie de Hiroshi Ueda.

Shinohara Kazuo (1925-2006), *Maison en blanc*, 1964-66, Tokyo, photographie de Hiroshi Ueda.

Cette réalisation, la *Maison en blanc*, dans la banlieue de Tokyo, traduit le lien avec la tradition architecturale japonaise conduite vers une abstraction spatiale.

° L'architecte Shinohara Kazuo considère la frontalité comme une des caractéristiques de l'architecture japonaise, et conçoit des maisons dans lesquelles des vues frontales sont privilégiées. Ce mur blanc sur lequel vont se détacher chacun des éléments de cet espace.

° L'espace est un, rythmé par des parois coulissantes, et absence d'espace de connexion (pas de couloir).

° Le poteau central de la maison qui a une fonction structurelle, soutenir la structure de l'habitation, et symbolique, exprimant la puissance et la vitalité de l'architecture.

fonction structurelle, soutenir la structure de l'habitation, et symbolique, exprimant la puissance et la vitalité de l'architecture.

° Création d'une intériorité architecturale, ici comme une « nature morte » c'est-à-dire un paysage abstrait à l'intérieur de la maison formé par les éléments architecturaux qui se détachent sur le mur.

La pensée fondamentale du créateur Kenya Hara qui représente le futur design : est de réunir les plus grands créateurs et les meilleures équipes créatives des différents secteurs du design, de l'art, de l'architecture et de l'ingénierie au Japon afin de reconsidérer la notion de « vivre la vie d'une nouvelle manière ». Dépassant le cadre de la simple production d'objets esthétiques, son concept repense l'interaction de tous les éléments dans un espace.

Le choix se portera sur divers objets pour identifier l'essence de l'esprit japonais qui se manifeste dans l'ombre, le silence et les espaces vides, dans l'irrégularité et l'asymétrie et dans la perfection de la chose la plus infime.

Ce qui correspond au Wa, un caractère japonais qui fait référence non seulement au concept d'harmonie et de paix, mais aussi au Japon lui-même et à sa culture.



Kenji Fujimori, *Siège Zaisu*, contreplaqué, zelkova du Japon, 1961.



Kenya Hara, *Tatamiza*, chêne cintré, 2008.



Réinventer la tradition : de l'art au design

Photo : Kenji Fujimori, *Siège Zaisu*, contreplaqué, zelkova du Japon, 1961. Kenya Hara, *Tatamiza*, chêne cintré, 2008. Les activités quotidiennes se déroulent par terre, ce qui implique de se tenir plié ou penché et d'avoir un point de vue rasant ; les meubles doivent être conçus de manière à pouvoir être atteints et utilisés au sol, et facilement déplaçables. Autrefois, des cousins pour la journée, aujourd'hui, des sièges à peine plus haut que le tatami, avec dossier ou très bas, alors que pour la nuit, un fin matelas (futon) est déroulé sur les nattes et puis rangé le matin venu. Le Zaisu (siège de sol) empilable de Fujimori en contreplaqué moulé, produit en série depuis 1961, a marqué une évolution de la tradition japonaise consistant à manger assis par terre.

En 2008, Kenya Hara revisite cette tradition et lui donne une seconde vie avec sa *Tatamiza* (siège de tatami) aux formes sinueuses, en chêne cintré.

Ce design allait engendrer un débat qui se poursuit aujourd'hui, sur la valeur et le potentiel de l'espace et du design dans l'architecture orientale en tant qu'alternative au modèle occidental. Ce qui est frappant, c'est l'existence d'une connexion avec les traditions de fabrication (les choses faites à la main) : soins accordés à la forme, le choix et respect dans l'utilisation du matériau (sa dureté, son grain, ses nœuds et sa couleur).

Le Japon jouit d'une réputation mondiale en matière de design renouvelant également les traditions manuelles et l'artisanat local. Car il a conscience de l'importance de la mémoire collective et de la possible disparition de cette « capacité à faire » surtout depuis le séisme et le tsunami de mars 2011. Se conçoivent des petits meubles en bois, bancs et tabourets, supports, boîtes à outils qui sont faciles à assembler et à transporter, utilisables dedans comme dehors, adaptés à un mode de vie « temporaire », en étant aussi sobre selon le goût contemporain.

La sobriété du design japonais est appelée « vide » par Kenya Hara, c'est-à-dire qu'au lieu de diffuser un message précis, l'extrême sobriété- le vide-peut appeler différentes interprétations, comme c'est le cas lorsqu'on regarde un récipient vide.

Le style sobre est apparu au milieu du XVe siècle, mettant en évidence la simplicité.

° Tout d'abord en fonction de la situation géographique : le Japon est un archipel situé aux confins du continent eurasiatique. L'aboutissement de la Route de la soie qui véhicule la culture arrive au Japon qui devient

le réceptacle des cultures du monde entier (depuis Rome, l'Inde, la Chine, la Russie) et les décorations flamboyantes symbolisant la puissance. La culture japonaise était éblouissante.

° Un goût pour la simplicité et la quiétude – une sensibilité qui favorisait une beauté austère et rustique – est apparu suite au conflit après la guerre civile Onin no Ran, qui détruisit des temples et statues bouddhistes, des peintures, des œuvres calligraphiques, des kimonos, une immense perte culturelle. Le Shogun de l'époque n'avait aucun pouvoir politique, mais un sens aigu de l'esthétique. Il se retira et consacra sa vie à la quête d'expériences esthétiques. Cette période vit apparaître une perception propre au Japon, disposée à affronter le monde au travers d'une simplicité ultime. Au même moment se développe le bouddhisme zen importé de Chine.



Ogata Korin, Coffret à écriture (*suzuribako*) avec motif de pont à huit planches, bois laqué *maki-e*, incrustation de nacre, plomb, époque d'Edo, XVIII^e siècle, Tokyo, National Museum.

Ogata Korin, Coffret à écriture (*suzuribako*) avec motif de pont à huit planches, bois laqué *maki-e*, incrustation de nacre, plomb, époque d'Edo, XVIII^e siècle, Tokyo, National Museum.

La laque est de loin la matière la plus raffinée, mais elle est également complexe et périlleuse. La résine extrêmement toxique, obtenue à partir d'un arbre *Rhus verniciflua*, est appliquée couche par couche du bout du doigt par des artisans qualifiés, aguerris avec le temps au prix de leur santé. Elle peut être appliquée sur le bois, sur la céramique, le métal et le tissu jusqu'à ce que le matériau soit recouvert d'une couche dense et uniforme de ce vernis brillant. Ce processus lent et méticuleux a toujours été apprécié des Japonais pour la vaisselle, les bols et plateaux, les boîtes et tables, les petits

meubles et articles de parures, comme les peignes et longues épingles à cheveux.

Devenue un outil de décoration et atteignant son niveau de raffinement ultime pendant la période d'Edo avec la technique *maki-e*, consistant à épaissir la laque rouge ou noire traditionnelle avec de la poudre d'or ou d'argent ou de l'incruster de nacre.

Ce coffret à écriture du XVIII^e siècle, aujourd'hui considéré comme un trésor national, est un chef-d'œuvre de cette technique. Sa forme parallélépipédique aux angles arrondis est en parfaite harmonie avec la décoration qui habille la boîte et le couvercle. Le motif du « pont à 8 planches » est extrait de l'anthologie traditionnelle *Les Contes d'Ise*, représenté ici par des bandes de plomb appliquées en zigzags irréguliers, et les iris près du cours d'eau sont figurés par d'épaisses couches d'or (*maki-e*) sur les feuilles et les pétales incrustés de nacre. En créant des objets pour lesquels la décoration est indissociable de la fonction, Korin représente l'osmose entre l'art et l'artisanat.



Kakunyū XIV, Bol à thé « *tanmei* » avec motif du Mont Fuji, raku rouge, 1963.

Kakunyū XIV, Bol à thé « *tanmei* » avec motif du Mont Fuji, raku rouge, 1963. De toutes les contributions de Sen no Rikyu à la cérémonie du thé, la principale est la production de céramique dite « *raku* », signifiant « facile, confortable ». Les céramiques *raku*, cuites à basse température dans des petits fours, sont des pièces non vernissées rouges ou noires, rugueuses, épaisses, larges, et peu profondes pour tenir parfaitement posées sur le *tatami*.

Après la Seconde Guerre mondiale, Kakunyū XIV (1918-1980) fit renaître la tradition transmise au sein de la famille *Raku*.



Hon'ami Kôetsu, Bol à thé « shigure » (bruine d'automne),
céramique raku noire, époque Edo, XVII^e siècle.

Hon'ami Kôetsu, Bol à thé « shigure »
(bruine d'automne), céramique raku noire,
époque Edo, XVII^e siècle.

Ce bol est très important dans l'histoire du
design. Irrégularité, imperfection, terre et
feu à leur état élémentaire, suggestion des
couleurs, épaisseur et formes sans quête
de l'aboutissement sont des synonymes
universels de la céramique japonaise.
Comme si l'ajout de cendre et de morceaux,
la rudesse de la surface irrégulière
ramènent, par le toucher, à la terre elle-
même, aux origines et aux mystères de la
création.



Kenya Hara, Sachet pour le riz Iwafume, papier encre, 1999.

Kenya Hara, Sachet pour le riz Iwafume,
papier encre, 1999.

Le papier traditionnellement fabriqué à la
main, reconnu et apprécié en Occident pour
ses propriétés physiques : sa densité et
son mélange de transparence et d'opacité.
Réunies, ces qualités expriment l'essence
de l'esthétique nipponne et définissent
certaines caractéristiques dans l'art,
l'architecture et le design japonais. Des
cloisons en papier aux articles de design
contemporains, s'affiche une absence
de distinction entre les beaux-arts et les
arts décoratifs, donc entre l'artisanat et le
design.

Kenya Hara crée un petit sac en édition
limitée (fermé en haut) pour emballer
le très prisé riz Iwafume. Il utilise le papier
de la manière la plus simple, ajoutant
une inscription verticale calligraphiée et
évoquant la forme du toit d'un sanctuaire
shintoïste avec ses deux poutres croisées.



Kawahira, Chaussures en papier « Kami no kuni », 2012.

Kawahira, Chaussures en papier « Kami no
kuni », 2012.

Dans une matière respectueuse de
l'environnement obtenue à partir de pulpe
de bois et de polyoléfines ou de fibres
provenant de tissus et de bouteilles en
plastique recyclées avec un faible impact
environnemental. Cette apparence fripée
renvoie clairement à une vision du monde
dans laquelle le papier est associé aux
divinités ancestrales. Elle caractérise
également les chaussures Kami no kuni
(Pays des dieux) dont le nom suggère la

légèreté et la simplicité. Cela s'explique plus facilement lorsqu'on sait qu'elles sont fabriquées par Kawahira, une société établie dans la préfecture de Shimane, où se trouve le 2e sanctuaire shintoïste le plus important, l'Izumo Taisha, lieu de rassemblement de toutes les divinités.

« La relation étroite que les Japonais entretiennent avec le papier montre qu'ils ont toujours eu coutume de le modeler, le plier, le nouer et l'attacher avec un soin et un respect extrêmes, selon le style et les nécessités des espaces de vie traditionnels. Elle explique également pourquoi ses propriétés tactiles devraient rester un élément essentiel dans une société techniquement évoluée. »

Rossella Menegazzo, Stefania Piotti, Wa, L'essence du design japonais, Phaidon, Paris, 2016, p.179.



Sori Yanagi, luminaire, papier, 1979.

Le deuxième « père » du design japonais moderne crée des lampes en papier donnant une lumière filtrée.

Ce luminaire est aussi retenu dans l'esprit mingei, sélectionné dans l'expo au Musée à Paris.

Photo : Vues de l'exposition Esprit Mingei au Japon, Paris, Musée du Quai Branly, 2008. (3 dias)

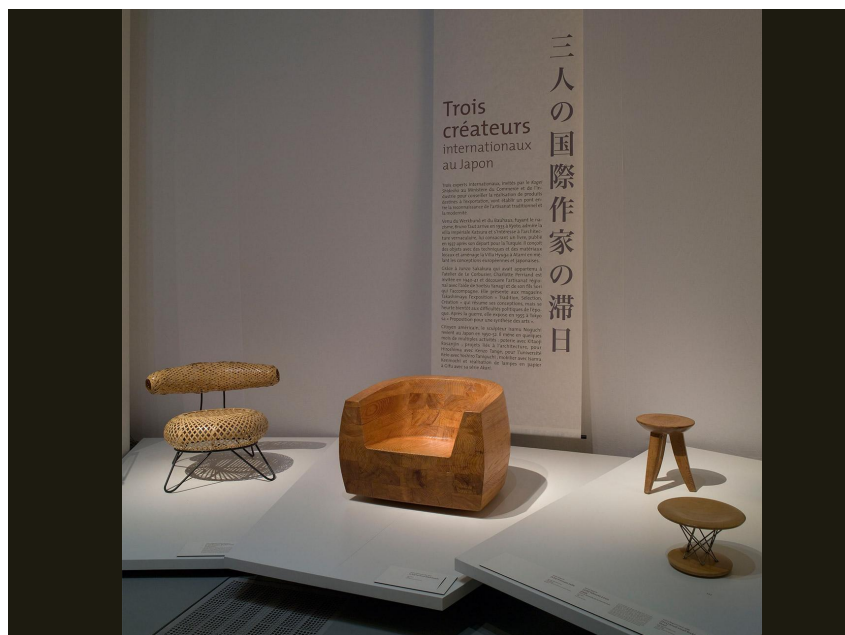
Le mouvement mingei devenait l'une des pointes avancées de la modernité déclinée aujourd'hui dans la mode, l'architecture et le design déjà évoqués.

Mingei signifie littéralement « artisanat populaire ». Ce sont les ustensiles

ordinaires et utiles dont se servent au quotidien les gens du peuple (vêtements, meubles, vaisselles, matériel d'écriture ...)

L'esprit mingei allie la sobriété, le détachement, la retenue, l'inachèvement, l'imperfection qui est celle-là même de la nature.

Cette simplicité des formes et en particulier des lignes ainsi que ce renoncement à l'éclat de la beauté factice est la tendance dominante de l'esthétique japonaise. Et plus largement de la sensibilité japonaise qui, se détournant du trop, opte pour le moins.



Donc un sens de l'élégance et du raffinement dans la retenue et la réserve, cela dans l'art et aussi dans l'art de se comporter dans la société.

Il touche au départ plus particulièrement les potiers et les céramistes. Hamada Shoji, Kawai Kanjiro, le céramiste anglais Bernard Leach installé au Japon, seront les premiers à réaffirmer la valeur de l'artisanat japonais.

Mingei se consacre au mobilier et objets de la vie domestique, influence les jouets en bois, les feuilles de papier d'emballage...

Photo : Boutique Matsumoto : katsuobushi (filets de bonites séchés) et shiitake (champignons séchés), Nawa, 1990, 39 x 53 cm.

Création de petits papiers d'emballage qui, par nature éphémère, sont autant d'émerveillement et de raffinement, porteurs de la tradition et de la culture du Japon. Le bavardage du papier est, pour qui sait le décrypter, le témoin familier et sincère des manières

de vivre, de manger, de se souvenir et de créer des Japonais. Suzanne Rambach, *Petits papiers japonais*, Editions Philippe Picquier, Arles, 2011.



Photo : Yuraku Food Center, magasin d'alimentation, département « thés », Tôkyô, 1988, 27 x 37 cm. La maison Matsuzaki (le promontoire du pin), spécialisée dans de raffinées pâtisseries, Tôkyô, 1981, 34 x 39 cm.

Dessin de très jeunes pins aux fragiles radicules et petits bourgeons, imprimé sur un papier blanc légèrement gaufré, fait référence aux jeunes pins dans la neige qui symbolisent le début du printemps.



Exposition *Esprit Mingei au Japon*, Paris, Musée du Quai Branly, 2008.

Je termine en citant un art extrême : celui du paquet, part un extrait de l'ouvrage de Roland Barthes, *L'empire des signes*, Albert Skira éditeur, Genève, 1970, pp.60-63.

(suite à un voyage de l'auteur au Japon)

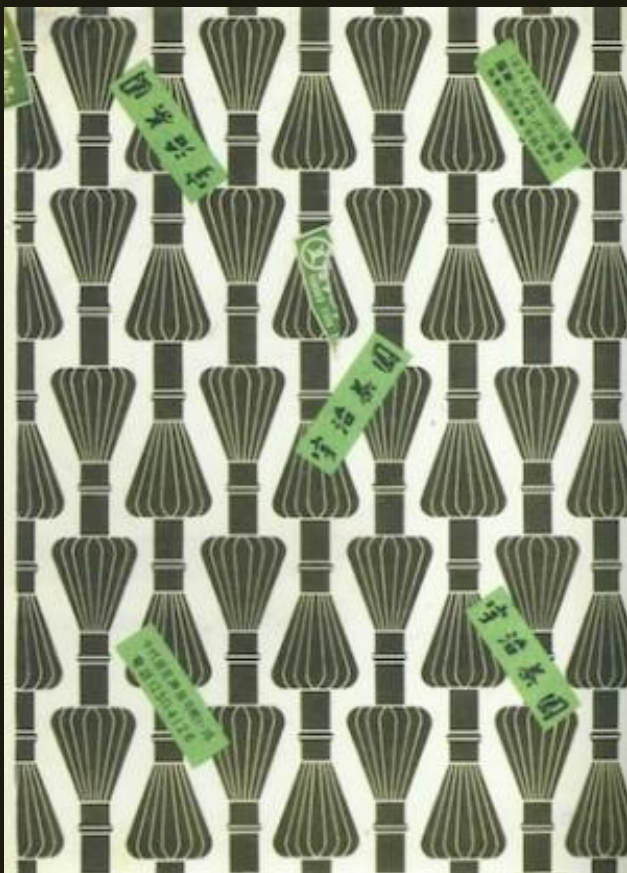
« [...] on peut déjà voir une véritable méditation sémantique dans le moindre paquet japonais. Géométrique, rigoureusement dessiné et pourtant toujours signé quelque part d'un pli, d'un nœud, asymétrique, par le soin, la technique même de sa confection, le jeu du carton, du bois, du papier, des rubans, il n'est plus l'accessoire passager de l'objet transporté, mais devient lui-même objet ; l'enveloppe, en soi, est consacrée comme chose précieuse, quoique gratuite ; le paquet est une pensée.

[...] Cependant, par sa perfection même,

cette enveloppe, souvent répétée (on n'en finit pas de défaire le paquet), recule la découverte de l'objet qu'elle renferme – et qui est souvent insignifiant, car c'est précisément une spécialité du paquet japonais, que la futilité de la chose soit disproportionnée au luxe de l'enveloppe : une confiserie, un peu de pâte sucrée de haricots, un souvenir vulgaire (comme le Japon sait malheureusement en produire) sont emballés avec autant de somptuosité qu'un bijou.»



Boutique Matsumoto : *katsuobushi* (filets de bonites séchés) et *shiitake* (champignons séchés), Nawa, 1990, 39 x 53 cm.



Yuraku Food Center, magasin d'alimentation, département « thés », Tôkyô, 1988, 27 x 37 cm.



La maison Matsuzaki (le promontoire du pin), spécialisée dans de raffinées pâtisseries, Tôkyô, 1981, 34 x 39 cm.