BEROSE
Encyclopédie internationale
des histoires de l'anthropologie

Autour du Mouvement des arts populaires du Japon : l'ethnographie japonaise face à la question du Beau

Damien Kunik
Musée d'ethnographie de Genève
2018

POUR CITER CET ARTICLE
Kunik, Damien, 2018. «Autour du Mouvement des arts populaires du Japon : l'ethnographie japonaise face à la question du Beau», in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris.
URL Bérose : article1407.html

Publication Bérose : ISSN 2648-2770
© UMR9022 Héritages (CY Cergy Paris Université, CNRS, Ministère de la culture)/DIRI, Direction générale des patrimoines et de l'architecture du Ministère de la culture. (Tous droits réservés).
Votre utilisation de cet article présuppose votre acceptation des conditions d'utilisation des contenus du site de Bérose (www.berose.fr), accessibles ici.
Consulté le 20 avril 2024 à 13h48min

Publié dans le cadre du thème de recherche «Histoire de l'anthropologie japonaise», dirigé par Alice Berthon (CRJ/EHESS et CEJ/INALCO) et Damien Kunik (Musée d'ethnographie de Genève).

Arts populaires *vs* ethnologie : un irrépressible besoin de rivalité

Il peut sembler anecdotique d'aborder l'histoire de l'ethnographie japonaise en choisissant le point de départ qui est ici le nôtre, celui de la mise en exergue d'un courant artistique ouvertement critiqué dès ses débuts par les institutions des sciences humaines et sociales de l'Archipel pour ses choix dogmatiques puis, dans la foulée, pour son mercantilisme. Les développements de ce courant né dans les années 1920, le Mouvement des arts populaires du Japon 日本民藝運動 (Nihon mingei undō), sont pourtant inextricablement liés aux développements de l'ethnologie japonaise elle-même, dans une atmosphère de compétition avec celle-ci.

Évoquons en introduction trois éléments factuels pour révéler l'importance de la thématique des arts populaires dans le contexte ethnographique japonais. Le premier de ceux-ci relève d'une question de calendrier. Le schisme entre folkloristes et ethnologues japonais, amateurs et professionnels, tenants d'une ethnographie menée sur le sol métropolitain et partisans d'un développement de la discipline dans les colonies de l'Empire, s'écrit institutionnellement dans les années 1934-1935. Cette courte période va durablement définir les grands axes de la discipline, les réseaux et les affinités de chacun autour de deux institutions majeures qui voient le jour à ce moment-là, une Société des traditions populaires

et une Société d'ethnologie. Il convient alors de souligner que c'est exactement au même moment que sont créés une Association des arts populaires du Japon (日本民藝協会 Nihon mingei kyōkai) et un Musée des arts populaires du Japon (日本民藝館 Nihon mingeikan, ci-après « Mingeikan »). La chose fera naturellement ici l'objet de notre attention.

Il est un deuxième élément que nous souhaitons relever pour faire comprendre combien les activités du Mouvement des Arts populaires sont imbriquées, n'en déplaise aux ethnologues japonais de l'époque, dans l'histoire de la discipline. L'exemple que nous retenons ici intéressera en particulier les historiens de l'anthropologie française. Il est celui du séjour de recherche méconnu du jeune André Leroi-Gourhan (1911-1986) officiellement chargé par le Trocadéro et le musée Guimet de réunir, entre les années 1937 et 1939, des collections d'objets japonais pour les deux institutions. Or, il apparaît clairement dans l'abondante correspondance de Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan 2004), puis plus tard dans des entretiens qu'il donna (Leroi-Gourhan 1982 : 47), que ce sont quelques-uns des membres du Mouvement des Arts populaires qui influenceront le plus fortement le jeune ethnologue français dans ses choix de collecte. De son aveu personnel, Leroi-Gourhan rédigera ses grands ouvrages des années 1940 sur la base de ce corpus d'artefacts largement japonais et des traces d'une influence du Mouvement se retrouveront plus de vingt ans après son séjour au Japon dans son dernier opus majeur, *Le Geste et la Parole* (Leroi-Gourhan 1964-1965). Un chapitre du livre intitulé « L'esthétique fonctionnelle » évoque sans aucun doute la « beauté de la fonction » (用の美 yō no bi) théorisée dans les années 1930 par Yanagi Muneyoshi 柳宗悦 (1889-1961), dit aussi Yanagi Sōetsu. Extrêmement actif durant les années formatives de l'ethnologie japonaise, le Mouvement des arts populaires a donc aussi possédé une influence certaine en matière de collaboration scientifique internationale.

Enfin, plusieurs textes de Yanagi paraissent dans les années 1940-1941 pour confronter directement les folkloristes et ethnologues japonais. Ces textes (Yanagi 1941) s'appliquent à proposer très sérieusement une « méthode arts populaires » (民藝学 mingeigaku) visant à offrir une alternative méthodologique ethnographique aux disciplines du folklore (民俗学 minzokugaku), de l'ethnologie (民族学 minzokugaku) et des études sur la culture matérielle populaire (民具学 mingugaku), aveugles, selon Yanagi, à la question du Beau. Piqués au vif, les ethnographes de toutes obédiences répondront avec plus ou moins de véhémence à la provocation (Kunik & Butel 2009).

L'histoire du Mouvement des arts populaires du Japon ayant déjà été traitée par quelques ouvrages très complets en langue française (notamment Frolet 1986), nous n'en donnerons ici que les éléments les plus nécessaires à sa compréhension. L'ambition du présent article sera plus exactement de relever en conclusion le rôle du Mouvement dans la formation de l'anthropologie japonaise.

Le Mouvement des Arts populaires du Japon est donc le produit du théoricien de l'art Yanagi Muneyoshi auquel se sont associés, dans les années 1920 et 1930, quelques artisans japonais et britanniques : les céramistes Kawai Kanjirō 河井寛次郎 (1890-1966), Hamada Shōji 濱田庄司 (1898-1978),Tomimoto Kenkichi 富本憲吉 (1886-1963) et Bernard Leach (1887-1979), le

créateur textile Serizawa Keisuke 芹沢銈介(1895-1984), le menuisier et laqueur Kuroda Tatsuaki 黒田辰秋 (1904-1982) et le graveur Munakata Shikō 棟方志功（1903–1975）.

Avant la formation de ce petit groupe, Yanagi, qui ne s'intéresse à l'origine qu'aux Beaux-Arts occidentaux, est déjà une figure bien connue du monde des arts. Il publie régulièrement à ce sujet dans des revues spécialisées et contribue à faire connaître au Japon des peintres tels que Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Renoir ou Matisse, le sculpteur Rodin et des écrivains et poètes tels que Walt Whitman, William Blake et Léon Tolstoï.

Le goût de Yanagi pour la muséographie date de cette période et, en 1917 déjà, il se fait le partisan de la construction d'un musée d'art occidental, le *Shirakaba Bijutsukan* 白樺美術館, du nom de la revue *Shirakaba* à laquelle il participe activement. Le musée doit servir à introduire le travail des artistes précités au public japonais. Depuis plusieurs années, les membres de *Shirakaba* collectionnent et achètent autant des œuvres de ceux-ci que leurs moyens le leur permettent. Le grand tremblement de terre du Kantō de 1923, qui dévaste Tokyo et sa région, mettra néanmoins un terme prématuré à l'entreprise, ainsi qu'à la publication de la revue *Shirakaba*. Quoique le frein soit brutal, il ne fait pas de doute que l'expertise acquise par Yanagi dans la projection de ce musée trouvera son aboutissement lors de la constitution dans les années suivantes d'un Musée d'art populaire coréen (朝鮮民族美術館 Chōsen minzoku bijutsukan) à Séoul auquel nous allons nous intéresser immédiatement, puis du Mingeikan lui-même.

Yanagi et la Corée

La question coréenne prend son importance à partir du milieu des années 1910. À l'automne 1914, lors d'un bref retour au Japon, Asakawa Noritaka 浅川伯教 (1884-1964), professeur des écoles installé dans la Corée récemment colonisée, s'adresse à Yanagi pour lui présenter une pièce céramique coréenne anonyme de la fin de la période Jeoson (1392-1910). Le jeune Yanagi, alors âgé de 25 ans, possède déjà une sérieuse expertise dans le domaine des arts et est un critique apprécié par les lecteurs de *Shirakaba* pour son goût de l'avant-garde. Ceci explique certainement qu'Asakawa se tourne vers lui pour obtenir un point de vue sur un objet dont le style est, à l'époque, largement déconsidéré. À ce type de pièces récentes, brutes et anonymes, les spécialistes et collectionneurs japonais de l'époque préfèrent de loin des pièces plus anciennes et raffinées, inspirées des porcelaines et céladons chinois. Or, la légende raconte qu'à la vue de cet humble vase, Yanagi succombe immédiatement aux charmes de l'artisanat coréen. Jusqu'en 1924, il n'entreprendra pas moins de dix voyages vers la Corée.

Cet intérêt pour la céramique Jeoson tardive est ambigu. Sans valeur sur le marché de l'art, elle est vendue au poids dans les années 1910 par les brocanteurs coréens. Si l'affection de Yanagi pour celle-ci fut certainement réelle, et répond à ses goûts esthétiques ultérieurs pour les pièces artisanales d'extraction modeste, il est intéressant d'y voir aussi deux autres choses. Premièrement, il est possible d'envisager la mise en valeur d'une telle céramique, dont Yanagi fera abondamment la promotion dans la revue *Shirakaba*, comme une

provocation à l'égard du monde des arts asiatiques. Pensons ici à un geste similaire à celui matérialisé par l'urinoir de Marcel Duchamp. Deuxièmement, la promotion de telles pièces dans une revue d'art en vue ouvrait potentiellement la voie à une reconnaissance de celles-ci. Yanagi et Asakawa, ayant acquis à peu de frais de grandes quantités de ces céramiques, réussirent ce pari. La céramique Joeson tardive figure aujourd'hui en bonne place dans tous les musées d'arts asiatiques de la planète. Il va de soi que les deux hommes y trouvèrent un avantageux intérêt financier.

Quoi qu'il en soit, c'est par la Corée que Yanagi fait finalement la rencontre de l'Asie et son premier texte sur la région, une prise de position politique en faveur de la Corée face aux exactions coloniales japonaises (Kunik 2014a), date de 1919. Au début de l'année 1921, Yanagi publie, dans *Shirakaba* toujours, un texte visant à lever des fonds pour créer à Séoul un musée populaire d'art coréen.

> « Je souhaiterais tout d'abord y collectionner des œuvres d'art populaire, *folk art* [en anglais dans le texte] d'où se dégagerait le parfum de la Corée. […] Nous ferons en sorte de prendre soin de cet inestimable art manuel, *handicraft* [en anglais dans le texte] oriental, menacé par l'adoption de la civilisation matérialiste occidentale. » (Yanagi 1981-1992, vol. 6, p. 81)

C'est dans ce texte conceptuellement important que les notions « d'art populaire » 民族芸術 (*minzoku geijutsu*) et « d'art manuel » 手芸 (*shugei*) apparaissent pour la première fois. Ceux-ci, des néologismes en japonais, sont directement légitimés par des équivalents en anglais.

L'abrupte fin de la revue et du projet de musée de *Shirakaba* permet de rediriger les fonds vers le musée coréen qui voit le jour en 1924. Yanagi sut jouer là de ses relations, tout à la fois avec ses anciens soutiens au sein de la revue et avec quelques figures haut placées sur le continent. Il sut aussi profiter de la réorganisation politique du gouvernement japonais en Corée. Après une intense période de brutalité coloniale culminant en 1919, le Japon avait quelque peu adouci ses méthodes sur le continent, autorisant Yanagi à bénéficier d'une grande liberté pour traiter du projet avec Saitō Makoto 斎藤実 (1858-1936), gouverneur-général de Corée. Il obtiendra même de celui-ci un soutien officiel.

Des arts populaires coréens aux arts populaires japonais

L'année 1924, durant laquelle est ouvert le musée coréen, marque aussi les premiers pas de l'élaboration du Mouvement des arts populaires du Japon. D'une part, Yanagi fait la découverte fortuite, lors d'un voyage dans le centre du Japon, de petites images pieuses sculptées (Macé 2009) par le moine pèlerin Mokujiki 木喰 (1718-1810). Autour de celles-ci, qui connaitront une grande vogue après que Yanagi en a fait la promotion, s'organiseront un Groupe d'étude sur Mokujiki (木喰研究会 Mokujiki kenkyūkai), des « chasses » nationales aux statuettes et un important travail de recension qui cimenteront les réseaux de sympathisants des causes soulevées par Yanagi.

D'autre part, les céramistes Hamada Shōji et Bernard Leach, tous deux rencontrés durant les

années *Shirakaba*, introduisent Yanagi auprès de Kawai Kanjirō. Se constitue donc durant cette année un groupe dont l'orientation pour l'artisanat semble désormais évidente. La rencontre avec Kawai a lieu à Kyoto, où Yanagi s'est s'installé après le tremblement de terre de Tokyo. Les deux personnages se découvrent et commencent ensemble à parcourir le pays pour visiter des fours anciens. Ils occupent aussi leur temps, vraisemblablement sous l'impulsion de Kawai, à chiner sur les foires et les brocantes de la ville. Ces marchés sont des mines d'or pour les deux amis qui se mettent à collectionner des objets usagés. Les brocanteurs qui leur vendent vaisselle, textiles et laques qualifient dans l'argot local ces rebuts de *getemono* 下手物. Le terme plaît énormément à Yanagi, car il donne un nom aux objets qui attisent sa curiosité.

Ainsi, visiblement ému, celui-ci publie en septembre 1926 dans le journal *Echigo Times* un article sur la « beauté de ces objets sans valeur » （下手物の美 getemono no bi). Le texte est important puisque Yanagi y édicte pour la première fois les caractéristiques de l'objet valorisé par le Mouvement des arts populaires. Ainsi, de tels artefacts sont d'abord courants, accessibles et indispensables à la vie quotidienne. Ils sont d'autre part robustes, faits de matériaux naturels appropriés à leur usage et peu sophistiqués. Enfin, ils sont fabriqués artisanalement, en grande série et de manière anonyme. À la description détaillée de ces objets, Yanagi ajoute des considérations personnelles sur leurs qualités intrinsèques. Quoique leur apparence soit modeste, elle n'exclut pas une diversité des formes, des motifs et des couleurs qui témoignent de l'imagination humaine et des goûts esthétiques locaux.

D'autres éléments du texte méritent également d'être soulignés. Yanagi l'affirme, faire ressurgir ces objets de l'obscurité contribue à ouvrir un nouveau chapitre dans l'histoire de l'art à l'échelle mondiale. Enfin, ces *getemono* incarnent, selon le théoricien, une conception du Beau totalement dégagée de l'influence esthétique chinoise et coréenne que l'on retrouve dans les arts japonais plus nobles :

> « Face à la grande Chine, face à la gracieuse Corée, il nous est impossible d'exposer notre art sans en tirer de la gêne. Cependant, les *getemono*, phénomène rare, incarnent un monde purement japonais. […] N'y a-t-il pas une vérité encourageante dans le fait que nous puissions découvrir la beauté du Japon à travers les arts populaires ? » (Yanagi 1981-1992 : vol. 8, p. 13)

Ce texte clef donne donc en 1926 une définition déjà très complète du concept d'artisanat populaire cher à Yanagi. Dans la foulée de ce document qui connaît un succès rapide, Yanagi suggère de fonder une communauté sur la forme des guildes médiévales. Quelques jeunes artisans, attirés par l'idée, se réunissent ainsi, en 1927, autour de Yanagi au sein de la Guilde des arts populaires de Kamigamo (上賀茂民藝協団 Kamigamo mingei kyōdan) dans le nord de Kyoto. Celle-ci connaîtra néanmoins une existence éphémère.

À cette époque, les canons esthétiques et théoriques sont posés. Pour Yanagi, qui n'est pas artisan lui-même, l'objectif est alors de mettre sur pied une collection d'objets permettant d'illustrer concrètement les concepts exposés peu avant dans son texte de 1926. C'est donc en

ce sens que vont s'activer les membres du Mouvement et les nombreux textes promotionnels qui en résultent sont souvent rédigés à plusieurs mains par Yanagi, Kawai, Hamada et d'autres.

Parallèlement, entre avril 1927 et janvier 1928, Yanagi rédige seul une autre série de textes théoriques qui seront finalement réunis sous le titre de « La Voie de l'Artisanat » (工藝の道 *Kōgei no michi*, Yanagi 2005). Ce texte concentre de manière définitive l'ensemble des théories, jusqu'alors disparates, édictées par son auteur. Il est un travail de synthèse, dans lequel peu d'idées nouvelles apparaissent, mais constitue le vrai coup de feu du Mouvement.

La première exposition d'arts populaires japonais à lieu en juin 1927 dans une papeterie de Tokyo. Une dizaine de pièces seulement sont exposées. La seconde exposition est beaucoup plus importante. Elle a lieu de mars à mai 1928 dans le parc de Ueno à Tokyo, dans le cadre d'une exposition nationale de promotion de l'industrie. À cette occasion, Yanagi, Hamada, Kawai, Tomimoto et Kuroda dessinent ensemble le plan d'une maison, accessible au revenu d'une famille de la classe moyenne et mêlant le confort occidental à l'esthétique des maisons paysannes japonaises. Cet écrin, très rapidement bâti, sert à la présentation d'objets d'artisanat populaire récoltés aux quatre coins du Japon. Les éléments manquants, tels les meubles occidentaux, les fournitures de céramique décorative ou les tapis sont réalisés sur mesure par les membres du groupe. Ainsi, l'espace conçu par ceux-ci mélange artisanat ancien et moderne, style japonais et occidental, symbolisant de fait la viabilité des théories de Yanagi dans le quotidien de l'époque.

Une troisième exposition d'importance se tient à Kyoto en mars 1929 dans les locaux du quotidien national *Mainichi Shinbun*. Le succès est au rendez-vous et enregistre près de deux mille entrées. La pénétration des théories esthétiques du Mouvement devient une évidence dans les années 1930, car les dernières expositions avant la constitution du Mingeikan se tiennent dans les grands magasins de luxe Takashimaya, Matsuzakaya ou Daimaru , plus célèbres pour leur pompe que pour leur goût de l'avant-garde.

C'est à cette époque également que Yanagi est invité pour un cycle de conférences aux États-Unis par l'université Harvard. Celui-ci profite de l'occasion pour d'abord passer par l'Europe qu'il rejoint en avril 1929. Il retrouve Bernard Leach, son ami de longue date qui, de pair avec Hamada, avait fondé à Saint-Yves (Cornouailles) un studio de poterie. Il rend ensuite visite au graveur, illustrateur et typographe Eric Gill (1882-1940), dont il admire le travail. Ce spécialiste du monde de l'édition inspirera beaucoup Yanagi lorsque ce dernier mettra sur pied sa propre revue, *Kōgei* 工藝. Il effectue, en Angleterre toujours, une sorte de pèlerinage en visitant la Kelmscott Press à Londres, foyer des travaux de William Morris (1834-1896), théoricien du mouvement *Arts & Crafts* britannique. L'idée d'un musée d'art populaire japonais le poursuivant, Yanagi se rend enfin au Victoria & Albert Museum de Londres pour y apprécier les collections d'artisanat et de céramique anglaise. Cette visite l'incite à rester encore un peu en Europe pour y découvrir d'autres musées. Parmi ceux-ci, le Musée nordique (Nordiska Museet) et le musée en plein air de Skansen à Stockholm retiennent particulièrement son attention. Il passera là trois jours entiers durant lesquels il observera

avec soin les objets d'artisanat paysan exposés autant qu'il s'intéressera à l'arrangement muséographique du lieu.

À son retour des États-Unis, Yanagi fait revenir à lui tous les amis et les artisans qui l'entouraient depuis quelques années. Convaincu par sa mission, encouragé par sa rencontre avec Gill, soutenu par ses proches et assuré d'une certaine stabilité financière grâce à l'argent mis de côté à Harvard, Yanagi comprend que pour diffuser sa pensée de manière rationnelle, il a besoin d'une tribune. L'énonciation ponctuelle de ses théories, présentées çà et là dans des journaux et des magazines, ne lui permet pas de rassembler sous un même drapeau les forces vives qui l'entourent. C'est donc avec l'intention de canaliser les intérêts et les tendances du groupe qu'il fonde *Kōgei*, dont le premier numéro paraît en janvier 1931.

Arts populaires et ethnologie

La revue servira de réceptacle à l'ensemble des activités intellectuelles du Mouvement durant les vingt années de sa publication. C'est dans le premier numéro que paraît un article intitulé « Qu'est-ce que le Mingei ? » (民藝とは何か*Mingei to ha nani ka*, Yanagi 2006), dans lequel Yanagi ajoute aux caractéristiques de l'objet artisanal qui l'intéresse – accessibilité, humilité, caractère anonyme, robustesse – la très importante notion de fonction.

« Ce qui définit finalement la beauté de l'artisanat, ce n'est pas que celui-ci ait été conçu seulement pour être beau, mais également qu'il ait été conçu pour être utile. » (*ibid.* : 65) écrit Yanagi. Or, c'est bien cet intérêt pour la fonctionnalité de l'objet et son étude qui fera du Mouvement un concurrent sérieux d'une autre discipline naissante au Japon, l'ethnologie de la culture matérielle.

En 1934, le succès croissant des théories de Yanagi, ses publications mensuelles dans la revue *Kōgei*, ses fréquents voyages à l'intérieur et à l'extérieur du Japon ou ses engagements annexes [1] incitent ce dernier à se faire aider dans sa tâche. Ainsi, il donne une forme légale au Mouvement en fondant, en juin de cette année, l'Association des Arts populaires du Japon, toujours active aujourd'hui. La publication de la revue et l'organisation des expositions temporaires sont dès lors inclues dans le cahier des charges de l'Association. À ces tâches viendront s'ajouter quelques années plus tard la vente d'une production artisanale estampillée *mingei*, puis l'administration du réseau de musées consacrés aux arts populaires japonais.

La production d'objets « d'art populaire » figure en bonne place dans la liste des critiques qu'adressent les ethnologues japonais au Mouvement. C'est en effet dans la première moitié des années 1930 qu'un collaborateur de l'Association, Yoshida Shōya 吉田璋也 (1898-1972), crée, dans sa ville de Tottori et avec l'appui de Yanagi, un petit espace d'exposition d'art populaire régional auquel il adjoint un atelier. Il invite des artisans locaux à relancer la production d'objets menacés par l'industrialisation croissante du pays. Aidé par la grande visibilité du Mouvement à cette époque, l'entreprise est un succès et la production de l'atelier sera vendue jusqu'à Tokyo, dans les grands magasins et dans des boutiques associées au

Mouvement. La réussite de ce modèle économique invite le Mouvement à multiplier massivement les initiatives et constitue au Japon la première tentative, prospère qui plus est, de sauvegarder les savoir-faire manufacturiers de l'Archipel. Le Mouvement est, à ce titre, largement en avance sur les engagements patrimoniaux du gouvernement japonais (Kunik 2014b).

Cependant, il est vrai aussi que dès ce moment, le Mouvement, répondant à une demande économique imposée par le marché, va concentrer ses efforts sur la préservation, la reproduction et l'adaptation des seuls artefacts et compétences répondant aux attentes d'un public urbain, bourgeois et déjà très occidentalisé dans ses mœurs. Les tisserands soutenus par le Mouvement sont invités à produire des cravates plutôt que des kimono, les céramistes des cafetières plutôt que des bols à thé, les vanniers des pantoufles plutôt que des hottes. L'artisanat « traditionnel populaire » du Mouvement est donc un artisanat hybride (Kunik 2014c).

C'est à cette époque également que le Mouvement commence à activement miner les activités de ses potentiels concurrents. En ligne de mire par exemple, le Mouvement d'art paysan 農民美術運動 (Nōmin bijutsu undō) d'inspiration socialiste lancé par le peintre graveur Yamamoto Kanae 山本鼎 (1882-1946) ou les groupes de recherche sur la culture matérielle japonaise soutenus par l'ethnologue Shibusawa Keizō 渋沢敬三 (1896-1963). Les stratégies de lutte passent tout à la fois par un refus de reconnaître l'existence de tels mouvements, par la diffusion d'articles critiques à leur égard ou par des tentatives agressives de s'accaparer leurs cahiers des charges. C'est notamment ainsi, par le lobbying effectué au sein de la Société pour la promotion des relations culturelles internationales (国際文化振興会 Kokusai bunka shinkōkai), aïeule de l'actuelle Fondation du Japon, que le Mouvement est parvenu à « mettre la main » sur des chercheurs étrangers en visite au Japon, Charlotte Perriand (1903-1999) et André Leroi-Gourhan notamment.

Il est aussi possible d'imaginer que toute l'énergie déployée par le Mouvement dans la première moitié des années 1930 pour donner forme au Musée des arts populaires du Japon, le Mingeikan, ait été canalisée par une intense atmosphère de compétition avec l'ethnologie. Se jouait dans cette course la création d'un premier musée consacré aux objets du quotidien japonais. Du côté des ethnologues, le désir muséal est sensible chez des chercheurs associés à Shibusawa autour d'une société savante créée dans les années 1920 et connue sous le nom d'Attic Museum (qui cependant n'eut, dans un premier temps, de « museum » que le nom).

Face à la colossale fortune de Shibusawa, héritier de l'un des plus importants empires financiers japonais, le Mouvement des arts populaires semblait partir perdant, mais s'appliqua dès les années 1930 à s'associer les bonnes grâces de la haute société japonaise. Ces petits arrangements d'un mouvement autoproclamé populaire avec quelques riches industriels, figures de « la civilisation matérialiste occidentale » tant méprisée dix ans auparavant, sont assez opaques mais ne passeront pas totalement inaperçus. Leroi-Gourhan écrira lui-même dans un courrier de 1938 adressé à Jean Buhot au musée Guimet : « Les choses en sont à ce point que les artistes créent en ce moment un courant de snobisme d'art

paysan. Ce qui veut bien dire que l'art paysan est mort. » (Leroi-Gourhan 2004 : 40)

C'est finalement l'appui de l'industriel Ōhara Magosaburō 大原孫三郎 (1880-1943), magnat du textile et philanthrope engagé, qui rendra le musée possible et qui fera gagner, de justesse, cette course au Mouvement. L'ouverture a lieu au mois d'octobre 1936. L'Attic Museum, qui s'était mué en Société japonaise d'ethnologie en 1934, ouvrit son propre musée en 1939. Contrairement au musée d'ethnologie qui connaîtra une existence en dents de scie jusqu'aux années 1970, le Mingeikan n'a jamais fermé ses portes et présente toujours aujourd'hui ses collections sous une forme muséographique quasiment inchangée. De nombreux musées satellitaires du Mingeikan de Tokyo ouvriront, avant et après la guerre, dans plusieurs villes du Japon.

Ces rapports ambigus entre les arts populaires et l'ethnologie perdureront jusqu'à la défaite japonaise en 1945, avec ponctuellement des rencontres formelles et peu fructueuses entre les partisans d'une école ou de l'autre. Après la guerre, l'ethnologie japonaise, compromise intellectuellement dans l'entreprise d'annexion coloniale de nombreux territoires continentaux d'Asie de l'Est, eut beaucoup de peine à se relever. Le Mouvement, qui pourtant s'était largement infiltré (Brandt 2007) dans les brèches ouvertes par la colonisation en Corée, à Taïwan ou en Mandchourie, profita de sa faible visibilité dans ces espaces pour rapidement cacher ces squelettes dans les armoires de l'Histoire.

Le Mouvement redoubla en revanche d'efforts pour rappeler sa mission de défense des arts populaires et trouva très rapidement le soutien du gouvernement américain d'occupation dans l'effort de réinvention culturelle de l'Archipel. Cette réussite symbolique rejoint là l'histoire d'après-guerre des études folkloriques japonaises. Face au discours identitaire national d'avant-guerre inspiré par le militarisme des classes guerrières féodales et par l'impérialisme du système politique japonais, c'est-à-dire face à un discours identitaire articulé autour des valeurs des classes dirigeantes, la promotion après la guerre d'une identité nationale portée par le Japon populaire, les petites gens, le folklore et les régionalismes permit aux folkloristes et aux partisans des arts populaires de se poser en champions de la reconstruction. Sans surprise, dès les années 1950, plusieurs artistes associés au Mouvement obtiennent des distinctions importantes et furent reconnus pour leur engagement patrimonial.

Conclusion

Quelle influence tout ceci a-t-il eu sur l'ethnologie japonaise ? Celle-ci, nous l'avons dit, peine à se réorganiser après 1945. Jusqu'à la fin de la période d'occupation américaine en 1952, les ethnologues japonais sont interdits de séjour à l'étranger et n'ont donc que deux choix : celui de l'indépendance en choisissant de travailler « en folkloristes » sur le sol japonais ou celui de la réforme méthodologique en acceptant les présupposés de l'anthropologie américaine. Les deux voies mettront plusieurs dizaines d'années à se rapprocher.

Ceci veut donc dire que le discours ethnologique d'après-guerre sur le Japon est largement

tributaire d'éléments théoriques inspirés par les études folkloriques qui s'étaient peu préoccupées de culture matérielle. Il est vrai que nous évoquions précédemment un courant ethnologique, dit des « études sur la culture matérielle populaire » （民具学 mingugaku), spécifiquement intéressé par la question et nous disions que celui-ci fut la cible de critiques de la part du Mouvement des arts populaires. Le problème que rencontra ce courant d'ethnologie de la matérialité est que, très préoccupé par le sérieux d'une méthode qu'il cherchait à créer, il n'arriva pas à imposer ses vues avant la défaite de 1945. Rappelons encore que le musée voulu par ce groupe n'ouvrit qu'en 1939, dans un Japon déjà en guerre. Ces difficultés méthodologiques sont évoquées ci-dessous par l'ethnologue Miyamoto Tsuneichi 宮本常一 (1907-1981), proche de ce courant et de son fondateur Shibusawa Keizō. Le texte, daté de 1972, revient sur les questionnements du groupe dans les années 1920 et 1930 :

> « Établir un classement des outils populaires n'a rien d'aisé. La chose a été fréquemment discutée dans *Attic Monthly* mais aucune conclusion n'a pu être formulée. En effet, le classement est directement lié à la méthodologie de la discipline. […] j'ai passablement débattu de la question avec le professeur Shibusawa. En premier lieu, nous nous sommes interrogés sur la possibilité d'établir un classement basé sur les matériaux. En partant d'une division grossière en trois groupes, d'origine minérale, végétale ou animale, nous avons classé les objets selon qu'ils étaient en terre, en pierre ou en fer pour le minéral, en bois ou en matière textile pour le végétal et de la même manière, issus de coquillages, en os ou en corne, faits de poils ou de cuir pour l'animal. Néanmoins, si un tel classement est envisageable lorsque nous avons peu d'outils, lorsque nous en avons beaucoup ou lorsque la culture étudiée est complexe, celui-ci perd en clarté. Prenons l'exemple des hameçons. Il en existe en os, en corne, mais également en pierre, en bambou ou en métal. Même chose pour les outils tranchants, il en existe en pierre comme en métal. De plus, les divisions par matériaux impliquent des divisions culturelles, et l'on trouve des spécificités régionales, temporelles et qualitatives dans les méthodes de production. Le fait de considérer une simple pierre comme un outil a aussi sa pertinence. » (Miyamoto 2007 : 159)

La chose à retenir ici est donc la suivante. Le Mouvement des arts populaires, en ouvrant son musée en 1936 après dix années de campagne tournée vers la promotion de l'artisanat populaire japonais, a sans aucun doute possible imposé ses méthodes typologiques de classement d'objets dans le Japon d'après-guerre. Il reste aujourd'hui de nombreuses preuves de la pénétration du dogme du Mouvement dans les institutions japonaises. Les classements proposés par l'Agence des affaires culturelles, qui établit la liste du patrimoine matériel et immatériel japonais d'une part, et les classements du ministère de l'Économie, qui décerne les labels de « l'artisanat traditionnel japonais » （日本伝統的工芸品 Nihon dentōteki kōgeihin) de l'autre, reflètent assez exactement les typologies couchées sur le papier par Yanagi dans les années 1930. Conjointement, le Mouvement a imposé au Japon de l'après-guerre l'évidence d'une appréciation esthétique de ce type d'artefacts, dont pourrait marginalement bénéficier plus tard l'ethnologie. Ce postulat, la « beauté » de l'artisanat, n'était nullement une idée acquise avant que Yanagi ne chante les louanges de quelques rebuts de brocantes qu'il prit en affection à Séoul ou à Kyoto.

Dans les années 1970, durant lequel le Mouvement a connu une seconde vague de prospérité, l'ethnologie de la culture matérielle a parallèlement retrouvé son assise dans le paysage scientifique japonais. L'ouverture du Musée national d'ethnologie à Osaka y est pour beaucoup. La question esthétique du traitement de cette culture matérielle ne pouvait cependant plus être ignorée, comme elle l'avait été à l'ouverture du premier musée d'ethnologie japonais en 1939. C'est l'artiste Okamoto Tarō 岡本太郎 (1911-1996), formé initialement comme élève de Marcel Mauss à Paris dans les années 1920 avant de succomber aux sirènes du surréalisme, qui fut appelé à porter par deux fois son regard singulier sur les options muséographiques de la nouvelle institution.

De grandes campagnes de collecte furent menées à la fin des années 1960 pour nourrir les fonds du futur Musée national d'ethnologie. Okamoto obtint carte blanche pour sélectionner une partie des artefacts ramenés au Japon et les mettre en scène à l'occasion de l'exposition universelle de 1970 à Osaka. Il fut lui-même le concepteur de l'immense écrin, la Tour du Soleil, qui servit de lieu temporaire à cette exposition. « Je veux donner la preuve de l'authenticité et de la gloire des cultures humaines. Je veux jeter à la face du public ce sentiment, ce bouillonnement, cet instinct de vie propre à l'humain depuis qu'il est devenu humain » affirme-il en 1970, avec l'explosivité qui caractérise son œuvre, pour expliquer ses choix (Nobayashi 2018 : 70). Le succès public de l'exposition ethnologique au sein de l'exposition universelle permit à l'artiste de renouveler son mandat de conseiller en muséographie à l'ouverture du Musée lui-même.

Quant au Mouvement des arts populaires du Japon, il installa la même année son musée satellite d'Osaka à quelques dizaines de mètres du Musée d'ethnologie. Tous deux se regardent aujourd'hui en chiens de faïence, monuments muets d'une compétition qui ne semble pas encore avoir trouvé son dénouement.

BIBLIOGRAPHIE

BRANDT Kim 2007. *Kingdom of Beauty : Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Durham : Duke University Press.

FROLET Elisabeth 1986. *Yanagi Sōetsu ou les éléments d'une renaissance artistique japonaise*, Paris : Publications de la Sorbonne.

KUNIK Damien 2014a. « Yanagi Muneyoshi : penser aux Coréens » *in* SOUYRI Pierre-François (dir.), Japon colonial 1880-1930 : Les voix de la dissension, Paris : Les Belles Lettres, p. 41-52.

KUNIK Damien 2014b. « De l'objet manufacturé au patrimoine matériel : de la valeur de l'artisanat dans le Japon moderne », Ebisu - Études Japonaises, n° 50 , p. 161-186.

KUNIK Damien 2014c. « Le Mingei, bien de consommation : une nouvelle approche de la question de 'tradition' » *in* ANDRO-UEDA Makiko & Jean-Michel BUTEL (dir.), *Japon Pluriel 9*, Arles : Éd. Philippe Picquier, p. 303-310.

KUNIK Damien & BUTEL Jean-Michel 2009. « Folk art et folk studies, débat entre Yanagita Kunio et Yanagi Muneyoshi à la Maison des arts populaires », Cipango, n° 16, p. 105-120.

LEROI-GOURHAN André 1964-1965. *Le geste et la parole*, 2 vol., Paris : Albin Michel.

LEROI-GOURHAN André 1982. *Les racines du monde. Entretiens avec Claude-Henri Roquet*, Paris : Pierre Belfond.

LEROI-GOURHAN André 2004. *Pages oubliées sur le Japon*, Grenoble : Million.

MACÉ François 2009. « Et le sourire de Mokujiki révéla à Yanagi Sōetsu la beauté véritable », Cipango, n° 16, p. 73-87.

MIYAMOTO Tsuneichi 2007. *Mingugaku no teishō* (Plaidoyer pour l'étude des outils populaires), Tokyo : Miraisha.

NOBAYASHI Atsushi 2018. *Taiyō no tō kara Minpaku he : Nanajū-nen banpaku shūshū shiryō* (De la Tour du Soleil au Musée national d'ethnologie : les collectes documentaires de l'Exposition internationale de 1970), Osaka : National Museum of Ethnology.

YANAGI Muneyoshi 1941. « Mingeigaku to minzokugaku » (Arts populaires et folklore), repris *in* YANAGI Muneyoshi 1981-1992 *Yanagi Sōetsu Zenshū* (Œuvres complètes de Yanagi Sōetsu), 22 vol., Tokyo : Chikuma shobō, vol. 9, p. 272-287.

YANAGI Muneyoshi 1981-1992. *Yanagi Sōetsu Zenshū* (Œuvres complètes de Yanagi Sōetsu), 22 vol., Tokyo : Chikuma shobō.

YANAGI Muneyoshi 2005. *Kōgei no michi* (La Voie de l'Artisanat), Tokyo : Kōdangakujutsu Bunko Kōdansha.

YANAGI Muneyoshi 2006. *Mingei to ha nani ka* (Qu'est-ce que le Mingei ?), Tokyo : Kōdangakujutsu B
unko Kōdansha.

---

[1] Yanagi donne à cette période des cours de philosophie à l'université Senshū de Tokyo, cours qu'il avait précédemment présenté de juin à août 1933 à l'université de Hawai'i.