

Unique

Mémoire de diplôme
École Camondo
2025-2026

Louis BERNY

Unique

Unique en **série**

série

R E M E R C I E M E N T S

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Antonio Augusto Viola sans qui ce mémoire serait resté au stade historique.

Je remercie également Eric Mariette, qui m'a permis de m'orienter et m'a conseillé sur le *wabi-sabi* et le Japon.

Ainsi qu'à ma famille qui m'a rassuré et réconforté dans les moments de doutes et mes amis qui m'ont soutenus dans ce projet.



page 13

page 25

page 43



page 57

page 71

page 83



page 93

page 99

page 105

I N T R O D U C T I O N

INTRODUCTION

ORIGINE ET SENSIBILITÉ

La poésie de l'imperfection

La genèse de l'imperfection

Le geste de l'imperfection

TRADUCTION ET STANDARDISATION

Sensibilités esthétiques proches du *wabi-sabi*

L'imparfait, l'impermanence, l'incomplétude

Le paradoxe industriel

REPRODUCTION DE L'IMPERFECTION

La perte d'aura

Le simulacre

La dichotomie

CONCLUSION

C O N C L U S I O N

I N T R O D U C T I O N

Ce mémoire interroge l'évolution de l'esthétique *wabi-sabi* fondée sur l'imperfection, la matérialité et le temps d'une sensibilité japonaise profonde vers une tendance largement diffusée dans le design contemporain. Il s'articule autour d'une question centrale :

Qu'advient-il de l'unicité à l'ère de l'imperfection reproductible ?

La structure visuelle et physique de l'ouvrage accompagne cette réflexion : la mise en page et la typographie évoluent au fil des parties, traduisant dans la forme même du livre la transformation progressive du *wabi-sabi*, de l'artisanat à l'industrie, de la singularité à sa simulation.

En s'appuyant sur *L'Éloge de l'ombre* de Jun'ichirō Tanizaki et sur les principes philosophiques du *wabi-sabi*, la première partie revient aux origines de cette esthétique. Historiquement liée à l'artisanat, au mouvement et au temps vécu, elle s'oppose par essence à la standardisation industrielle. La mise en page asymétrique et la typographie calligraphique renforcent cette sensibilité : le texte, non justifié, se lit comme un poème, écho à l'irrégularité du vivant et au geste de la main qui façonne.

La deuxième partie analyse la diffusion du *wabi-sabi* en Occident, notamment à travers les travaux de Leonard Koren. De principe esthétique et spirituel, il devient peu à peu un style décoratif et une stratégie de vente. Cette section adopte, en miroir, une mise en page plus classique et une police occidentale illustrant la volonté de traduire et de stabiliser cette esthétique .

Une étude de cas portant sur les vases *Zara Home* et la collaboration *Zara Home* × Axel Vervoordt illustre cette dualité fondamentale : d'un côté, une imperfection simulée par la production industrielle ; de l'autre, une imperfection véritable, issue du temps et du geste artisanal.

Enfin, la troisième partie explore la saturation industrielle de cette esthétique. À travers un dépouillement graphique marqué typographie *sans-serif*, mise en page rigide et densité visuelle. Le livre évoque un univers d'usine où l'imperfection devient paramètre calculé. En mobilisant les notions d'aura (Walter Benjamin) et de simulacre (Gilles Deleuze), l'analyse met en lumière le paradoxe central : la tentative de l'industrie d'imiter ce qui, par nature, échappe à toute reproduction.



PARTIE I



ORIGINE ET SENSIBILITÉ

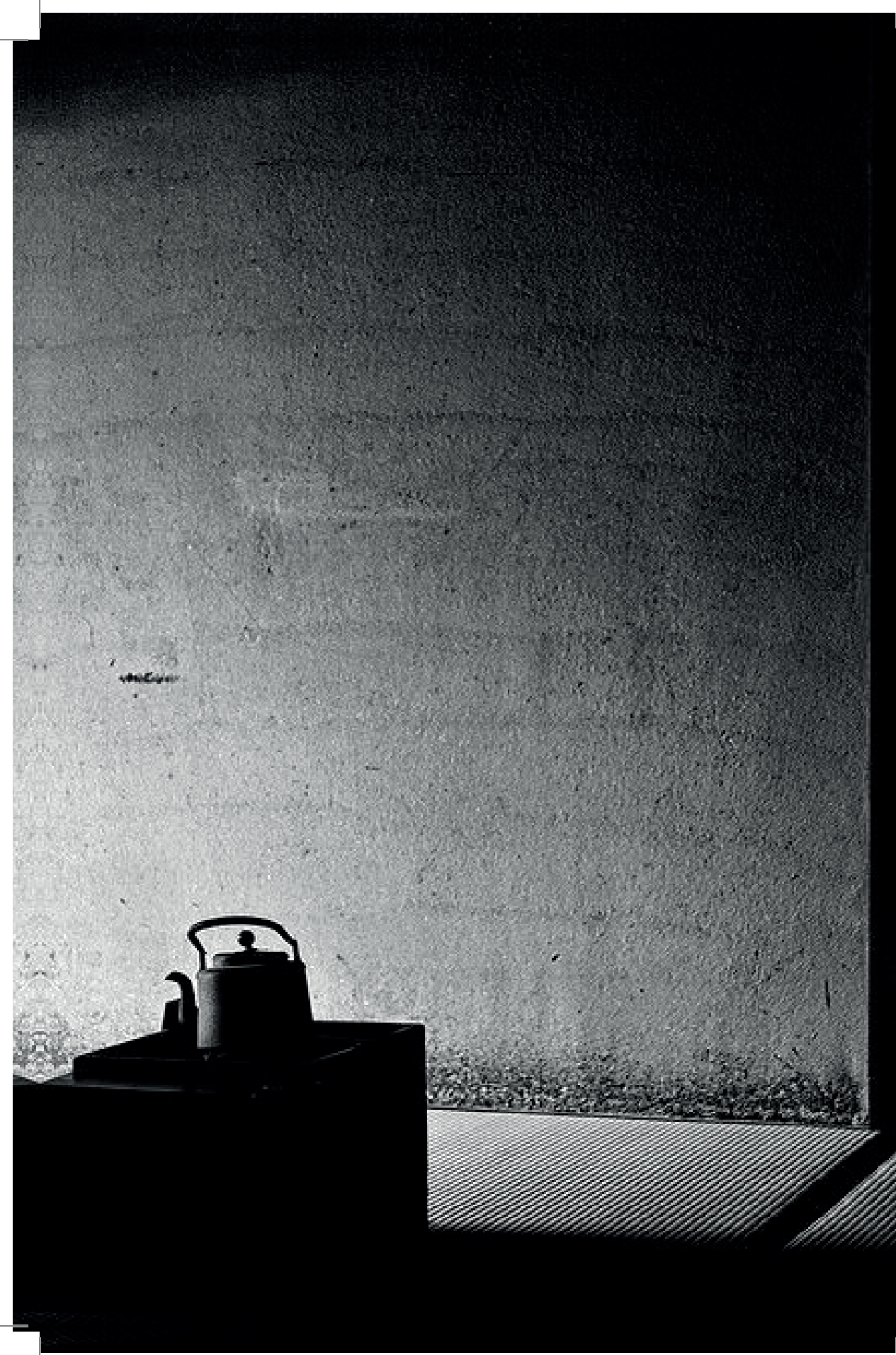
Chapitre 1.1, La poétique de l'imperfection

Publié en 1933, *L'Éloge de l'ombre* de Jun'ichirō Tanizaki¹ est souvent présenté comme un texte clé pour comprendre l'esthétique japonaise moderne.

Son livre ne ressemble pas à un traité théorique, mais à une méditation sensible sur les intérieurs japonais, sur la manière dont la lumière se pose sur les surfaces et sur la place des objets dans la vie quotidienne.

En évoquant un bol de laque noire, une cuillère de bois, une paroi de terre ou une alcôve plongée dans la pénombre, il met en scène une sensibilité qui préfère ce qui est à peine visible, ce qui est déjà un peu usé, ce qui ne se livre jamais entièrement au regard.

¹ Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965), écrivain japonais.



« En fait, la beauté d'une pièce d'habitation japonaise, produite uniquement par un jeu sur le degré d'opacité de l'ombre, se passe de tout accessoire. L'Occidental, en voyant cela, est frappé par ce dépouillement et croit n'avoir affaire qu'à des murs gris dépourvus de tout ornement (...) mais (...) il n'a point percé l'énigme de l'ombre.¹ »

Au cœur de cette poétique, Tanizaki fait apparaître deux façons d'habiter le monde. D'un côté, la modernité occidentale : des pièces baignées d'une lumière uniforme, des surfaces lisses et brillantes, une exigence de propreté visible et de clarté totale. De l'autre, l'architecture traditionnelle japonaise, qui cherche à filtrer, adoucir, retenir la lumière. Les avant-toits repoussent le soleil direct, les cloisons en papier de riz diffusent une lueur douce, les niches (*toko no ma*) et les matériaux mats enveloppent les objets dans des ténèbres protectrices. Dans ce type d'espace, la lumière ne frappe pas brutalement : elle glisse, se dépose, révélant progressivement les volumes et les matières.

C'est ainsi que l'imperfection commence à prendre du sens. Par exemple, un bol de laque posé dans le fond d'une alcôve ne se découvre pas d'un seul coup. Sa surface sombre ne laisse apparaître que des reflets sourds, la lumière indirecte les fait danser sur le bol, laissant certaines parties à peine dévoilées. Placé directement sous un éclairage électrique brutal, ce bol deviendrait banal, peut-être même agressif.

¹ Jun'ichirô, TANIZAKI. *Éloge de l'ombre*. trad. René Sieffert, Lagrasse, Éditions Verdier, 2011, p. 44.

Dans l'ombre de l'alcôve, il invite à regarder lentement, à contempler. C'est la manière dont la couleur et la rugosité d'une matière s'expose sous une certaine lumière, sous un certain angle qui intéresse Tanizaki. La perfection abstraite d'une forme est sans attrait. L'imperfection donne au contraire à l'objet une présence singulière.

L'un des ingrédients essentiels de cette présence est donc étroitement lié au temps, et d'après Tanizaki, c'est justement ce que la modernité cherche à effacer. Les taches, les marques d'usage, le ternissement, les variations de ton, comme un tatami légèrement jauni, une laque un peu passée, un bois dont le grain s'est affirmé au fil des années, tout cela lui paraît plus beaux qu'une surface neuve et fraîchement posée. Ces transformations racontent une histoire : celle de la maison. On peut y lire des gestes répétés, des corps qui se sont assis, levés, appuyés, et qui ont laissé une empreinte presque invisible.

Là où l'objet neuf peut être remplacé par n'importe quel autre exemplaire identique, l'objet marqué par le temps devient, en un sens, irremplaçable. Tanizaki le dit de manière volontairement provocatrice :

« "Effets du temps", voilà certes qui sonne bien, mais, à dire vrai, c'est le brillant que produit la crasse des mains. (...) les Japonais disent "l'usure" : le contact des mains au cours d'un long usage, leur frottement, toujours appliqué aux mêmes endroits, produit avec le temps une imprégnation grasse.¹ »

1 Jun'ichirô, TANIZAKI. *Éloge de l'ombre*. trad. René Sieffert, Lagrasse, Éditions Verdier, 2011, p. 32-33.





On touche ici à l'une des intuitions centrales du *wabi-sabi* : la beauté comme enregistrement/expérience de la durée. Un bol parfaitement lisse, sans aspérité, peut être reproduit à l'infini par la machine. Un bol dont le bord est un peu irrégulier, dont l'émail a subi un léger accident de cuisson, dont l'intérieur s'est poli au contact des mains et des liquides, échappe à cette logique. Ce n'est pas qu'il serait matériellement irréproductible, mais ce qui le rend précieux dépasse sa simple forme. Ce sont les micro-écarts, les petits accidents, les traces de gestes qui le distinguent. L'imperfection apparaît alors comme la somme d'aléas singuliers, plutôt que comme un motif que l'on pourrait simplement imiter.

C'est l'ombre qui parachève cette manière de voir. La perception de ces nuances dépend essentiellement du type de lumière appliquée. Entre la totale invisibilité et la brutalité du défaut à corriger.

Dans la pièce japonaise telle que décrite par Tanizaki, l'ombre est un révélateur, un catalyseur. Elle adoucit les contours, gomme la violence des contrastes, met en avant les différences de texture et les subtiles variations de teintes. Au contraire d'un éclairage cru, qui les montrerait des irrégularités gênantes, la pénombre apporte une vibration subtile, une profondeur supplémentaire.

L'imperfection cesse ainsi d'être un manque de géométrie.

Elle devient une qualité qui dépend de la façon dont l'objet entre en résonance avec son environnement.

Dans ce sens, *L'Éloge de l'ombre* ne décrit pas seulement des objets, mais une attitude. Il esquisse une manière de préférer la mesure à l'excès, le suggéré au démonstratif, la surface patinée à la surface neuve.

Tanizaki ne formule pas de théorie explicite du *wabi-sabi*, mais il en dessine le cadre : une culture où la beauté ne se trouve pas dans la rupture spectaculaire, mais dans l'accord discret entre une chose, un lieu et un temps.

Ce regard suppose un apprentissage : accepter de ne pas tout voir, prêter attention à ce qui est sombre, taché, usé, et reconnaître que ces signes ne sont pas seulement des imperfections, mais les marques ordinaires de la vie.

« Ce qu'on appelle le beau n'est d'ordinaire qu'une sublimation des réalités de la vie.¹ »

Cette poétique de l'imperfection nous montre donc que le *wabi-sabi*, dans son contexte original, est indissociable d'un ensemble de conditions matérielles. Le type d'architecture, la qualité de la lumière et les rythmes de vie sont des éléments essentiels. Elle met aussi en avant ce qui va s'opposer à la reproduction industrielle : le passage du temps, l'accident, la relation entre un lieu et les objets qui l'occupent.

¹ Jun'ichirô, TANIZAKI. *Éloge de l'ombre*. trad. René Sieffert, Lagrasse, Éditions Verdier, 2011, p. 43.



La production de masse est synonyme d'uniformité, de propreté, de maîtrise absolue des procédés de fabrication. Elle se heurte donc naturellement à une esthétique s'appuyant justement sur l'absence de cette absolue maîtrise.

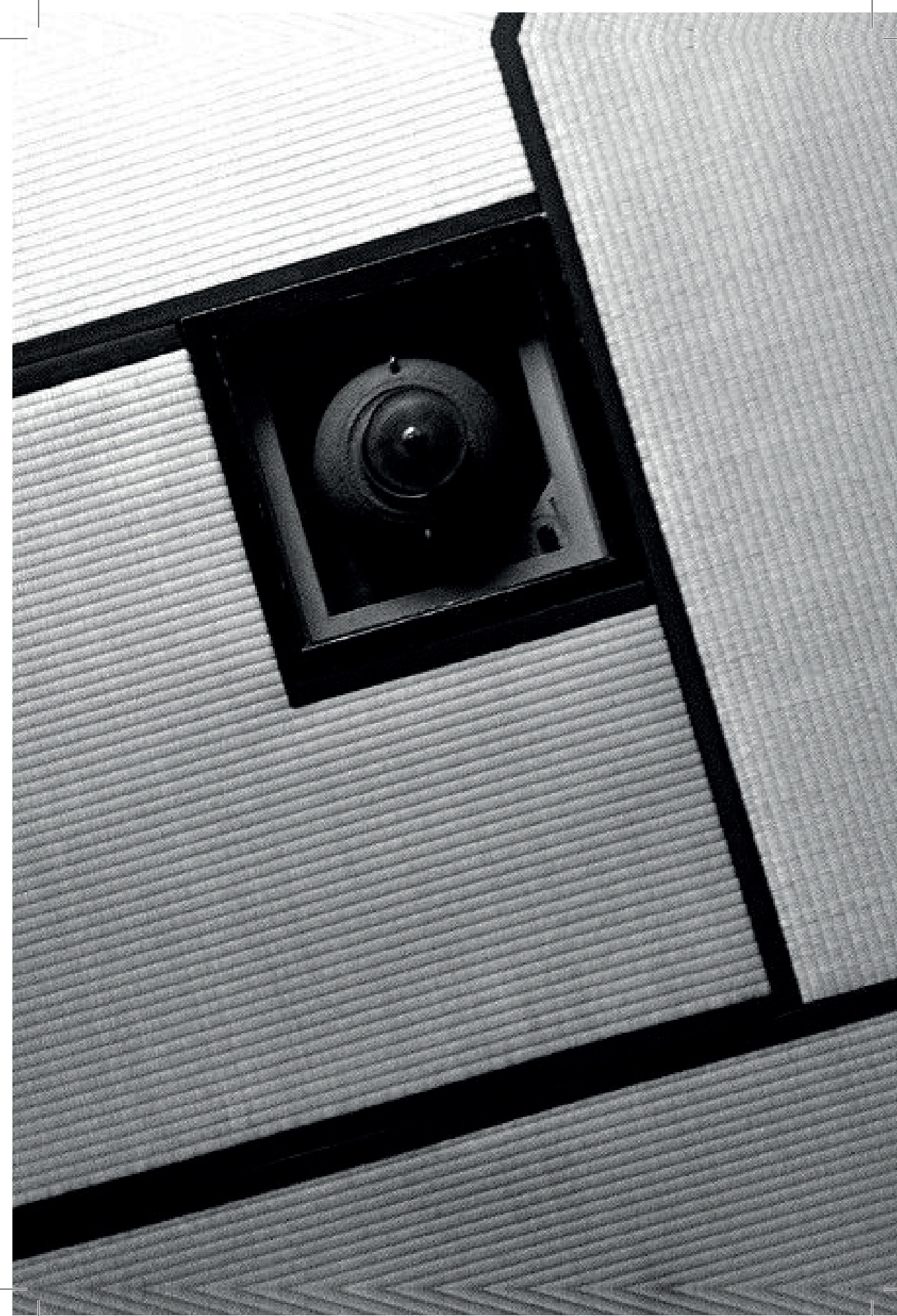
Dans cette perspective, on peut ainsi en conclure que l'ombre n'est pas une absence de lumière mais au contraire un véritable milieu esthétique. Elle force le regard à ralentir, installe un silence contemplatif, et modifie même la perception du temps.

L'éclairage moderne veut dissiper l'incertitude, alors que l'ombre japonaise, telle que la décrit Tanizaki, assume l'indécision, le flou des contours, comme des conditions nécessaires pour que s'expriment les nuances.

On peut lire *L'Éloge de l'ombre* comme une critique sous-jacente de la transparence absolue qui accompagne la modernité : à mesure que la lumière artificielle s'impose, ce ne sont pas seulement les zones d'ombres qui disparaissent, mais aussi une façon d'appréhender les choses, plus lente, plus attentive et moins intrusive. Tanizaki oppose ainsi une architecture de la retenue, avec des avant-toits profonds, des parois filtrantes et des surfaces mates, à une architecture de l'exposition, où tout doit être immédiatement visible, clair et contrôlable.

En plaidant en pour la valeur de la pénombre,
Tanizaki défend l'idée d'une perception non saturée,
où l'on n'est pas agressé mais plutôt invité à explorer.
Cette pédagogie de l'ombre prépare également le
terrain pour le *wabi-sabi*. Elle apprend au regard à
apprécier les détails subtils, les silences et l'usure
comme des éléments de beauté plutôt que comme
des défauts à corriger.

La poétique de l'ombre, telle qu'elle se révèle dans
L'Éloge de l'ombre, met en lumière une esthétique où
l'imperfection est moins perçue comme un défaut
que comme le résultat d'une durée vécue et du milieu
sensible qui la met en avant.



Chapitre 1.2, La genèse de l'imperfection

Pour comprendre l'esthétique qui se déploie chez Tanizaki, il faut d'abord saisir la profondeur du *wabi-sabi*, souvent réduit en Occident à un simple goût pour l'imperfection ou pour un minimalisme rustique.

Le *wabi-sabi* naît pourtant d'une vision du monde héritée du bouddhisme zen¹, où le temps, la matière et la vie ordinaire s'entrelacent dans une même expérience sensible. Loin de chercher une perfection abstraite, il propose d'habiter l'éphémère, d'accueillir ce qui est inachevé, fragile, modeste, et d'y reconnaître une forme de dignité silencieuse. Dans cette perspective, la phrase de Carl Gustav Jung² prend une résonance particulière :

« Il n'y a pas de lumière sans ombre et pas de totalité psychique sans imperfection.³ »

1 école du bouddhisme Mahayana mettant l'accent sur la méditation directe et l'illumination soudaine.

2 Carl Gustav Jung (1875-1961), psychiatre et psychanalyste suisse.

3 Carl Gustav JUNG, *L'Âme et la vie*, trad. fr., Paris, Buchet-Chastel, 1963



La vie ne demande pas la perfection, mais la plénitude, et c'est précisément dans cette tension entre ombre et lumière que le *wabi-sabi* situe la beauté. Les termes mêmes de *wabi* et *sabi* traduisent ce déplacement du regard.

Wabi désignait autrefois la solitude d'une vie retirée dans la nature, en marge de la société. Ce terme s'ouvre maintenant à des connotations plus positives, comme la simplicité, la modestie, la sobriété, et la beauté discrète, dépourvue de toute emphase.

Sabi, littéralement « la patine du temps ». Cela renvoie à la beauté qui naît de l'âge, de l'usure, de la détérioration naturelle. *Sabi* suggère implicitement que les choses gagnent en profondeur à mesure qu'elles se défont.

Puisque ces deux concepts sont associés, *wabi-sabi* évoque donc une harmonie fragile où le neuf et l'ancien, le plein et le vide, la vie et la disparition coexistent sans se nier.

Yoko Orimo¹ l'affirme en effet avec justesse lorsqu'elle dit :

« la beauté du wabi-sabi est à la fois visible et invisible.² »

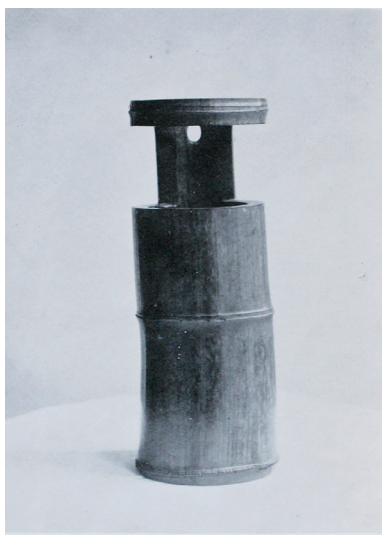
1 Yoko Orimo (1950-), écrivaine japonaise contemporaine.

2 Yoko ORIMO, *Comme la lune au milieu de l'eau, Art et spiritualité du Japon*, Vannes, éditions Sully - Le Prunier, 2018, p. 116.

On comprend que cette beauté ne réside pas dans l'objet lui-même, mais dans le regard qui sait en percevoir la vibration intime.

Cette sensibilité s'enracine totalement dans le zen de l'école *Rinzai*¹, qui a été introduit au Japon au XII^{ème} siècle. Le zen met l'accent sur l'expérience directe, la simplicité, la méditation silencieuse et la conscience de l'impermanence (*mujō*). Il commence par imprégner progressivement la vie monastique, l'architecture, la poésie et la peinture, avant de se répandre plus largement dans la culture japonaise.

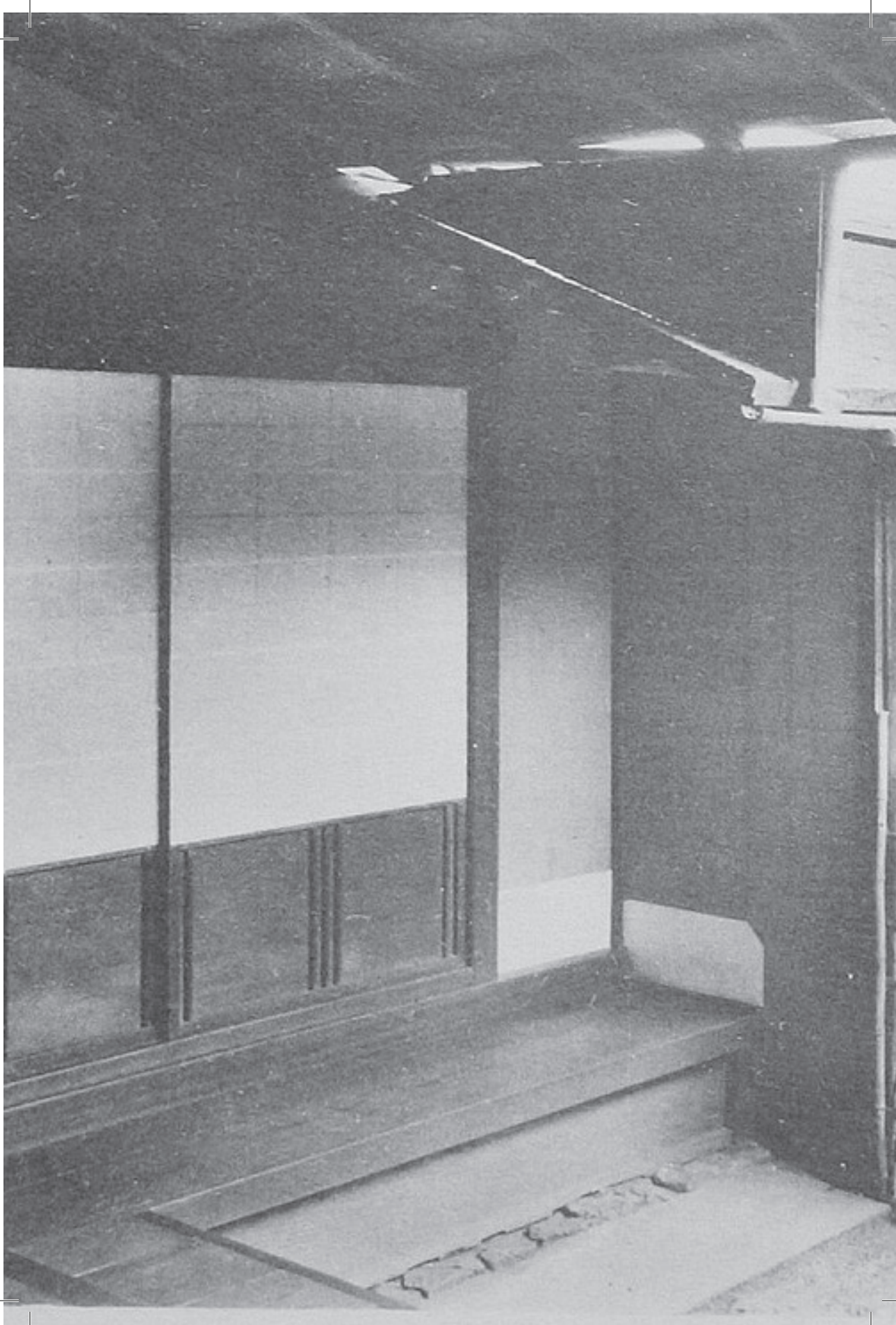
Le *wabi-sabi* atteint sa forme la plus aboutie au XVI^{ème} siècle, grâce au maître de thé Sen no Rikyū². La cérémonie du thé devient alors le cadre privilégié pour cette esthétique : un petit pavillon aux murs rugueux, une lumière plus douce, des ustensiles irréguliers, le tout associé à des gestes lents et une ambiance de profonde retenue.

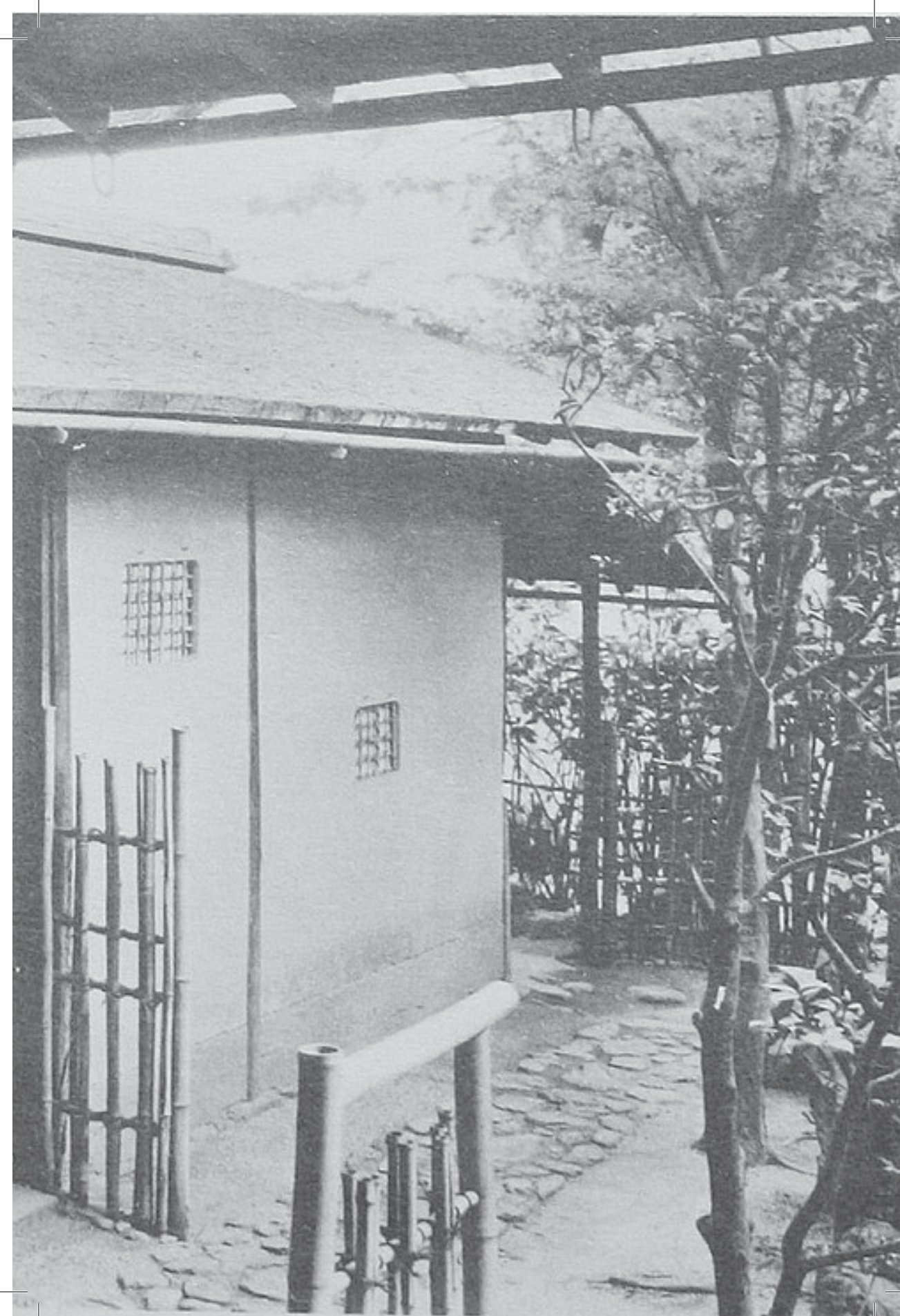


¹ une des trois écoles du bouddhisme zen japonais avec Sōtō et Ōbaku.

² Sen no Rikyū (1522-1591), maître du thé japonais.







Dans *Le Livre du thé*, Kakuzō Okakura¹ caractérise cet esprit à travers la cérémonie du thé qu'il décrit comme un « *culte de l'Imparfait*² ». Ce n'est pas une exaltation du manque, c'est une tentative pour accomplir ce qui demeure possible au sein d'une existence fondamentalement limitée.

On peut donc en déduire que le *wabi-sabi* ne célèbre ni la laideur ni le délabrement en tant que tels.

Il se contente seulement de prouver la possibilité de trouver du sens et de la douceur dans ce qui n'est ni complet, ni parfait.

Le pavillon de thé (*chashitsu*) incarne de manière explicite cette vision du monde.

Il ne s'agit pas simplement d'un petit bâtiment où l'on boit le thé, c'est un espace pensé comme un microcosme. Il agit comme un dispositif à la fois sensoriel et spirituel, destiné à libérer l'esprit de ses attaches profanes et à l'ouvrir à une attention plus fine.

Le chemin qui y mène, le *roji*, est déjà une mise en condition. Avec son jardin de pierres irrégulières, de mousses et de végétation basse, il nous invite à le parcourir lentement. En le parcourant, on laisse derrière soi le tumulte quotidien.

De même, on doit se purifier les mains et la bouche avant d'entrer. Ce geste anodin marque pourtant un passage intérieur qui nous incite à nous laver des préoccupations ordinaires.

1 Kakuzō Okakura (1862-1913), critique d'art et philosophe japonais.

2 Kakuzō, OKUKARA. *Le Livre du thé*. Trad. Corinne Atlan et Zéno Bianu. Arles : Philippe Picquier, coll. « Picquier poche », 2006.

La porte basse appelée la *nijiriguchi*, contraint chaque visiteur à se pencher pour entrer. Elle sert à rappeler que l'expérience du thé repose sur des valeurs d'égalité, de modestie et d'effacement de l'ego. S'incliner efface symboliquement toute hiérarchie sociale.

À l'intérieur, l'espace se limite à quelques tatamis, avec des matériaux bruts. Du bois, du bambou, de la terre et du papier sont baignés par une lumière tamisée et qui laisse délibérément des zones entières de la pièce dans une sorte de clair-obscur. Rien n'est véritablement symétrique, rien n'est parfaitement lisse : la main de l'artisan semble avoir travaillé en harmonie avec la matière plutôt qu'en opposition à elle.

Au cœur de cet espace, le regard est naturellement attiré par une petite alcôve, le *toko no ma*, destinée à accueillir un rouleau calligraphié et une simple fleur. Un trait d'encre, une tige légèrement courbée et une feuille déjà un peu flétrie suffisent à instaurer une atmosphère spirituelle. Ainsi, nous constatons que le *chashitsu* met en avant plusieurs principes du *wabi-sabi* : la simplicité (*kanso*), l'asymétrie (*fukinsei*), la naturalité (*shizen*), la profondeur suggérée (*yūgen*) et le calme intérieur (*seijaku*).

Le maître de thé Sen no Rikyū a poussé cette esthétique jusqu'à l'essentiel.

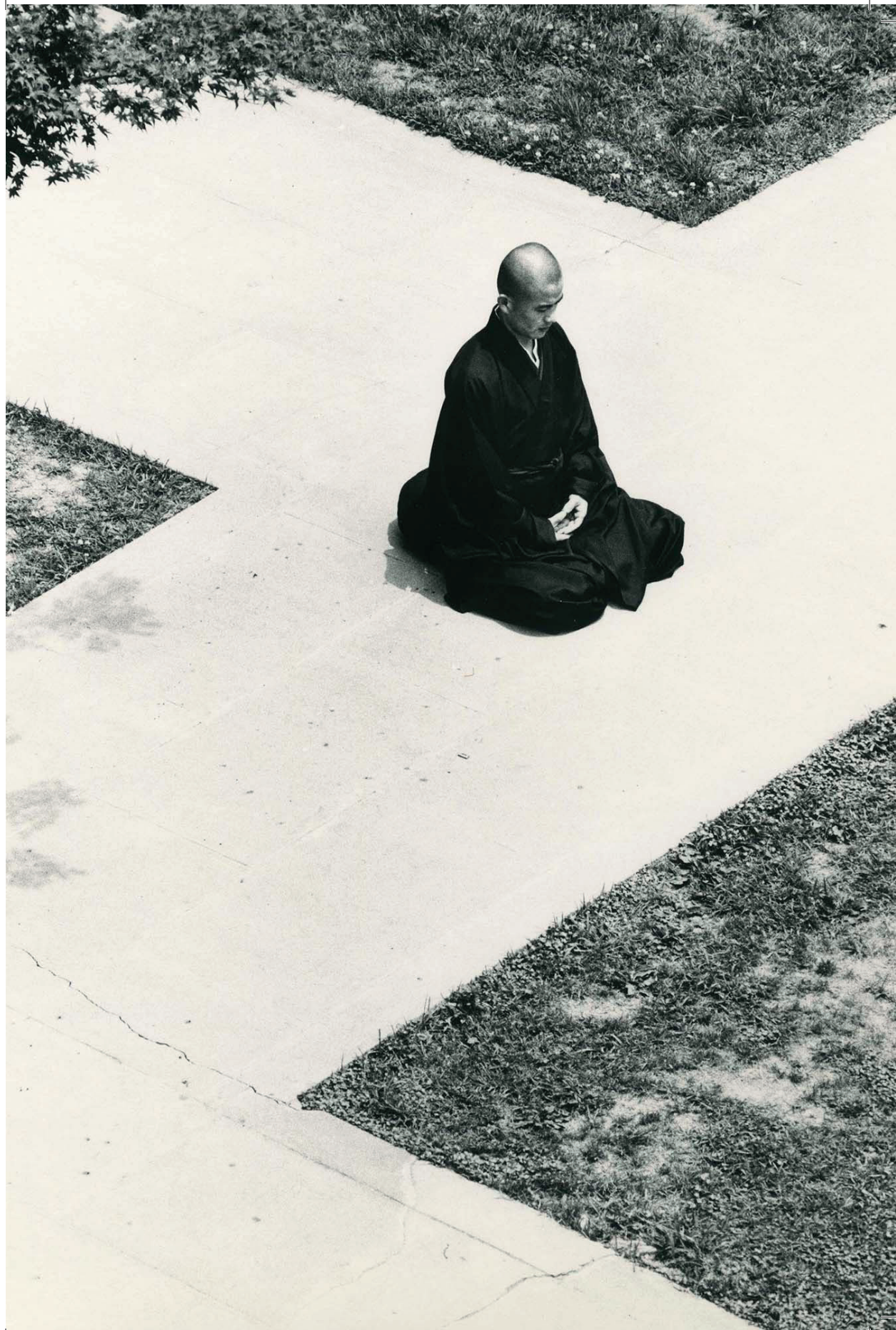
La rugosité d'un mur, l'ombre sur une poutre assombrie, l'irrégularité d'un bol *raku* sont autant d'occasions de méditer sur l'impermanence et la présence. Ce pavillon n'a pas vocation à impressionner, mais à apaiser, à offrir un lieu où la beauté fragile des choses ordinaires peut être perçue sans effort.

Dans ce sens, le *chashitsu* n'est pas un simple décor, mais le prolongement philosophique de la cérémonie : chaque contrainte spatiale, chaque défaut visible, chaque zone d'ombre éduque le regard à préférer l'allusion à l'évidence, le temps long au spectaculaire. Tanizaki retrouvera cette pédagogie de l'ombre dans *L'Éloge de l'ombre*, lorsqu'il décrit la profondeur des pièces obscures, la chaleur des surfaces vieilles, la douceur d'une lumière qui n'éclaire jamais totalement. Là encore, la pensée de Carl Gustav Jung éclaire cette esthétique :

« Sans imperfection, il n'y a ni progression,
ni ascension.¹ »

Le *chashitsu* devient alors un lieu où l'on apprend à grandir à partir de ce qui manque, de ce qui se dérobe.

1 Carl Gustav JUNG, *L'Âme et la vie*, trad. fr., Paris, Buchet-Chastel, 1963



Le *wabi-sabi* est souvent présenté à travers sept principes esthétiques, qui sont moins des règles que des manières d'orienter le regard.

Kanso, d'abord, valorise la simplicité essentielle. Il s'agit d'enlever ce qui encombre pour laisser respirer l'espace, l'objet ou le moment. Ce n'est pas un vide artificiel, c'est un dépouillement, grâce auquel ce qui compte vraiment redevient perceptible. Dans notre monde saturé d'images et d'objets, cette simplicité prend la forme d'une résistance douce, au profit d'une plénitude plus sobre.

Fukinsei désigne l'importance de l'asymétrie et de l'imperfection. Par exemple, un bol de *raku* volontairement irrégulier, ou une composition légèrement déséquilibrée. Un détail qui échappe à la symétrie parfaite créent une tension vivante, éloignée de la froideur géométrique. Le *wabi-sabi* voit dans ces décalages subtils un rappel constant. Rien n'est figé, tout demeure en mouvement, même lorsqu'un objet semble achevé.

Shibumi, ensuite, renvoie à une beauté sobre dont l'objectif n'est pas de séduire. C'est le charme discret d'une chose que l'on apprivoise au fil du temps. Elle finit par paraître évidente, comme si elle avait toujours été là.



La beauté n'a pas besoin de s'imposer pour exister. On parle d'une élégance qui se révèle avec le temps plutôt que d'un éclat immédiat.

Shizen, se réfère à la nature. Elle valorise les matériaux bruts, les textures non camouflées, les formes qui semblent évidentes. La main de l'artisan ne domine pas la matière. Elle l'accompagne, elle accepte ses résistances et ses accidents, ses limites.

Yūgen, sans doute le plus difficile à cerner. Il désigne une profondeur suggérée plutôt que montrée. Par exemple, un paysage à demi voilé par la brume, ou encore une pièce plongée dans la pénombre, vont laisser un espace pour l'imagination.

Datsuzoku, la liberté vis-à-vis des conventions, apparaît dans ces détails qui surprennent sans rompre l'harmonie : un objet placé à un endroit inattendu, un motif décalé, une association de matières inhabituelle. C'est une manière de se tenir à distance des habitudes qui anesthésient le regard.

Seijaku, la quiétude, désigne ce calme intérieur que l'espace *wabi-sabi* cherche à éveiller. Dans la cérémonie du thé, ce silence ne se réduit pas à l'absence de bruit : c'est une densité de présence, un ralentissement du geste, une disponibilité à ce qui se passe ici et maintenant.



La formule de Taisen Deshimaru¹ -

*« Le corps est impermanent : on naît, on meurt, comme
une bulle qui apparaît et disparaît à la surface du courant.
Mais l'essence, le courant, ne change jamais.² »*

Elle traduit bien cet état : le *wabi-sabi* invite à sentir
à la fois la fragilité de la forme et la continuité
silencieuse de ce qui la traverse.

Le *wabi-sabi* ne saurait donc être réduit à un
simple registre formel. Il engage en effet une
manière d'être au monde, attentive à la mesure, à
l'incertitude et au caractère transitoire des choses.
Cette disposition suppose un relâchement des
attentes excessives et une acceptation de ce qui
échappe à la maîtrise.

L'architecte contemporain Tatsuro Miki³ résume
cette attitude lorsqu'il décrit le *wabi-sabi* comme
un « raffinement dans la simplicité »,
c'est-à-dire la faculté de « voir l'univers dans un simple bol de thé⁴ »,
dans une fleur, dans un morceau de bois dépourvu
de toute valeur spectaculaire. Il ne faut pas se
méprendre :

Le *wabi-sabi* n'invite pas à renoncer à la beauté.
Il incite à la chercher là où elle se dissimule, c'est-
à-dire dans une fissure, une ombre, une rugosité,
ou encore un silence partagé. C'est cette humanité
du regard que Tanizaki mettra en scène dans ses
descriptions des espaces sombres.

1 Taisen Deshimaru (1914-1982), moine bouddhiste japonais.

2 Taisen, DESHIMARU. *Questions à un maître zen*. Paris : Albin Michel, coll.
« Spiritualités vivantes poche », 2008.

3 Tatsuro Miki (1928-2017), philosophe japonais.

4 Tatsuro MIKI cité dans Axel VERVOORDT. *Esprit wabi*. Paris, Flammarion, 2010.

Il fera de l'ombre le lieu même où la beauté prend corps.

Ce que Tanizaki montre c'est une façon de voir le monde où rien ne reste figé. Ses pièces sombres, ses bols de laque ne sont pas un simple « goût japonais ». Le bois s'assombrit, les objets s'usent au contact des mains et les tissus pâlisent avec l'âge: tout change, et c'est précisément ce passage du temps que le *wabi-sabi* célèbre.

La beauté ne plane pas au-dessus du quotidien, elle naît de ce que le temps fait aux choses.

Les descriptions de Tanizaki permettent de comprendre à quel point cette vision accepte le temps tel qu'il est. Lorsqu'il parle des « *effets du temps* », il ajoute aussitôt que, derrière ce terme flatteur, il s'agit en réalité du « *brillant que produit la crasse des mains* » : ce que les Japonais appellent « *l'usure* », résultat du frottement répété au même endroit. Cette remarque, à la fois concrète et un peu provocatrice, rappelle que la matière se transforme au contact des corps, et que c'est cette transformation, même si elle n'est pas « propre » au sens moderne, qui donne aux objets une profondeur particulière. De la même façon, lorsqu'il oppose un « *éclat superficiel et glacé* » à des « *reflets profonds, un peu voilés*⁵ » qui évoquent l'usure, la patine. Il affirme clairement une préférence pour une beauté travaillée par la durée, plutôt que pour une perfection brillante mais sans histoire.

5 Jun'ichirô, TANIZAKI. *Éloge de l'ombre*. trad. René Sieffert, Lagrasse, Éditions Verdier, 2011, p. 32.

Au travers ce chapitre, nous voyons plus clairement que le *wabi-sabi* ne se limite pas à une grammaire sensible (ombre, reflets voilés, patine) ni à des principes (simplicité, asymétrie, profondeur suggérée). Sa cohérence s'éprouve dans des pratiques qui acceptent l'aléa et le respect de la matière. À ce titre, l'artisanat apparaît comme le lieu d'une imperfection signifiante. La pression d'un pouce dans l'argile, ou l'accident de cuisson deviennent des qualités, tout comme la réparation qui exhibe la fracture (*kintsugi*), ou la couture répétée qui épaissit la couture (*boro*, *sashiko*).

Ces disciplines permettent la transition vers la section I.C où il sera question de l'unicité, née de la matière et du temps, face à l'industrie et la production de masse. On y décrira également des démarches comme le *Mingei* et leur rapport au *wabi-sabi*.

Chapitre 1.3, Le geste de l'imperfection

Si l'on veut comprendre comment le *wabi-sabi* s'encre dans le réel, il faut quitter un instant les principes et revenir à la main qui façonne. L'artisanat est sans doute le terrain où l'imperfection, telle qu'elle apparaît chez Tanizaki ou dans la logique *wabi-sabi*, se rend la plus lisible. Là, la matière n'est jamais totalement maîtrisée : l'argile se déforme, le bois travaille, la fibre se détend, la cuisson surprend. L'objet naît d'une conversation entre la main et ce qui lui résiste. Dans ce contexte, l'« erreur » ou l'irrégularité ne sont pas automatiquement éliminées; elles peuvent devenir la signature d'un geste, la trace d'un moment précis, une singularité assumée plutôt qu'un défaut. L'imperfection n'est plus un écart par rapport à un modèle abstrait; elle est la marque concrète d'une rencontre entre un corps, une matière et un temps.

C'est dans le Japon des années 1920 que Soetsu Yanagi fonde le mouvement *Mingei*, basé sur cette réalité.

À cette époque, le Japon traverse une phase de modernisation intense, et son industrialisation joue un rôle majeur dans la marginalisation des ateliers traditionnels ainsi que dans la dévaluation des objets utilitaires anonymes. Les produits deviennent uniformes, et les pièces sont signées par des artistes renommés.

A l'inverse de cette tendance, *Mingei* signifiant littéralement "*l'art du peuple*" désigne les objets du quotidien, fabriqués par des artisans anonymes. Ils se veulent utiles, loin des circuits élitistes de l'art savant. Ce mouvement s'inscrit dans la même lignée que l'*Arts & Crafts* britannique dont l'objet est la perte de sens et de qualité induite par la production de masse.

Cependant, Soetsu Yanagi insiste davantage sur le côté anonyme et collectif du travail artisanal. L'individu n'est pas mis en avant, c'est la continuité, la transmission et la transformation d'un savoir-génération en génération qui importe.

Le mouvement *Mingei* intégrant des institutions muséales et des artisans reconnus, cela ne manque pas de générer tensions internes, et par voie de conséquence, de complexifier son rapport au marché et à la notion « d'objet ordinaire ».



En remplaçant ainsi la beauté du côté de l'usage, de la fonction et de la répétition, le *Mingei* renforce l'idée que l'imperfection significative ne se décrète pas : elle naît d'une pratique, d'un rythme de travail, d'une coopération entre la main, la matière et le temps.

La phrase de Yanagi le résume bien :

*« Ce n'est pas l'artisan qui fait le pot,
mais la Nature qui parle à travers les mains du potier.¹ »*

Dans cette perspective, l'artisan n'impose pas une forme parfaite à une matière passive; il accompagne un processus où le feu, la terre, l'eau et l'air ont leur mot à dire. L'unicité de chaque pot vient alors aussi de tout ce qui échappe à la volonté de l'artisan : la température exacte du four, la densité de l'argile, la position dans le fourneau, le refroidissement. Autant de facteurs impossibles à reproduire à l'identique, et qui font que deux pièces, même similaires, ne seront jamais tout à fait les mêmes.

Certaines pratiques comme le *kintsugi* rendent cette philosophie presque palpable. Le *kintsugi*, c'est tout simplement l'art de restaurer une céramique brisée en mettant en avant ses fissures plutôt qu'en les cachant : on retrace les lignes de rupture avec de la laque et de la poudre d'or, comme si l'on soulignait la faiblesse au lieu de l'ignorer. De près, un bol réparé de cette manière offre une expérience à la fois visuelle et tactile. La fissure n'est pas dissimulée : elle se transforme en une ligne dorée qui redessine légèrement la forme de l'objet et attire le regard précisément là où il a cédé. La main perçoit une légère rupture dans la surface, l'œil suit cette sorte de cicatrice brillante. Ce qui pouvait être dérangeant au premier contact finit par devenir émouvant.

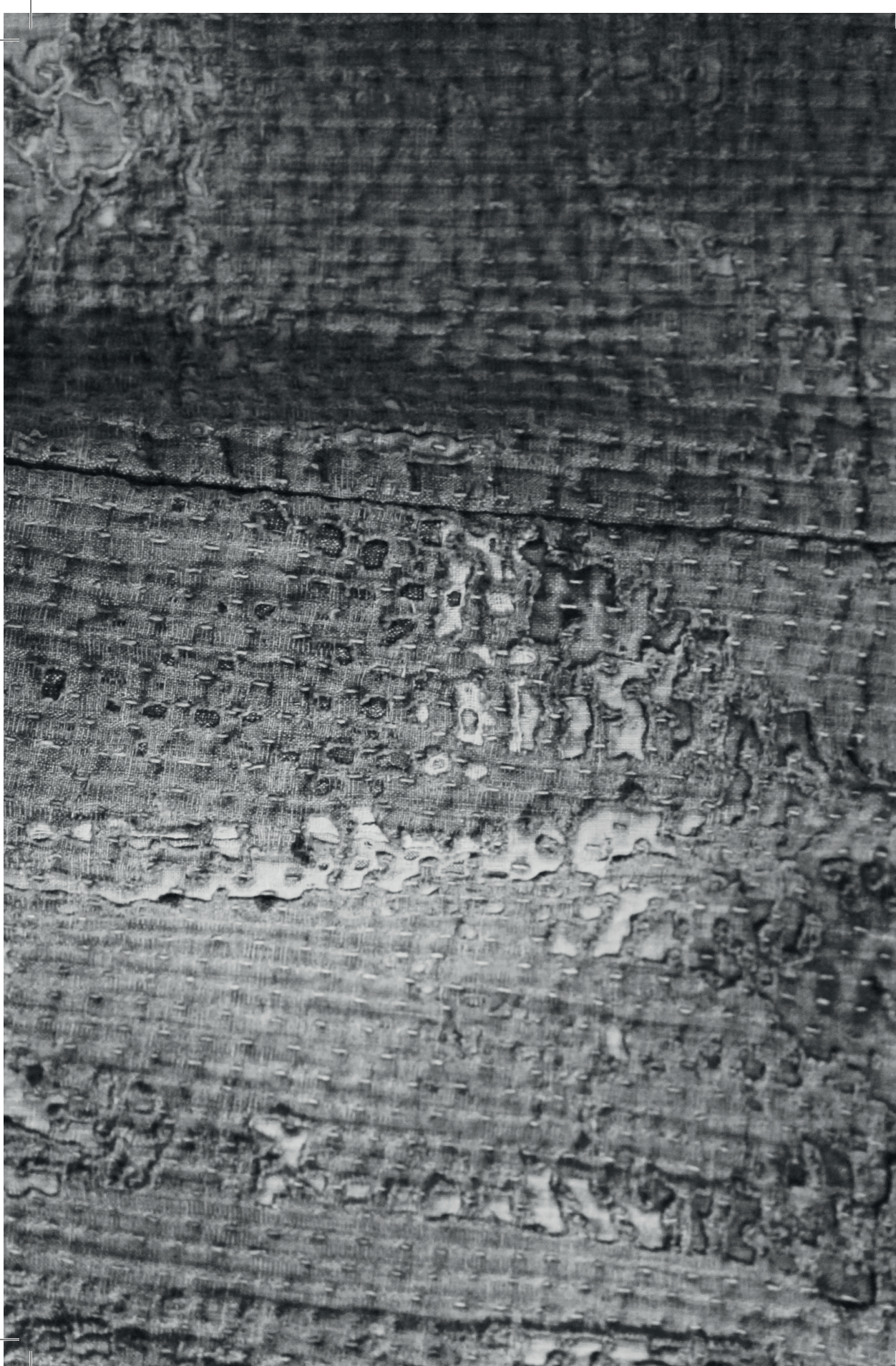
¹ Soetsu YANAGI (1889-1961), penseur, critique d'art et philosophe japonais, fondateur du mouvement mingei

On a presque l'impression que l'objet raconte ce qui lui est arrivé, au lieu de faire comme si rien ne s'était passé. La beauté ne se confond plus avec le fait d'être intact, mais avec la manière dont une blessure est accueillie et retravaillée.

C'est ce que ce que le *wabi-sabi* affirme de manière plus générale, au travers de l'acte de réparer.

L'imperfection n'est pas un effet décoratif que l'on ajouterait après coup, mais c'est surtout d'accepter une cassure/ un accident , un imprévu, et décider que cela fait partie de l'objet et de son histoire.





On retrouve quelque chose de très proche dans le *boro* et le *sashiko*, deux pratiques textiles populaires au Japon.

Le *boro*, ce sont ces vêtements ou ces couvertures rapiécés à l'extrême, où les tissus déchirés sont superposés, recousus, renforcés au fil des années.

Chaque pièce de tissu est un témoin. Cela dépasse la simple fonctionnalité, c'est la mémoire d'une économie de moyen ou d'un attachement.

C'est dans les milieux ruraux pauvres que l'on trouve historiquement ces textiles. Chaque morceau de tissu est une ressource précieuse, et il est impensable de se débarrasser d'un vêtement usé.

Nous voyons cela, avec notre regard contemporain, comme un motif très en vogue dans la mode ou le design, mais n'oublions pas qu'il s'agit à l'origine d'une obstination à prolonger la vie des objets au-delà de ce que nous aurions jugé acceptable.

Cependant on constate aujourd'hui que le sens s'est déplacé, au point que l'on trouve à présent ces surfaces rapiécées belles. Ce qui est aujourd'hui motif d'admiration esthétique était pourtant caractéristique de la pauvreté autrefois.

Ce renversement n'est pas neutre, et peut très facilement effacer les conditions sociales qui ont engendré ce besoin et les pratiques associées. Pour rester en cohérence avec l'esprit du *wabi-sabi*, il est nécessaire de rappeler l'origine de ces pratiques.

L'esthétique liée à l'imperfection est liée à des contraintes effectives, ce ne sont pas seulement des effets de style reproductibles en série.

Le sashiko, lui, est une technique de couture renforcée. Elle est faite de petits points réguliers qui dessinent des motifs simples sur le tissu. À force de reprises, le textile devient presque comme une archive de gestes.

La texture et la présence qui naissent des coutures qui s'accumulent et des tracés qui se croisent ne pourraient pas exister sans le passage du temps ni ces interventions répétées. Au lieu de la cacher, ces gestes transforment la pauvreté des matériaux en quelque chose de riche pour les sens, presque chaleureux.

Dans tous ces exemples, la main est évidemment centrale, mais elle n'a jamais la maîtrise totale. L'imprévu fait partie intégrante de la vie et du travail de l'artisan. Une déformation légère lors du tournage, une glaçure qui coule un peu plus que prévu, une couture qui s'écarte, une planche de bois qui se fend : autant de détails qui échappent au contrôle total. Dans une logique *wabi-Sabi*, on ne cherche pas à éliminer ces écarts.

Au contraire, ils deviennent la preuve que l'objet est le fruit d'une rencontre unique entre la matière, le geste et le moment. En effet, on est vraiment très loin d'une production de masse où chaque pièce doit s'emboîter dans un moule identique.

Ici, le « presque pareil » et le « pas tout à fait » prennent de la valeur.



Ce rapport au geste rejoint ce que Tanizaki décrit à propos de l'intérieur japonais, lorsqu'il évoque « *l'usure* » ou ce « *brillant que produit la crasse des mains* ».

Il insiste ainsi sur le fait que la beauté se forme peu à peu, au contact répété entre le corps et la matière. L'artisanat concentre ce phénomène.

Là où Tanizaki observe les effets du temps dans une maison, le potier, le menuisier ou le couturier les provoquent, les accompagnent et les acceptent dans l'objet même. Une pièce portera d'abord la marque de celles et ceux qui l'ont fabriquée, et enfin celle de celles et ceux qui l'utiliseront.

Fabrication, puis utilisation :

Ce double processus engendre une série de gestes qui s'imprègent dans la matière. L'imperfection devient alors l'empreinte accumulée de ces gestes, bien plus qu'un simple « style » préétabli.

Vu sous cet angle, le contraste avec la production industrielle se renforce. Dans une usine, l'objectif est de minimiser au maximum la variabilité : chaque produit doit respecter à des normes rigoureuses, afin que chaque exemplaire soit assuré d'être conforme. Les marques de main, les accidents lors de la cuisson, les irrégularités dans la matière sont autant de problèmes à rectifier.

Dans l'artisanat *wabi-sabi*, ces mêmes éléments deviennent au contraire le cœur de la valeur de l'objet. L'unicité n'est pas qu'un slogan, elle résulte d'une série de micro-événements qui ne se reproduiront pas exactement à l'identique.

Cette logique rend d'emblée visible la difficulté à « reproduire » l'imperfection en série : ce que l'industrie pourra imiter, ce sont des signes extérieurs (texture, couleur, fissure dessinée), mais non la généalogie de gestes et de temps qui les ont produits.

En parcourant l'ombre de Tanizaki, les fondements de wabi et sabi, puis les gestes de l'artisanat. Ce premier chapitre a montré que le *wabi-sabi*, dans son contexte d'origine, tient à un ensemble de conditions très concrètes : une lumière atténuée, des matériaux qui acceptent de vieillir, des pratiques où la main laisse une part au hasard, et un regard capable de lire dans ces traces autre chose que des défauts.

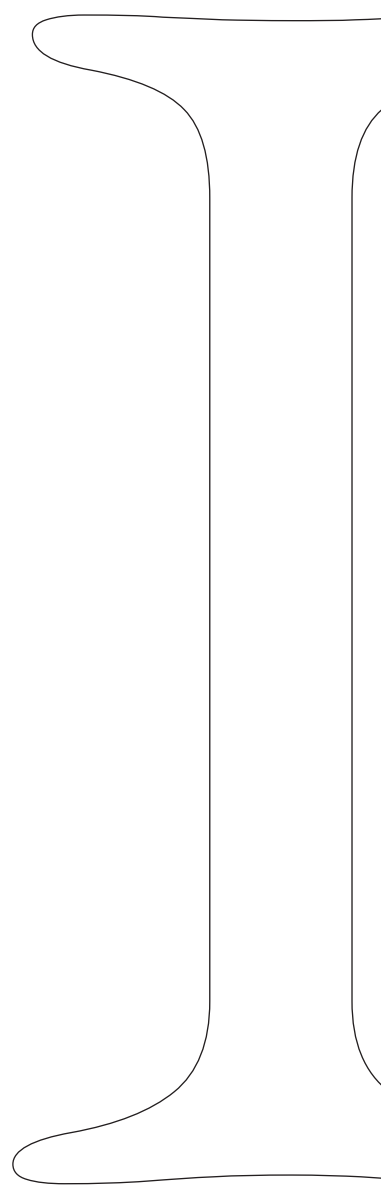
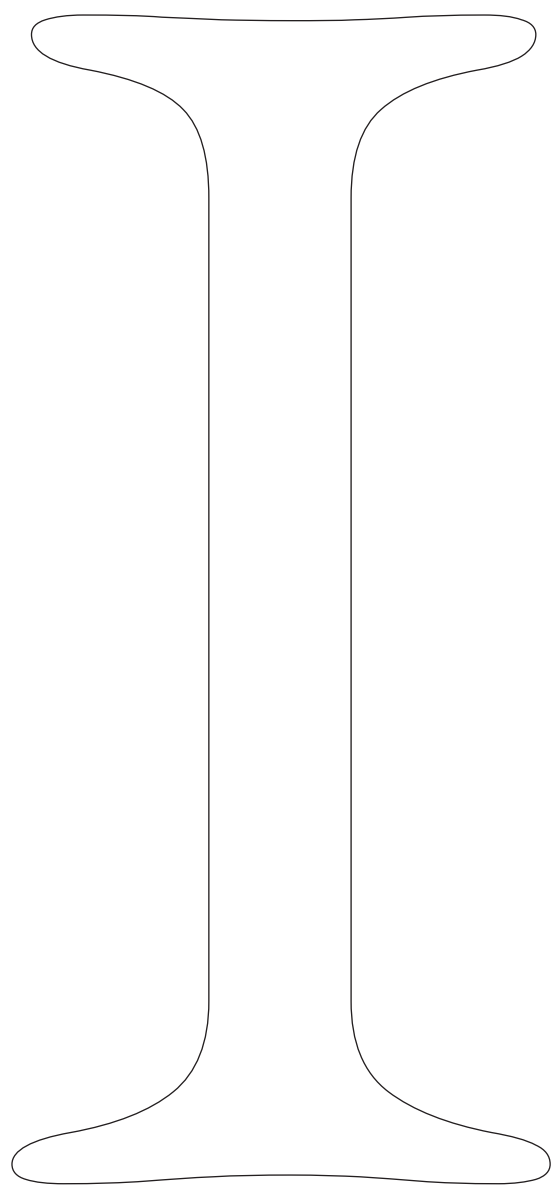
Cette esthétique de l'unique et du temps vécu semble, à première vue, difficilement compatible avec la logique de la série et de la standardisation.

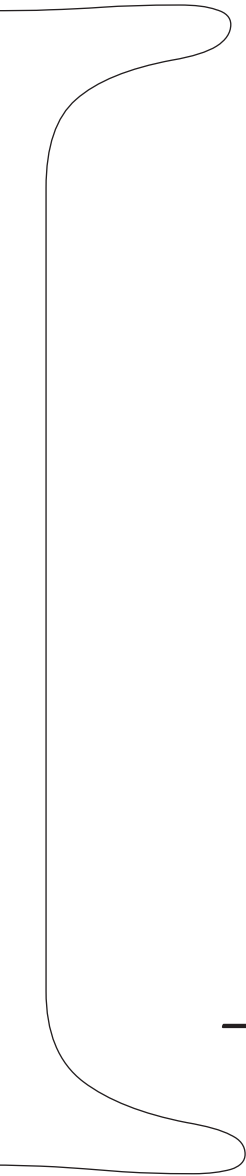
Reste alors à comprendre comment une telle sensibilité a néanmoins pu voyager, être nommée, traduite, rapprochée de traditions européennes existantes, puis progressivement codifiée au point de devenir un « style » disponible pour les industries du design et du lifestyle.

C'est à ce passage « de l'ombre à la lumière », de la sensibilité japonaise à sa traduction et à sa standardisation occidentales, que le chapitre 2 sera consacré.



TRADUCTION ET STANDARDISATION
— DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE —





II.1

Sensibilités esthétiques
proches du *wabi-sabi*
– L'esthétique occidentale –



L'arrivée du *wabi-sabi* en Occident ne se fait pas en terrain vierge. L'Europe avait déjà développé ses propres manières d'accorder de la valeur au temps, à l'usure, à l'inachèvement, si bien que cette sensibilité japonaise n'est pas apparue comme une pure étrangeté, mais comme quelque chose de lointainement familier. Ces proximités ne gommement pas les différences culturelles, mais elles créent une zone de lisibilité qui rend le *wabi-sabi* presque reconnaissable, donc plus facilement traduisible dans des catégories occidentales.

Une première étape peut être placée chronologiquement dès la Renaissance. Avec l'esthétique du *non finito*¹, Michel-Ange laisse volontairement certains de ses blocs de marbre dans un état d'inachèvement. Certaines figures - esclaves, prisonniers, captifs - Il donne l'impression de lutter éternellement pour s'extraire de la pierre brute, suspendues entre la matière et la forme. Elles semblent en train de naître, comme retenues par la résistance du matériau. Le bloc, lui, conserve sa présence massive, presque opaque. Dans cet inachèvement assumé, ce n'est pas la perfection lisse qui émeut, c'est la tension entre le « pas encore » et le « presque là ».

Cette logique se retrouve, sur un autre registre, dans la Madeleine pénitente de Donatello². Ce corps en bois de peuplier est volontairement taillé avec rugosité, pour décrire une sainteté marquée par la privation, la fatigue et la souffrance. Elle est à l'opposé de l'idéale beauté classique. La surface n'est pas lissée, les traits sont creusés, les cheveux deviennent presque matière informe : tout concourt à faire sentir une vérité spirituelle qui passe par la fragilité du corps. Plus tard, Rodin, très marqué par Michel-Ange, prolonge cette esthétique de l'inachevé : nombre de ses marbres laissent des pans entiers de bloc brut à côté de zones finement travaillées, comme si la forme restait en partie prisonnière de la pierre. Le *non finito* devient un langage à part entière qui fait de l'inachèvement une puissance expressive. Le rapprochement avec le *wabi-sabi* se perçoit ici dans cette valorisation de ce qui n'est pas totalement terminé. Ce qui reste ouvert, partiel, résistant attire le regard et le retient.

1 (italien, « non fini ») : pratique artistique consistant à laisser une œuvre volontairement inachevée. Théorisé à la Renaissance, notamment à travers les sculptures de Michel-Ange, ce concept valorise la matière brute et le geste créateur.

2 Donato di Niccolò Bardi, dit Donatello (Florence, 1386-1466), sculpteur italien de la Renaissance.

Au début du XIX^{ème} siècle, le romantisme européen s'intéresse à son tour aux formes marquées par le temps. Des peintres comme Caspar David Friedrich¹ donnent aux ruines une place centrale. On y verra des églises éventrées, des châteaux envahis par la végétation, des murs béants qui se détachent sur des paysages brumeux.

La ruine devient motif de contemplation. La pierre fissurée et les traces d'abandon composent une beauté mélancolique liée à la finitude de toute chose. La maison vieillie de Tanizaki et la ruine romantique n'ont pas le même horizon spirituel, mais on pourrait dire qu'elles se rejoignent sur ce point : ce que le temps a entamé devient plus parlant qu'un état intact.

La ruine romantique dramatise la dégradation en la présentant dans un cadre majestueux, tandis que le *wabi-sabi* laisse transparaître le passage du temps dans le quotidien un *tatami* usé, un bol terni, une cloison marquée. Ce qui les unit, c'est ce même changement de regard. En effet, dans les deux situations, ce qui n'est plus parfait devient digne d'intérêt, parfois même plus touchant que ce qui est resté intact.

Cette attirance pour les ruines s'inscrit dans un contexte plus vaste . À partir du XVIII^{ème} siècle, les ruines antiques se transforment en motifs picturaux et en objets de connaissance. Les voyageurs du Grand Tour se rendent en masse vers Rome, Pompéi ou Herculaneum pour admirer, mesurer, dessiner et collectionner les vestiges de l'Antiquité. Les ruines ne sont alors plus de simples témoins d'un passé révolu. Elles deviennent des monuments à préserver, des sources pour l'histoire de l'art et progressivement, le champs d'une nouvelle discipline : l'archéologie.

Cette « manie des ruines » touche aussi la culture visuelle, au travers par exemple, de gravures, *capricci*² et paysages imaginaires. Tous deviennent saturés de colonnes brisées, jusqu'à inspirer la construction de fausses ruines dans les jardins aristocratiques. La ruine est donc à la fois un signe du temps qui passe et aussi un objet esthétisé, mis en scène, voire même fabriqué. Elle se place déjà à mi-chemin entre l'expérience de la finitude et le décor romantique.

1 Caspar David Friedrich (1774-1840), peintre paysagiste allemand.

2 Capriccio (it. « caprice ») : genre artistique et musical caractérisé par la liberté de forme et l'improvisation.



Le mouvement Arts & Crafts¹, porté par William Morris², représente un autre repère chronologique important de la fin du XIX^{ème} siècle, qui entre en résonnance avec le wabi-sabi. Il dénonce en effet la production industrielle qui déshumanise le travail, et dans le même temps, il promeut des objets simples et robustes, issus d'un artisanat aux gestes maîtrisés. Le bois laisse apparaître ses nœuds, les irrégularités du tissage ne sont pas éliminées, les motifs sont inspirés de la nature plutôt que d'ornements artificiels.

L'imperfection y devient la marque d'un rapport humain à la matière. Le parallèle avec le Mingei est frappant : Morris et Yanagi défendent tous deux une beauté liée au geste et au respect des matériaux. Une nuance cependant, mais seulement liée au contexte. En effet, Morris inscrit sa critique dans une réflexion sociale sur le capitalisme industriel, tandis que Yanagi s'appuie sur une esthétique bouddhique de l'impermanence. La différence s'arrête là. Leurs objets, mis côte à côte, pourraient parfaitement cohabiter dans une même pièce sans se contredire.

1 mouvement artistique et social émergé en Angleterre à la fin du XIX^{ème} siècle, prônant le retour à l'artisanat traditionnel et s'opposant à la production industrielle de masse.

2 (1834-1896), artiste, designer, écrivain et penseur britannique, fondateur du mouvement Arts and Crafts



On peut à présent citer certains mouvements artistiques du XX^{ème} siècle qui prolongent ce déplacement vers la matière marquée.

L'*Arte Povera*¹ fait le choix délibéré de travailler des matériaux ordinaires, comme du bois brut, des chiffons, de la terre ou encore du métal rouillé. Par principe, il implique le fait d'accepter la transformation de ces matières, qui se dégradent et changent de couleur ou de texture.

Le temps ne vient pas abîmer l'œuvre après coup, car il fait déjà partie du geste artistique lui-même. Dans le même esprit, l'intérêt pour les architectures vernaculaires témoigne d'un attrait croissant pour des environnements ni neufs, ni parfaitement lisses, et dont l'imperfection raconte une histoire. On peut citer par exemple des murs à la chaux irréguliers, des poutres apparentes ou des sols usés. Bien entendu, ces choix ne sont pas explicitement reliés au *wabi-sabi*, cependant ils installent un climat visuel où la patine et la transformation deviennent des valeurs positives.

Parallèlement, la philosophie européenne déplace elle aussi le regard vers les choses simples du quotidien. Pour Martin Heidegger², un objet se comprend à partir de son usage et de sa place dans un réseau de pratiques, de gestes et de significations partagées. Quant à Maurice Merleau-Ponty³, en insistant sur le corps comme point de vue incarné, il souligne la manière dont nous habitons les objets, comment nous les tenons, les usons, les polissons sans même y penser.

1 (it. « art pauvre ») : mouvement artistique émergé en Italie dans les années 1960, utilisant des matériaux simples, bruts et « pauvres » pour contester l'art établi.

2 (1889-1976), philosophe allemand, penseur de l'ontologie et de la phénoménologie.

3 (1908-1961), philosophe français, penseur de la phénoménologie et de la perception.



Les esthétiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle vont cependant créer du brouillage. Le minimalisme¹, développé dans les années 1960–1970 par des artistes comme Donald Judd², partage avec le *wabi-sabi* un goût pour la simplicité, les formes élémentaires et le rejet de l'ornementation. On peut néanmoins considérer que la ressemblance s'arrête là. Le minimalisme recherche la perfection formelle et les surfaces immaculées.

La perfection n'est plus décorative, elle devient conceptuelle : l'objet est la manifestation la plus pure possible d'une idée. La trace de la main de l'artisan n'y a pas sa place. Si l'on prend l'exemple du cube de Donald Judd en acier inoxydable poli, il restera identique à lui-même tant qu'on le conserve. Un bol *wabi-sabi* en bois ou en céramique, au contraire, se transformera, se patinera, se ternira. Le minimalisme est une esthétique de l'éternité figée, et le *wabi-sabi*, une esthétique du temps qui passe. Le public occidental est parfois trompé par cette proximité apparente. Il a parfois confondu les deux. Le design lui-même s'est amusé à hybrider ces deux langages, la sobriété minimaliste et la patine *wabi-sabi*.



1 mouvement artistique émergé aux États-Unis dans les années 1960, privilégiant la simplicité extrême, les formes géométriques épurées et l'absence d'ornementation.
2 (1928-1994), artiste, sculpteur et théoricien américain, figure majeure du minimalisme.

Citons encore un autre extrême, le Shabby chic¹. Apparu dans les années 1980-1990 et popularisé par la décoratrice britannique Rachel Ashwell², il imite consciemment les effets du temps. Les meubles blancs écaillés, les textiles délavés, les dorures ternies sont produits d'emblée dans cet état. L'imperfection y devient un motif décoratif parmi d'autres, non le résultat d'un usage réel. On achète un canapé neuf « vieilli » en usine, pour obtenir immédiatement une atmosphère supposée authentique.

Cette esthétique prépare le terrain du *wabi-sabi* commercial. Elle habitue le public à apprécier les surfaces patinées, les traces d'usure apparente, alors même que ces signes sont simulés et dénués de toute histoire.

Le *wabi-sabi* industriel des années 2020 reprendra ce procédé en l'habillant de références zen et de codes minimalistes, confirmant que l'« imperfection » peut devenir un style programmé plutôt qu'une conséquence du temps.

Ces résonances trouvent aujourd'hui leur écho la plus visible dans ce que le marketing d'intérieur appelle le Japandi³, terme apparu au tournant des années 2010 pour désigner la fusion entre esthétique japonaise (*wabi-sabi*) et design scandinave.

Le Japandi emprunte au *wabi-sabi* la palette sourde, ses matériaux naturels, comme le bois, le lin, la céramique, ainsi que ses formes simples et légèrement irrégulières. Il prend au design scandinave sa clarté lumineuse, sa fonctionnalité et une certaine idée du confort domestique. On peut observer d'emblée la simplification critique qu'opère cette synthèse : elle n'extrait du *wabi-sabi* que ses signes extérieurs en oubliant complètement son ancrage spirituel (on peut citer l'impermanence bouddhique, les gestes artisanaux et bien sûr la cérémonie du thé).

De même, elle ne conserve du design scandinave que la sobriété formelle et laisse de côté sa dimension sociale. Le Japandi devient un langage visuel prêt-à-consommer, diffusé par les marques de décoration et les plateformes de vente en ligne, qui illustre la manière dont une esthétique située peut être traduite en « style » modulable et standardisé.

1 (an. « chic délabré ») : style de décoration privilégiant l'aspect usé, vieilli et rustique.

2 (1959-) designer et créatrice britannique, fondatrice du style shabby chic

3 néologisme désignant un style de décoration et de design combinant l'esthétique minimaliste japonaise et l'approche fonctionnelle scandinave.

On pourrait enfin rapprocher le *wabi-sabi* de ce que l'Occident a longtemps appelé « l'art primitif¹ ». Comme le souligne Leonard Koren,

« Celui-ci partage certaines caractéristiques avec ce que nous avons coutume d'appeler l'art primitif, c'est-à-dire des objets dont la couleur et la consistance rappellent la terre, simples, sans prétention et fabriqués avec des matériaux naturels.² »

Le *wabi-sabi* se distingue de nombreuses formes d'art dit primitif par l'absence quasi totale de représentation figurative ou symbolique.

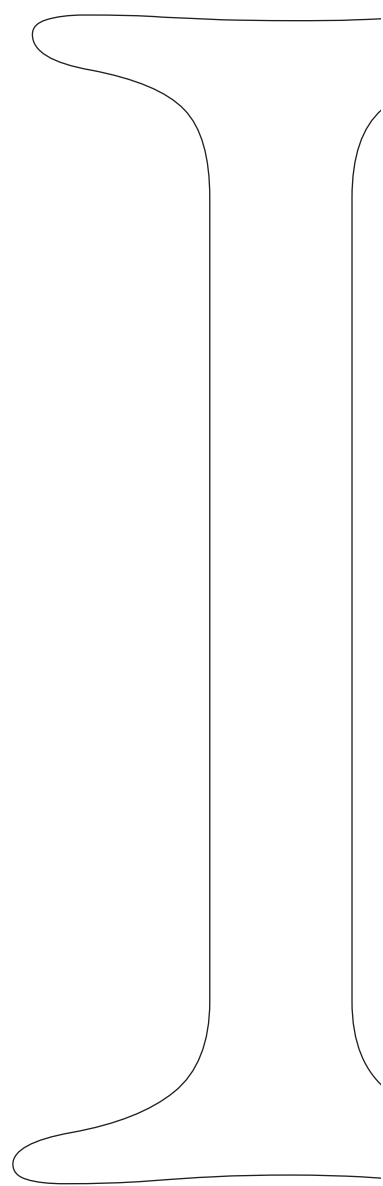
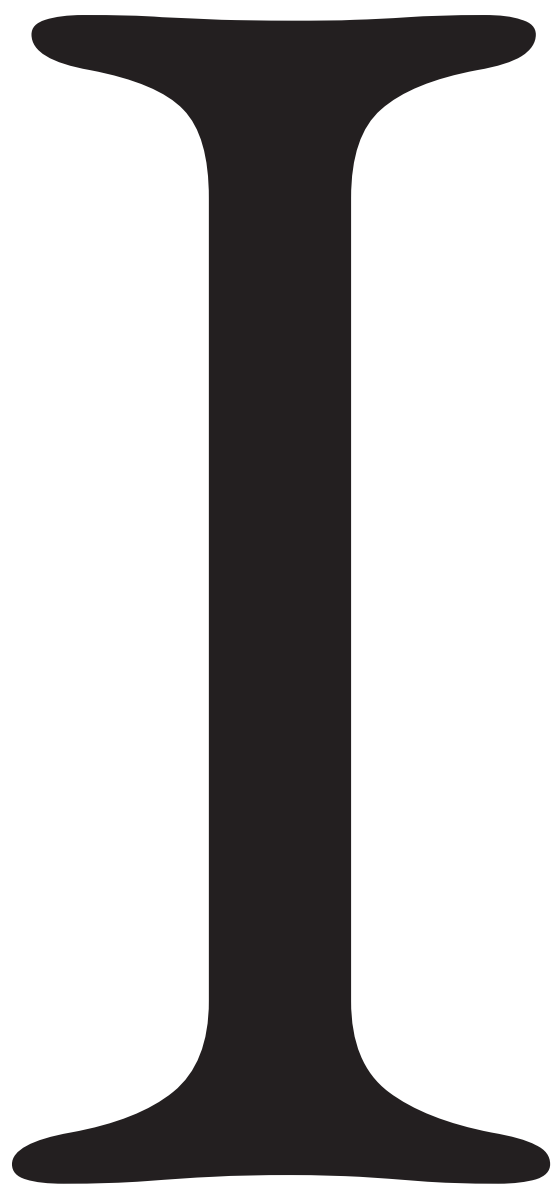
Cette différence ne renvoie ni à un archaïsme ni à un exotisme, mais à une relation directe à la matière et au monde sensible. Les pratiques qualifiées de primitives mobilisent fréquemment la représentation ou le rituel. Le *wabi-sabi*, quant à lui, tend à effacer le signe au profit de la présence brute des choses.

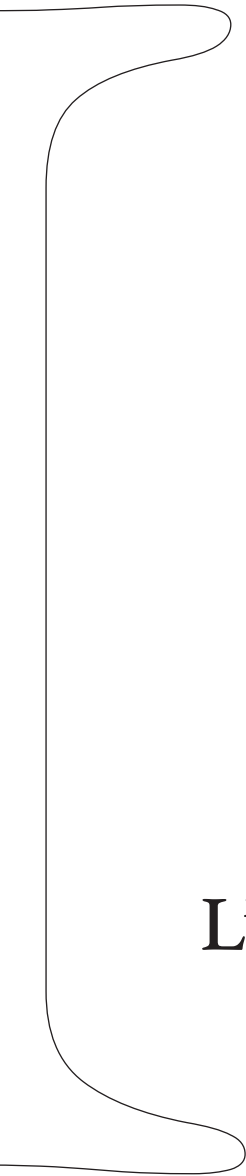
Cette proximité de texture et d'esprit, mais différence d'intention, résume l'enjeu de cette rencontre entre Est et Ouest : une même attention à la simplicité matérielle, mais des horizons spirituels distincts.

C'est sur ce fond commun - celui du rapport entre matière, temps et transformation - que la section suivante reviendra au cœur même de l'esthétique *wabi-sabi* : celle de l'imparfait, de l'impermanent et de l'inachevé, telles que Leonard Koren les formule pour un public occidental.

1 terme désignant historiquement les productions artistiques des sociétés non-occidentales ou préindustrielles.

2 Leonard KOREN. *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes.* trad. Laurent Strim, Paris, Sully, Le Prunier, 2015, p 25-26





II.1

II.2

L'imparfait, l'impermanence,
l'incomplétude

« Le wabi sabi représente l'exact opposé de l'idéal occidental de beauté monumentale, spectaculaire et pérenne. On ne trouve pas le wabi sabi dans la nature, dans les moments de floraison et de luxuriance, mais dans ceux de création et de déclin. Le wabi sabi n'as rien à voir avec les fleurs splendides, les arbres majestueux ou les paysages grandioses. Il a une affinité avec le mineur et le caché, l'indécis et l'éphémère les choses si subtiles et évanescences quelles sont invisibles aux yeux du commun des mortels.¹ »

Les résonances occidentales permettent de comprendre pourquoi le wabi-sabi a trouvé un terrain favorable en Europe, mais elles ne suffisent pas à en définir le cœur. Pour cela, il faut revenir à la manière dont les auteurs qui l'ont théorisé, et en particulier Leonard Koren, décrivent ce qui fait sa spécificité. Dans *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, Koren propose une formule devenue classique :

« Wabi-sabi est la beauté des choses imparfaites, impermanentes et incomplètes. C'est la beauté des choses modestes et humbles. C'est la beauté des choses atypiques.² »

Cette phrase condense ce que le chapitre précédent a approché par la sensibilité de Tanizaki : une esthétique qui ne se cherche ni dans la perfection géométrique, ni dans la brillance neuve/ l'éclat du neuf, mais dans ce qui est déjà un peu abîmé, un peu instable, un peu décalé.

1 Leonard KOREN. *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*. trad. Laurent Strim, Paris, Sully, Le Prunier, 2015, p 57

2 *Ibid.*, p 7

« Toutes choses sont impermanentes. ¹ »

Cette affirmation, que Koren associe à l'« illusion de la permanence² » et au constat que « tout va, à la fin, au non-être³ », pose le cadre de la vie post-fabrication des objets *wabi-sabi* : ils sont faits pour continuer à changer après leur création. Il parle de l'évolution du bol qui se raye, du tissu qui délave ou encore de la table qui se marque, autant de transformations qui s'opposent à la logique industrielle promettant des surfaces qui résistent, sans tache, et restent « comme neuves » le plus longtemps possible. La patine, que le *wabi-sabi* considère comme un accomplissement, devient ainsi un problème à résoudre pour l'industrie de masse.

Le terme « impermanentes » renvoie à une idée simple. Rien n'est destiné à rester dans son état initial. Les objets *wabi-sabi* pensés pour vieillir. Paradoxalement, cette transformation fait partie de leur vocation. Ils intègrent la durée, sont encore en devenir. L'esthétique de la propreté parfaite veut effacer ces traces, le *wabi-sabi* en fait un lieu de beauté. Ne rien figer dans un état idéal, accepter le vieillissement, et y trouver de la beauté.

1 Leonard KOREN. *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*. trad. Laurent Strim, Paris, Sully, Le Prunier, 2015, p 55

2 *Ibid.*, p 55

3 *Ibid.*, p 55





« Toutes choses sont imparfaites.¹ »

Koren ajoute que « *tout artisan connaît les limites de la perfection*² », déplace l'attention vers ce qui échappe volontairement à la régularité. L'« imparfait », dans cette perspective, ne désigne plus une œuvre « mal faite » mais une forme qui assume de légères déviations. Par exemple, une tasse dont le bord n'est pas strictement circulaire, un vase légèrement dissymétrique, un bois qui laisse apparaître ses nœuds, une paroi de plâtre aux variations de surface. Leur valeur ne vient pas d'un écart spectaculaire, elle tient plutôt à de petites irrégularités qui trahissent la main et le processus. Ce n'est plus un défaut de fabrication, c'est la preuve que l'objet n'est pas un clone.

Prenons des exemples très simples : deux assiettes blanches provenant de la même chaîne de production industrielle ne seront pas différenciables l'une de l'autre. À l'inverse, une assiette dont l'émail a très légèrement coulé, ou qui n'est pas parfaitement régulière s'individualise au travers du toucher et du regard. Elle n'est pas un clone, elle est unique. L'« imparfait » n'est pas valorisé par son irrégularité, sa déviance à la norme, mais par ce qu'il suggère. Un parcours singulier, un instant précis figé dans l'objet relatant un geste, une température de cuisson particulière. L'industrie ne sait pas reproduire ce type d'indice sans tomber dans la caricature. L'œil comprend qu'au delà d'un effet de surface, la beauté s'est déplacée vers cette présence plus discrète, plus dense, qui relate une histoire.

1 Leonard KOREN. *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*. trad. Laurent Strim, Paris, Sully, Le Prunier, 2015, p 56

2 *Ibid.*, p 56

« Toutes choses sont incomplètes.¹ »

En prolongeant cette troisième formule de Koren, on passe d'une critique de la perfection à une critique de la clôture : l'« incomplétude » ne désigne pas une négligence, mais un espace laissé ouvert.

« La notion de complétude n'a aucun fondement dans le *wabi sabi*.² »

Une pièce volontairement non saturée, un jardin avec une partie en terre nue, ou encore un mur à la finition brute laissent de la place à ce qui viendra : usages, gestes futurs, lumière, végétation. Le manque est simplement une invitation, en aucun cas un défaut. Un designer formé dans la culture de l'objet fini et livré « clé en main » pourra trouver cette logique déroutante. Comment concevoir des formes autorisant la transformation ? Imaginer qu'elles puissent être complétées, parfois même détournées par leurs utilisateurs ? L'industrie ne se pose pas ce genre de question. Elle tend au contraire à verrouiller l'apparence et l'usage des objets qu'elle produit. Dire qu'une chose est incomplète ne signifie pas qu'elle serait bâclée, elle n'est tout simplement pas close. Par exemple, un mur volontairement un peu rugueux, un jardin où tout n'est pas parfaitement maîtrisé, une céramique dont la glaçure laisse apparaître la terre par endroits expriment tous cette idée. Il leur reste une marge, quelque chose d'ouvert. L'objet n'est pas pensé comme un aboutissement, mais comme un moment dans une trajectoire. Le *wabi-sabi* préfère ce qui semble encore en cours. Cela laisse de la place à l'imagination, au regard et à l'usage futur. Cela donne de l'importance au non-fini, à l'asymétrie.

1 Leonard KOREN. *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*. trad. Laurent Strim, Paris, Sully, Le Prunier, 2015, p 56-57

2 *Ibid.*, p 56-57



En associant ces trois qualificatifs – imparfait, impermanent, incomplet –, Koren éclaire un concept que le Japon laisse volontairement flou et indéfini. Il offre ainsi au public occidental, dans un langage accessible, des clés pour comprendre ce que Tanizaki n'exprime qu'au travers du ressenti suggéré par une série de scènes : un intérieur qui « *se passe de tout accessoire* », des pièces usées, des surfaces où l'ombre laisse apparaître les traces du temps.

Conséquence directe de cette traduction, Koren transforme le *wabi-sabi* en un ensemble de critères utilisables par les artistes et les designers. L'imperfection, les traces d'usure, le non-fini sont désormais pensés comme des paramètres de conception. Cette clarification a cependant un prix. Comme toute traduction de sensation, d'émotion en mots, Koren ne fournit qu'une projection incomplète et figée.

L'expérience du *wabi-sabi* chez Tanizaki, comme dans la tradition japonaise, reste volontairement équivoque, difficile à conceptualiser. La transformation de cette sensibilité diffuse – une atmosphère, une lumière, le rapport au temps – sont convertis en une vulgaire grille de critères.

À partir du moment où le *wabi-sabi* est formulé en termes simples, il devient à la fois plus partageable et plus vulnérable. Partageable, car des créateurs qui n'ont pas grandi dans la culture japonaise peuvent s'en emparer. Vulnérable, puisque ces mots peuvent être appliqués de manière superficielle, comme un style à reproduire.

Posons-nous cette question simple : que devient cette esthétique lorsqu'elle entre en contact avec la logique industrielle, ses outils, ses normes, sa recherche de séries cohérentes ? Comment l'histoire des mouvements qui ont déjà tenté de concilier artisanat et machine (Arts & Crafts, Bauhaus, Mingei) permet-elle de comprendre ce « paradoxe industriel » ?

C'est ce que la partie II.C va explorer, en préparant le terrain pour l'analyse des objets *wabi-sabi* « standardisés » qui feront l'objet du chapitre suivant.

II



II.1

II.2

II.3

– Le paradoxe industriel –



La formule de Leonard Koren donne aux designers occidentaux un cadre clair pour penser le *wabi-sabi*. Mais dès qu'elle se retrouve face à la réalité de la production, une question émerge : Que devient cette esthétique lorsqu'elle se heurte à la machine, à la série, au cahier des charges ?

La logique industrielle cherche la répétabilité, le contrôle et la minimisation des écarts, tandis que le *wabi-sabi* met en avant ce qui échappe justement à cette maîtrise : l'irrégularité, le hasard, l'usure non planifiée. C'est ce décalage qui constitue le paradoxe industriel : Comment concilier une esthétique de l'unique avec des méthodes conçues pour produire du semblable ?

Cette tension a été formulée de manière précise par David Pye¹. Dans *The Nature and Art of Workmanship*, il fait la distinction entre le « *workmanship of certainty* » (travail basé sur la certitude) et le « *workmanship of risk* » (travail exposé au risque).

Le premier est associé aux procédés dont le résultat est assuré par l'équipement (gabarits, machines, outils spécialisés). Ici, l'écart est perçu comme un ennemi. En revanche, le second est typique de l'artisanat : le résultat dépend de la maîtrise du geste à chaque instant. L'écart reste toujours envisageable, et confère à l'objet son caractère unique.

Il est clair que le *wabi-sabi* se situe du côté de ce « travail à risque ». Ces risques, comme les aléas de cuisson, la déformation du bois, ou encore la légère déviation d'une couture, l'industrie tente de les éradiquer en multipliant les dispositifs de « certitude ».

¹ David Pye (1914-1993), designer et théoricien britannique.

Richard Sennett¹ prolonge ce constant dans *The Craftsman* en montrant que le geste de l'artisan n'est pas seulement une technique. Le bon artisan accepte de dialoguer avec la matière, et en quelque sorte, il pense avec ses mains. Il accepte d'être déstabilisé par cette matière, et d'ajuster son geste en permanence. La main explore, corrige, et improvise à partir de ce qui se passe réellement. Elle ne suit pas un schéma figé. En opposition totale, la standardisation de la production réduit le geste à l'exécution d'instructions. On comprend que dans une telle configuration, il y a beaucoup moins de place laissée au risque ou à l'essai. L'espace alloué à la micro-décision se réduit.

Bien entendu c'est précisément dans cet espace d'indétermination que le *wabi-sabi* trouve ses marques : là où la main et la matière échangent, où le résultat n'est pas complètement prévu à l'avance.

Prenons l'exemple d'un simple plateau de table afin de rendre ce contraste tangible.

La version industrielle sort d'une machine à commandes numériques avec des arêtes identiques, une épaisseur constante, une surface rigoureusement uniforme. La version façonnée à la main porte inévitablement, quant à elle, de minuscules variations d'épaisseur, des infimes irrégularités dans le rabotage, parfois une légère ondulation. Il est probable que les deux objets se ressemblent si on les observe de manière superficielle. Examiné attentivement, l'un laisse percevoir la répétition mécanique, l'autre la trace d'un corps ou d'une main qui a insisté davantage ici qu'ailleurs. C'est dans cet écart que se loge la possibilité d'un *wabi-sabi* vivant.

Continuons dans le même esprit. Lorsque l'on « vieillit » artificiellement un bois en usine, en le brossant ou en y imprimant des motifs de nœuds et de fissures, on obtient une patine immédiate. Le passage du temps est réduit à un effet visuel, il n'y a pas d'histoire. L'observateur ne s'y trompe pas : le parquet semble ancien le jour même de sa pose. Dans une logique différente, l'usure réelle d'un parquet apporte des variations d'intensité selon les zones de passage, des marques liées à des événements précis, des décolorations partiellement imprévisibles.

¹ Richard Sennett (1943-), sociologue et théoricien britannique.

L'industrialisation peut imiter le résultat, mais pas la genèse : elle produit des signes d'imperfection, non une véritable mémoire matérielle.

Ces interrogations ne sont pas propres à la fin du XX^{ème} siècle. Dès la fin du XIX^{ème} siècle, le mouvement *Arts & Crafts* porté par William Morris se construit comme une critique de la production industrielle. Morris défend un retour à des objets simples et durables, fabriqués par des artisans dont le travail reste visible, et s'oppose à la prolifération d'objets standardisés, anonymes. Au Japon, le Mingei de Yanagi poursuivra, quelques décennies plus tard, une démarche proche en valorisant les objets d'usage quotidien réalisés par des artisans anonymes, contre la concurrence de produits industriels lisses et sans mémoire. Au début du XX^{ème} siècle, le Bauhaus¹ propose une autre voie : intégrer l'industrie plutôt que la rejeter, en concevant des formes adaptées à la production en série, mais pensées pour conserver une qualité plastique et fonctionnelle. Ces positions historiques dessinent un paysage où la question centrale est toujours la même : que veut-on préserver lorsqu'on passe à l'échelle industrielle ?

Comment faire une place structurée à l'irrégularité sans renoncer à la fiabilité, au contrôle des coûts, à la cohérence de la gamme ? Certaines technologies contemporaines cherchent à répondre à ce paradoxe en introduisant, au sein même de leurs dispositifs, une part d'aléa programmée. Les outils de modélisation et les procédés de fabrication numérique permettent ainsi de produire des écarts mesurés — légères dissymétries, textures volontairement irrégulières, tracés qui évoquent une exécution manuelle.

¹ Bauhaus : école d'art et de design fondée en Allemagne en 1919, combinant arts plastiques, artisanat et design industriel.

Cette logique est souvent désignée comme celle de l'« imperfection contrôlée ». L'objet qui en résulte peut apparaître comme singulier, alors qu'il est issu d'un ensemble de paramètres strictement définis et aisément reproductibles. En effet, le geste artisanal a été converti en données, puis réintroduit dans un cadre industriel. L'irrégularité introduite ne relève donc que d'un choix formel parmi d'autres, plutôt que de l'exposition à un imprévu.

Pour des auteurs tels que David Pye ou Richard Sennett, ce déplacement est loin d'être anodin, car il transforme le risque vivant du geste en simulation sécurisée, où le hasard n'a plus sa place.

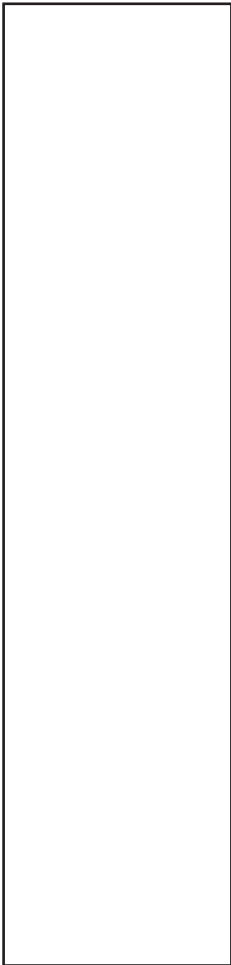
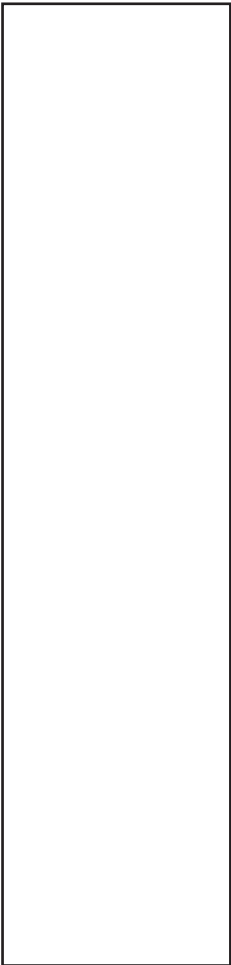
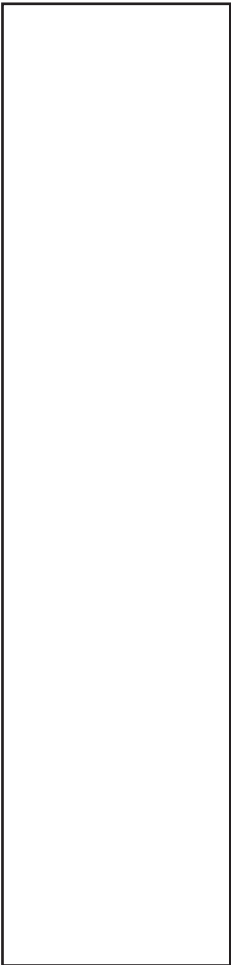
Cela nous dirige naturellement vers la question centrale développée au chapitre suivant :

Lorsque l'imperfection devient un code que l'on peut appliquer à des machines, que reste-t-il de l'esprit *wabi-sabi* d'origine ? Sommes-nous en train d'assister à la fabrication d'un simulacre d'authenticité séduisant, mais détaché de toute expérience réelle de l'impermanence et du risque ? Ou bien peut-on plutôt mettre en avant cette tentative de fidélité, partielle, puisque certains éléments (textures, couleurs, asymétries) sont respectés ?

Pour y répondre, le chapitre III mobilisera tout d'abord les concepts de Walter Benjamin (perte d'« aura » à l'époque de la reproductibilité technique) et de Gilles Deleuze (simulacre, différence et répétition), avant de les confronter à des cas concrets issus du design et du lifestyle.

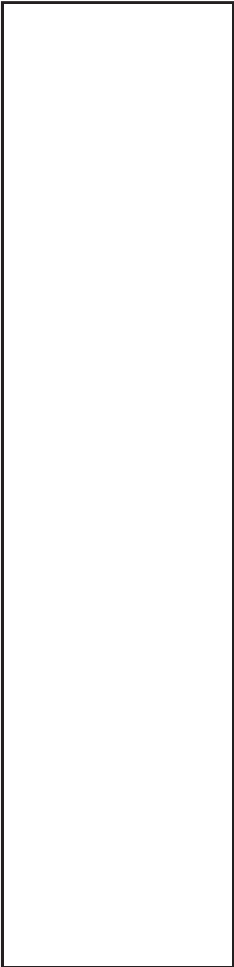
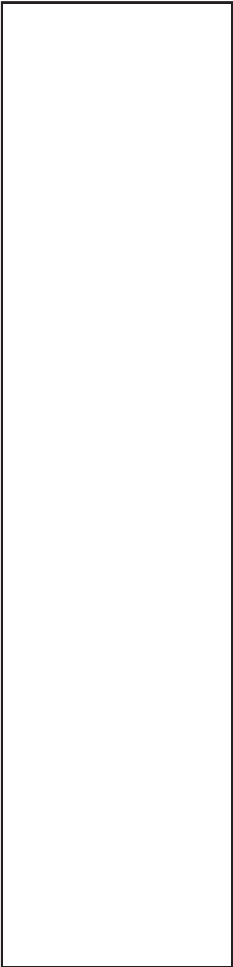
L'industrie, en fabriquant des images d'imperfection s'inspirant du *wabi-sabi*, n'est-elle pas en train d'en déplacer profondément le sens ?





PARTIE III

REPRODUCTION DE L'IMPERFECTION



III.

LA PERTE D'AURA

1

Walter Benjamin

Das Kunstwerk

im Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit

edition suhrkamp

SV

Le passage du *wabi-sabi* dans l'univers industriel soulève une question centrale : Que devient l'unicité lorsque l'imperfection elle-même se trouve désormais reproductible ?

C'est tout d'abord dans le texte de Walter Benjamin¹, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, que nous allons trouver un cadre d'analyse particulièrement éclairant. On y découvre l'introduction de la notion d'« aura », associée à la singularité d'une présence « ici et maintenant² ». Cette présence est intimement liée à son inscription dans un lieu, un temps et une histoire donnés. Plus précisément, une œuvre dotée d'aura ne peut pas se réduire à une image ou à une forme. Elle correspond obligatoirement à une occurrence unique, c'est-à-dire à un original situé dans des conditions précises. La reproductibilité technique – photographie, cinéma, impression – vient logiquement entamer cette singularité, puisqu'elle détache l'image de son contexte d'origine et en multiplie les occurrences.

Ce cadre, dont nous venons de parler, permet de mieux saisir la fragilité inhérente à ce qui fait la force du *wabi-sabi*. L'objet *wabi-sabi* tire sa valeur de son inscription dans une trajectoire singulière. Une tasse de thé dont le bord a été poli par des années d'usage ou un bol recollé par *kintsugi* après avoir été brisé accidentellement ne sont pas imparfaits. Pas même le tissu *boro* saturé de reprises. Ils portent tous en eux un faisceau de circonstances, de gestes et d'événements précis. Leur aura tient à cette irréductibilité, car ce qui compte vraiment n'est pas seulement leur forme, c'est leur histoire. On ne pourra donc jamais les remplacer à l'identique par un autre exemplaire.

La production industrielle d'objets qualifiés de « *wabi-sabi* » a changé la donne. Lorsqu'une marque conçoit une gamme à l'aspect « ancien », elle sélectionne certains traits visibles d'imperfection – patine et irrégularités – et les applique de manière systématique à une série d'objets.

L'apparence d'« usure » de chaque pièce n'est plus le résultat d'une histoire particulière, elle est produite *ex nihilo*, en amont, grâce à un procédé reproductible. L'objet cesse d'être porteur d'une aura telle que la définit Walter Benjamin. Il n'est plus ce vase-là, celui qui a servi à régler les paramètres du procédé industriel. Ce clone n'est pas issu d'une trajectoire singulière, non, il ne fait que sortir de l'unité n° X d'une série qui partage les mêmes caractéristiques. L'unicité perçue est, en quelque sorte, distribuée en kit.

1 (1892-1940), philosophe, critique littéraire et théoricien de la culture allemand,

2 Walter Benjamin. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Trad. Lionel Duvoy. Paris : Allia, coll. « Petite collection », 2011.

Walter Benjamin nous explique que la reproduction technique « substitue à l'unicité de l'œuvre d'art sa multiplicité », et qu'elle entraîne une « liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel¹ ». Dans le cas des objets *wabi-sabi* industrialisés, quelque chose de semblable se produit : ce qui, dans le contexte japonais, relevait d'une continuité (une maison, des objets, des gestes, un environnement lumineux) devient un ensemble de motifs détachés de ce milieu. Les signes de la patine, du vieillissement, de la réparation sont conservés, mais la chaîne de causes qui les produisait est rompue. On ne se trouve plus devant une tasse réparée parce qu'elle a été cassée dans telle maison à tel moment; on se trouve devant un produit qui imite l'apparence d'une tasse réparée, prête à être reproduite, remplacée, déclinée en plusieurs tailles.

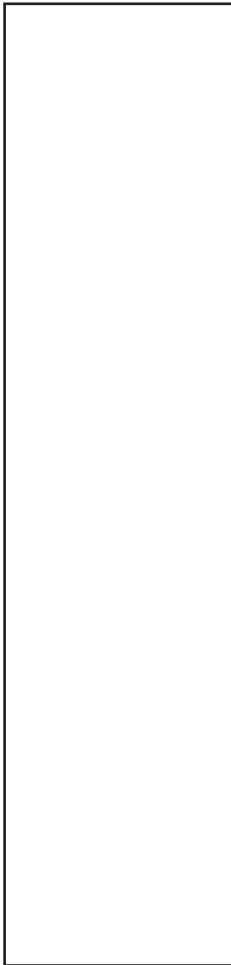
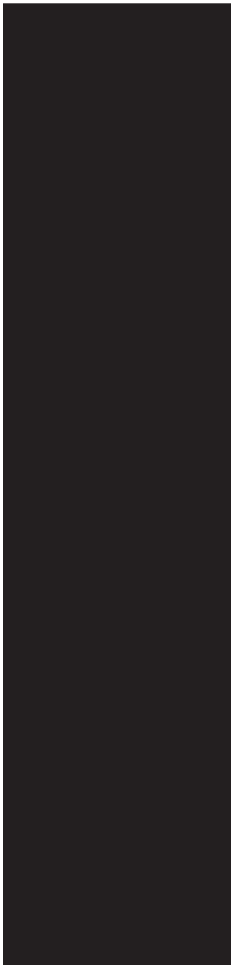
Cela ne signifie pas que ces objets n'ont aucune valeur ni qu'ils seraient nécessairement « faux ». C'est leur rapport au temps qui n'est plus le même. L'objet *wabi-sabi* traditionnel gagne en aura à mesure qu'il vieillit, et chaque trace supplémentaire ajoute une couche à son histoire. L'objet *wabi-sabi* de série, quant à lui, commence déjà « vieux » et risque paradoxalement de perdre en intérêt à mesure qu'il est réellement utilisé. On pourrait presque dire que la patine véritable vient brouiller la patine simulée. La temporalité est curieusement inversée : au lieu d'aller du neuf vers l'usé, on part d'un usé fabriqué, figé dans un état censé signifier d'emblée la durée, promise par l'industrie. Cependant, il serait faux de dire que la production en série supprime toute singularité, car chaque exemplaire finit par se différencier par l'usage. Elle déplace simplement la source de la singularité du processus de fabrication vers l'appropriation individuelle.

À ce stade, la tension est claire : d'un côté, le *wabi-sabi* comme aura de l'unique, liée à une histoire spécifique; de l'autre, des objets qui reprennent ses signes tout en les rendant reproductibles.

Afin d'éclairer plus précisément les enjeux de ce déplacement, il est utile de compléter la perspective de Benjamin par celle de Gilles Deleuze. Tandis que Benjamin parle de perte d'aura, Deleuze propose la notion de simulacre, comprise non pas comme une simple copie d'un original, mais comme un système de différences capable de se substituer à l'original lui-même. La partie III.B s'attachera à examiner cette idée de simulacre, ainsi que la manière dont la différence et la répétition peuvent aider à penser ces objets « imparfaits en série », situés à la lisière de l'authenticité et de l'imitation.

¹ Walter Benjamin. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Trad. Lionel Duvoy. Paris : Allia, coll. « Petite collection », 2011. p.23





I
LE

I

I

. 2
SIMULACRE



La réflexion de Benjamin sur la perte d'aura montre comment la reproduction technique altère la singularité d'un objet. Pour comprendre ce que deviennent les objets « *wabi-sabi* » produits en série, il est toutefois utile de déplacer légèrement le point de vue. Gilles Deleuze¹, dans *Différence et répétition*, propose la notion de simulacre² pour penser des images qui ne sont plus de simples copies d'un original, mais des configurations autonomes de différences. Là où la copie suppose un modèle premier auquel elle reste subordonnée, le simulacre brouille cette hiérarchie : il ne renvoie plus à un original stable, il se suffit à lui-même comme système de variations.

Appliquée aux objets *wabi-sabi* industrialisés, cette notion permet de saisir ce qui se joue dans l'« imperfection contrôlée ». L'objectif de l'industrie est d'être capable de produire une image générale de l'imperfection. Elle ne cherche pas à dupliquer telle tasse, tel le textile *boro*. Elle veut générer un ensemble de traits identifiables qui vont immédiatement évoquer le *wabi-sabi*. Il n'y a pas d'original caché qui aurait servi de modèle, chaque pièce se présente comme l'un des termes d'une série de simulacres renvoyant tous à une même idée « d'imperfection » stylisée. Ce n'est plus « ce bol-là », issu d'une histoire, c'est juste « un bol *wabi-sabi* » parmi d'autres, conforme à une image.

Dans ce contexte, la répétition ne tient pas uniquement à la quantité d'objets produits, mais au fait que l'imperfection elle-même devient l'objet de la répétition. Il ne s'agit pas de reproduire un défaut singulier, apparu dans des circonstances particulières, on cherche plutôt à répéter une représentation du défaut : une modalité d'irrégularité préalablement identifiée, stabilisée et formalisée.

Deleuze nous précise que la répétition véritable n'est jamais la reproduction à l'identique, on doit plutôt la considérer comme la reprise de différences qui se modulent. L'industrie du design reprend cette logique à sa manière. Elle fabrique des séries où chaque exemplaire présente de légères variations – traces de pinceau, effets de matière, écaillures imprimées – tout en restant immédiatement identifiable comme appartenant à une même collection.

1 (1925-1995), philosophe français majeur du XX^e siècle

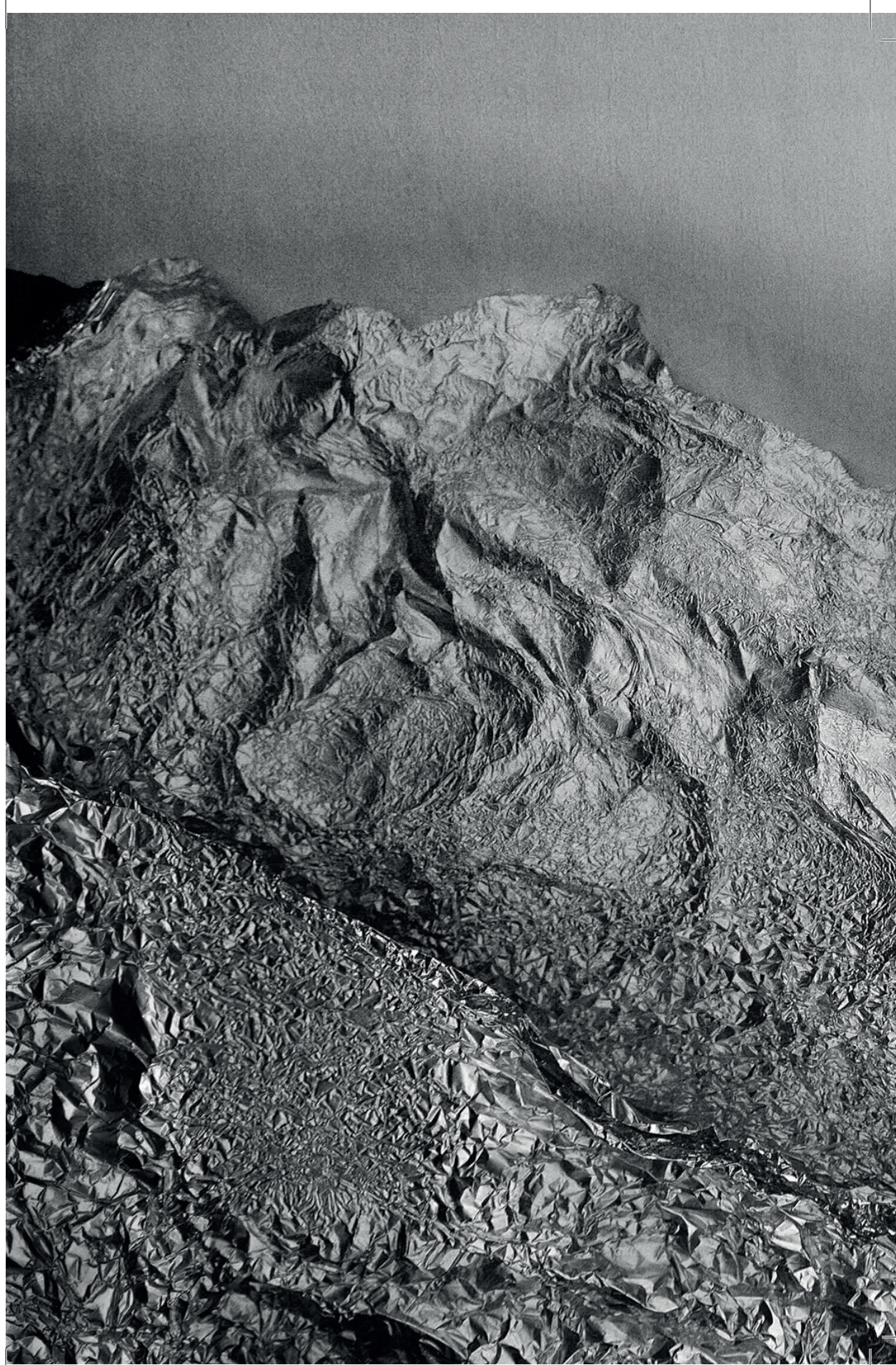
2 image ou représentation figurée d'une chose concrète.

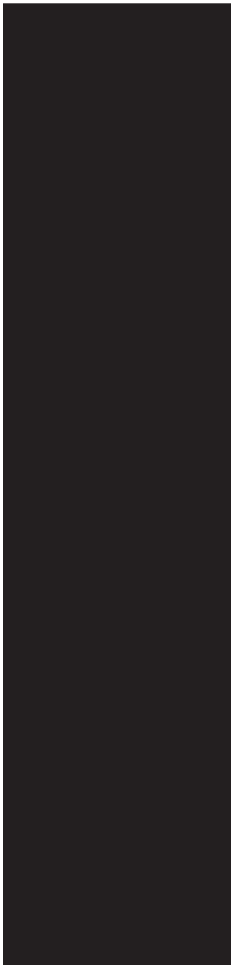
La différence y est encadrée, rendue compatible avec la répétition.

Le simulacre *wabi-sabi* apparaît ainsi comme une sorte d'« imperfection-type » : une manière d'être irrégulier qui obéit à des règles. Aux yeux du consommateur, ces objets peuvent produire une impression réelle de douceur, de sobriété, de distance par rapport à la perfection clinquante. Ils peuvent donner envie de ralentir, d'habiter autrement l'espace, de se rapprocher de matériaux plus simples. Mais, du point de vue de la logique *wabi-sabi* originelle, quelque chose s'est déplacé : l'imperfection n'est plus le résultat imprévisible d'un geste ou d'un temps, elle devient un effet recherché, anticipé, intégrable dans une stratégie de marque. Ce passage de l'imperfection vécue à l'imperfection donnée, de l'accident assumé au motif codé, est précisément ce que la notion deleuzienne de simulacre permet de penser.

Signalons cependant que la logique des séries n'efface pas toute possibilité d'expérience. Une fois acquis, ces objets s'inscrivent dans des trajectoires singulières, et vont naturellement se rayer, se briser et se réparer, passer de main en main. Avec le temps, une nouvelle strate d'imperfection – cette fois non programmée – va venir se superposer à celle qui avait été intentionnellement conçue. On se trouve alors devant des objets « à deux étages », une première imperfection simulée, identique d'un exemplaire à l'autre, et une seconde, bien réelle car produite par l'usage. Comment discerner ce qui procède du codage et ce qui relève de l'expérience ? Allons plus loin : cette superposition ne brouille-t-elle pas la lecture de l'objet, en rendant moins perceptible la part de temps authentiquement inscrite dans sa matière ?

Pour sortir du niveau purement théorique, il est nécessaire de voir comment ce simulacre d'imperfection fonctionne dans des cas concrets : comment une marque met en scène le *wabi-sabi*, comment elle dose l'irrégularité, la patine, la simplicité, et comment ces choix se traduisent dans des objets que l'on peut réellement manipuler. La partie III.C proposera ainsi une étude de cas centrée sur Zara Home, et plus précisément sur la différence entre une gamme « *wabi-sabi* » standardisée et la collaboration Zara Home × Axel Vervoordt. Cette comparaison permettra de mesurer, dans le détail, ce que la série fait à l'unique, et de voir jusqu'où l'on peut parler d'hommage, d'interprétation ou de simulacre.





III

LA DICHOTOMIE

.3

L' étude de cas de *Zara Home* permet d'observer concrètement comment une grande enseigne de décoration s'empare du *wabi-sabi* pour en faire un langage visuel et commercial. Elle offre un terrain privilégié pour mesurer le glissement décrit dans les parties précédentes : passage d'une imperfection vécue à une imperfection conçue, d'une aura liée à une histoire singulière à un simulacre d'imperfection disponible en série. Dans ses collections récentes, *Zara Home* nous propose de nombreux objets qui mobilisent explicitement ou implicitement le vocabulaire *wabi-sabi*.

On peut en citer quelques-uns : vases en céramique à l'aspect granuleux, bols aux bords irréguliers, assiettes aux émaux nuancés, textiles aux textures légèrement froissées. Les photographies de catalogues et les mises en scène de vitrines insistent sur des matériaux dits « naturels », sur des palettes réduites et sur des compositions épurées. L'ensemble construit un univers montrant simplicité, modestie, formes légèrement irrégulières. On reconnaîtra facilement plusieurs des marqueurs du *wabi-sabi* popularisés par Koren. Pour comprendre comment cette esthétique est techniquement mise en œuvre, l'analyse de trois objets du catalogue permet de distinguer différents niveaux d'appropriation.

Le premier niveau est celui du wabi-sabi comme motif graphique, illustré par le vase en céramique grise (Réf. 6371/046). Cet objet incarne la standardisation de l'accident : bien qu'il présente des lignes horizontales irrégulières évoquant le passage des doigts sur le tour du potier, sa production relève d'un *workmanship of certainty* absolu. Ici, l'imperfection n'est pas le résultat d'un risque pris avec la matière, mais un relief gravé dans le moule industriel. Comme le suggère Deleuze, l'objet ne copie pas un vase artisanal précis ; il produit une image générique de la « céramique d'atelier ». La texture rugueuse est un attribut de design statique qui ne doit rien à l'usage.



Le second niveau concerne la temporalité artificielle, que l'on retrouve dans le vase « texture usée » (Réf. 6317/046). Ici, *Zara Home* franchit une étape supplémentaire en vendant explicitement l'usure comme un argument de vente. Selon la grille de lecture de Benjamin, on assiste à une liquidation de l'héritage : l'industrie produit un anachronisme, un objet neuf portant les stigmates d'un passé fictif (craquelures, zones érodées). Là où le *wabi-sabi* traditionnel valorise le passage du neuf vers l'usé, ce vase part d'un usé fabriqué, figeant la patine dans un état initial destiné à la consommation immédiate.

Pourtant, la logique de production reste celle d'une grande enseigne internationale. Ces objets sont fabriqués en grandes quantités, selon des cahiers des charges précis, dans des usines où l'on contrôle les écarts. L'« irrégularité » est programmée : chaque pièce n'est pas strictement identique, mais les variations sont contenues dans une fourchette définie à l'avance. Il s'agit d'un « *workmanship of certainty* » au sens de Pye, où le risque est maîtrisé par le dispositif : les effets de matière, les déformations légères, les patines sont décidées en amont, puis reproduites. On retrouve ainsi la notion d'« imperfection contrôlée » évoquée en II.C : l'objet doit sembler imparfait, mais cette imperfection elle-même est un paramètre de design.

À ce stade, la grille de lecture de Benjamin et Deleuze devient particulièrement utile. Du côté de Benjamin, on peut dire que ces objets n'ont pas d'aura au sens originel : ils ne sont pas liés à un lieu, à un temps, à une histoire singulière, mais à une série et à une saison de collection. La « patine » ne résulte pas d'années d'usage, elle est donnée d'emblée. Du côté de Deleuze, on peut voir dans ces produits des simulacres d'imperfection : ils ne copient pas un bol précis, un vase précis, mais ils s'inscrivent dans une série de différences calculées qui renvoient à une même idée d'objet *wabi-sabi*. Ils font exister une image générale de l'imperfection, détachée de l'impermanence réelle.



La collaboration *Zara Home* × Axel Vervoordt¹ nuance cependant cette lecture. Connu pour son travail sur les espaces minimalistes et les matériaux patinés, Vervoordt apporte une sensibilité plus proche du *wabi-sabi* originel. Grâce à l'importance qu'il accorde au vide, aux volumes, au vieillissement des matières et sensibilité à la singularité, la collection issue de cette collaboration met en avant des objets plus sobres, moins décoratifs. Il a voulu mettre l'accent sur l'atmosphère globale plutôt que sur le seul effet de surface.

Le troisième niveau, plus nuancé, est celui de l'aura restaurée par la collaboration, dont l'assiette *Zara Home* × Axel Vervoordt (Réf. 9999/102) est l'exemple le plus frappant. Contrairement aux vases précédents, cette pièce réintroduit une part de *workmanship of risk*. L'utilisation de cendres de bois local pour le glaçage provoque des réactions chimiques imprévisibles lors de la cuisson, rendant chaque pièce de cette édition limitée (50 exemplaires) réellement unique. Ici, l'imperfection n'est plus codée en amont, mais advenue lors du processus. On quitte le domaine du simulacre pour rejoindre celui de l'œuvre : l'objet porte en lui la singularité d'un événement et d'une intention métaphysique (la symbolique du carré et du cercle).

On peut apprécier la valeur qu'apporte la présence d'un créateur identifié, avec une démarche personnelle. Il réintroduit une forme d'auteur et de cohérence esthétique là où la marque seule aurait tendance à multiplier les références. On reste quand même dans une logique de série, mais le simulacre est ici orienté par une vision singulière, ce qui atténue en partie l'effet de simple « style *wabi-sabi* » appliqué.

¹ Axel Vervoordt (1947 -) marchand d'art, collectionneur et designer d'intérieur belge, mêlant antiquités, art contemporain et esthétique *wabi-sabi*.



Cette étude de cas suggère que l'appropriation du *wabi-sabi* par une enseigne comme *Zara Home* ne se réduit pas à une opposition binaire entre authenticité et falsification, elle s'inscrit plutôt dans un espace intermédiaire. D'une part, le passage par l'industrie entraîne une simplification inévitable. Cette esthétique étroitement liée au temps, au geste et à un contexte culturel spécifique se doit d'être convertie en un répertoire de signes aisément mobilisables — couleurs, textures, formes. D'autre part, cela nous offre la possibilité, malgré tout, de faire circuler une certaine idée de la sobriété, de la lenteur et de la modestie des choses. Les objets dits « imparfaits » proposés par *Zara Home* ne sont pas *wabi-sabi* au sens strict du terme ; ils témoignent cependant de la manière dont le *wabi-sabi* est devenu un langage visuel global, disponible pour le design, la communication et le marketing.

En revenant à *Zara Home* après le détour par Tanizaki, Koren, Pye, Sennett, Benjamin et Deleuze, le mémoire boucle son parcours. De l'esthétique de l'ombre, du geste et du temps vécu, il en vient à une esthétique de l'imperfection mise en scène, standardisée et intégrée aux logiques contemporaines du lifestyle.

Reste alors, pour conclure, à mesurer ce que cette trajectoire dit de notre rapport contemporain aux objets : que cherchons-nous dans ces formes « presque uniques » produites par milliers ? Un simple style rassurant, une image d'authenticité, ou le signe d'un désir plus profond de lenteur, de matérialité et de vulnérabilité assumée ?

C O N C L U S I O N

Synthèse du parcours : de l'ombre au catalogue

Dans ce mémoire j'ai retracé la trajectoire singulière du *wabi-sabi*, depuis ses racines esthétiques japonaise de l'ombre jusqu'à sa standardisation par les industries contemporaines. L'œuvre de Jun'ichirō Tanizaki m'a offert le support nécessaire pour exposer la façon dont le *wabi-sabi* définit la beauté comme s'enracinant dans une expérience sensible du temps et de la matière.

L'analyse de Leonard Koren marque, à mes yeux, un tournant décisif : en traduisant cette métaphysique en principes formels, il a offert au design occidental une «boîte à outils» de l'imperfection. Elle a non seulement permis au *wabi-sabi* de rencontrer des sensibilités européennes — de la ruine romantique à l'Arte Povera —, mais elle a surtout ouvert la voie à son intégration industrielle. À travers les concepts de David Pye et Richard Sennett, je pense avoir identifié clairement le paradoxe central de ce travail : l'industrie tente aujourd'hui de produire les effets visuels du *workmanship of risk* par un *workmanship of certainty*.

Le diagnostic critique : entre perte d'aura et règne du simulacre

Le recours à la philosophie de Walter Benjamin et de Gilles Deleuze m'a permis de nommer ce qui se joue dans des enseignes comme *Zara Home*. Chez Benjamin, nous avons diagnostiqué une perte d'aura : l'objet *wabi-sabi* industriel est coupé de son « ici et maintenant ». Sa patine n'est pas le récit d'une durée vécue, mais un décor appliqué en usine.

Cependant, la notion deleuzienne de simulacre nous a évité de tomber dans une critique binaire de l'authenticité. L'étude de cas de *Zara Home* a démontré que l'imperfection est devenue un paramètre de design : un simulacre qui, s'il perd en profondeur historique, gagne en puissance de diffusion, propageant un désir de sobriété et de matérialité dans un monde saturé par le lisse numérique.

Vers une réconciliation : l'unique en série ?

Je voudrais insister sur le constat suivant : Le *wabi-sabi* n'est ni totalement trahi, ni fidèlement préservé. Il s'est métamorphosé en un langage visuel global. De plus, l'industrie a réussi en quelque sorte à standardiser l'accident, oui, mais elle laisse également entrevoir un horizon nouveau : celui d'un rapport plus vulnérable et plus attentif aux objets du quotidien. Ce *wabi-sabi* simulé agit positivement comme un contrepoint nécessaire à l'obsolescence immédiate, invitant l'utilisateur à ralentir.

OUVERTURE : L'industrie au défi de l'aléa

La question s'impose : l'industrie peut-elle dépasser le stade du simulacre pour retrouver la vérité du geste ? Ne pourrait-on pas suggérer à l'industrie d'adopter un processus intégrant une part d'aléatoire réel ?

Une réponse majeure à ce défi se trouve dans le travail de la designer Hella Jongerius, dans *service B-Set* en 1997. En poussant la température de cuisson de la porcelaine industrielle au-delà de son point de stabilité, elle provoque volontairement des déformations, des retraits et des jaunissements. Bien qu'issue d'un moule industriel, chaque assiette sort du four avec une morphologie singulière. Ce n'est plus une imperfection «imprimée» (simulacre), il s'agit dans ce cas d'une imperfection «advenue» par le débordement des forces physiques sur le contrôle industriel.

Cette méthode de production de l'unique en série pourrait aujourd'hui se généraliser via trois leviers :

- L'aléatoire algorithmique
Le design paramétrique permet de coder des micro-variations dans le processus de fabrication (impression 3D ou fraisage). Ce procédé rend chaque pièce de la série structurellement différente.
- La cobotique
L'usage de bras robotisés collaboratifs programmés pour laisser une marge d'erreur ou pour interagir avec un geste humain non répétitif. On réintroduit le « *workmanship of risk* » au cœur de l'usine.
- La matière «ouverte»
En privilégiant des matériaux à haut potentiel de patine – bruts, métaux s'oxydant –, l'industrie pourrait livrer des objets «prêts à vieillir» (et non pas déjà produits avec un aspect « vieux » qui ne trompe plus personne).

En somme, l'avenir du *wabi-sabi* industriel réside peut-être dans cette standardisation organique préfigurée par Jongerius. La machine ne dicte plus la perfection, mais orchestre l'imprévisibilité de la matière. Le *wabi-sabi* redeviendrait alors, non plus un style de consommation, mais une acceptation partagée de la vulnérabilité des choses.

Glossaire

Wabi-sabi : esthétique japonaise célébrant la beauté de l'imperfection, l'impermanence et l'incomplétude.

Toko no ma : alcôve surélevée dans l'architecture traditionnelle japonaise, espace dédié à l'exposition d'objets d'art.

Wabi : simplicité, nature, dissymétrie mais aussi solitude, mélancolie...

Sabi : altération par le temps, patine des objets.

Mujō : concept bouddhiste désignant l'impermanence universelle, l'absence de permanence.

Chashitsu : salle de thé traditionnelle japonaise.

Roji : chemin d'accès à la salle de thé japonaise.

Nijiriguchi : petite ouverture d'accès à la salle de thé japonaise.

Kanso : principe esthétique japonais de simplicité et de dépouillement.

Fukinsei : principe esthétique japonais d'asymétrie et de déséquilibre.

Shizen : principe esthétique japonais de naturel et d'absence d'artifice.

Yūgen : principe esthétique japonais de profondeur mystérieuse et de suggestion subtile.

Seijaku : principe esthétique japonais de pureté et de solitude tranquille.

Raku : principe esthétique japonais de plaisir naturel et de confort authentique.

Shibumi : principe esthétique japonais de beauté subtile et de sophistication discrète.

Datsuzoku : principe esthétique japonais de libération des conventions et du vulgaire.

Kintsugi : technique japonaise de réparation de céramique avec de l'or.

Boro : textile japonais traditionnel fait de tissus rapiécés et superposés.

Sashiko : technique de broderie japonaise traditionnelle utilisant des points de couture visibles.

Mingei (littéralement « art du peuple ») : mouvement esthétique et philosophique japonais valorisant l'artisanat traditionnel créé pour un usage quotidien, célébrant la beauté authentique et fonctionnelle des objets anonymes produits sans intention artistique consciente.

Livres

- ASSOULY, Olivier**, et al. (dir.). *Mode de recherche*, no 18 : « L'artisanat, la main et l'industrialisation ». Paris : Institut Français de la Mode, 2013. p. 33-38
- BENJAMIN, Walter**. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduction par Lionel Duvoy. Paris : Allia, coll. « Petite collection », 2011.
- DELEUZE, Gilles**. *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Épipméthée », 1968
- KOREN, Leonard**. *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*. Traduit de l'anglais par Laurent Strim. Paris : Sully, coll. « Le Prunier », 2015.
- MÉDA, Dominique**, et Patricia, **VENDRAMIN**. *Tempête sur les représentations du travail*. Paris : La Fabrique, 2013. p. 22-35
- PYE, David**, *The Nature and Art of Workmanship*. Londres : Bloomsbury Academic, 2008.
- ROTOR**. *Usus/Usures : État des lieux / How things stand*. Éditions Communauté française Wallonie-Bruxelles, 2010.
- SENNETT, Richard**. *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Albin Michel, 2010.
- TANIZAKI, Jun'ichiro**. *Éloge de l'ombre*. Traduit du japonais par René Sieffert. Lagrasse : Éditions Verdier, 2011.
- VERVOORDT, Axel**. *Esprit wabi*. Photographies de Laziz Hamani. Paris : Flammarion, 2010.
- VIDALING, Raphaële**. *Wabi Sabi : trouver la beauté dans l'imperfection*. Paris : Hoëbeke, 2023.

Articles, Blogs et Documents en ligne

- Bosc les Landes**. « L'importance de l'esprit artisanal mingei dans un monde industrialisé ». En ligne : <https://www.bosc-leslandes.fr/limportance-de-lesprit-artisanal-mingei-dans-une-monde-industrialise/> [consulté le 23 avril 2025].
- Dans le Gris**. « 7 principes esthétiques zen japonais qui définissent le Wabi Sabi », Journal (blog). En ligne : <https://danslegris.com/fr/blogs/journal/7-japanese-zen-aesthetic-principles-that-define-wabi-sabi> [consulté le 28 octobre 2025].
- DELFINER, Judith**, 2021. « *Le Xerox art, ou la copie et son aura* ». Pompidou+, Centre Pompidou. En ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/magazine/article/le-xerox-art-ou-la-copie-et-son-aura> [consulté le 26 décembre 2025].
- Galerie Stimmung**. « Wabi Sabi, éloge de la simplicité / Wabi Sabi, ode to simplicity ». En ligne : [consulté le 15 avril 2025].
<https://galeriestimmung.com/blogs/journal/94055939-wabi-sabi-eloge-de-la-simplicité-wabi-sabi-ode-to-simplicity>
- GRATEAU, Claire-Marie**. « Le mouvement Mingei : voir la beauté dans les objets du quotidien », Japanization. En ligne : <https://japanization.org/le-mouvement-mingei-voir-la-beaute-dans-les-objets-du-quotidien/> [consulté le 25 septembre 2025].
- HENRY, Gaëtan**, *Enjeux écosophiques et d'accélération numériques au sein de l'entreprise Chanel : Exploration du wabi sabi dans l'animation en réalité virtuelle (AniRéV)*, thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, 2023. p.137-220 [consulté le 15 septembre 2025].
- La Revue du Design**. « Le futur de l'imparfait », 22 mai 2013. En ligne : <https://www.larevuedudesign.com/2013/05/22/le-futur-de-l-imparfait/> [consulté le 9 novembre 2025].
- LAPICUS, Daniela**. « Wabi-sabi », Dictionnaire illustré des termes de design, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021-2022. En ligne : <https://dit.dampress.org/glossary/wabi-sabi> [consulté le 11 mars 2025].
- L'Œil de**. « Wabi-Sabi : un art ancestral ». En ligne : <https://www.loeilde.fr/wabi-sabi-un-art-ancestral> [consulté le 17 novembre 2025].
- Magazine Acumen**. « Axel Vervoordt : Wabi-Sabi ». En ligne : <https://magazine-acumen.com/design/axel-vervoordt-wabi-sabi/> [consulté le 15 décembre 2025].
- Maison Wabi Sabi**. « Mouvement Mingei ». En ligne : <https://www.maisonwabisabi.com/mouvement-mingei/> [consulté le 15 avril 2025].
- MARGAT, Claire**, « Différence et Répétition ». artpress, 15 mai 2025. Compte rendu de l'exposition, Galerie Gagosian Ponthieu, Paris. En ligne : <https://www.artpress.com/2025/05/15/difference-et-repetition/> [consulté le 14 janvier 2026].
- MAZZONI-CERNUS, Adina**. « Mingei : artisanat japonais & design moderne », Le Petit Journal. En ligne : <https://lepetitjournal.com/tokyo/mingei-charlotte-perriand> [consulté le 4 novembre 2025].

MOSCATELLO, Manuela. « La beauté de l'ordinaire. Céramiques mingei du musée Cernuschi », *Arts Asiatiques*, vol. 76, 2021, p. 105-112.

En ligne : https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2021_num_76_1_2115 [consulté le 4 novembre 2025].

Nonfiction.fr. « L'ombre et le signe, Barthes et Tanizaki ». En ligne :

[consulté le 13 décembre 2025]. <https://www.nonfiction.fr/article-5298-lombre-et-le-signe-barthes-et-tanizaki.htm>

Nonfiction.fr. « La revanche de «l'homo faber» sur «l'homo economicus» », compte rendu de *The Craftsman* de Richard Sennett. En ligne : [consulté le 9 novembre 2025].

<https://www.nonfiction.fr/article-1707-la-revanche-de-lhomo-faber-sur-lhomo-economicus.htm>

Pen Online. « Le kanso, l'un des sept piliers du wabi-sabi ».

En ligne : <https://pen-online.com/fr/culture/le-kanso-lun-des-sept-piliers-du-wabi-sabi>

[consulté le 26 octobre 2025].

Pen Online. « Le Mingei reste toujours insaisissable, cent ans après sa naissance ».

En ligne : <https://pen-online.com/fr/design/le-mingei-reste-toujours-insaisissable-cent-ans-apres-sa-naissance/>

[consulté le 15 novembre 2025].

Rikumo Journal. « Tai-an to Today: The Evolution of the Japanese Tea House », 11 mars 2024.

En ligne : [consulté le 26 août 2025].

<https://journal.rikumo.com/journal/2024/3/11/tai-an-to-today-the-evolution-of-the-japanese-tea-house>

SMITH, David L. « Wabi-Sabi : The Art of Impermanence », 14 janvier 2024.

En ligne : <https://davidlsmithcontemplativephotography.com/2024/01/14/wabi-sabi-the-art-of-impermanence>

[consulté le 28 décembre 2025].

The Art Avenue Shop. « Art Wabi-Sabi en Occident ».

En ligne : https://theartavenueshop.com/blogs/blog-decoration/art-wabi-sabi-occident?_pos=1&_sid=4926f0f27&_ss=r

[consulté le 7 août 2025].

THÉRIAULT, Patrick, 2023. « Entre Niépce et Nietzsche : déclin de l'aura et montée du simulacre dans la modernité littéraire selon Benjamin ». In : GIBOUX, Audrey et LABBÉ, Mathilde (dir.), *Walter Benjamin ou les pouvoirs critiques de l'image*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, p. 197-217.

En ligne : <https://books.openedition.org/pubp/8474> [consulté le 19 novembre 2025].

Tortoise General Store. « Check-In with Leonard Koren: Aesthetics Expert & Wabi-Sabi Author », entretien avec Leonard Koren. En ligne : [consulté le 28 décembre 2025].

<https://shop.tortoisegeneralstore.com/blogs/archive/check-in-with-leonard-koren-aesthetics-expert-wabi-sabi-author>

Traditional Kyoto. « Esthetics », rubrique Culture.

En ligne : <https://traditionalkyoto.com/culture/esthetics/> [consulté en février 2026].

Turbulences Déco. « Inspiration déco : le Wabi Sabi sous plusieurs facettes », avril 2024. En ligne : [consulté le 16 octobre 2025].

<https://www.turbulences-deco.fr/inspiration-deco-le-wabi-sabi-sous-plusieurs-facettes/2024/04/>

Turbulences Déco. « Tonalités wabi-sabi et matières brutes », juillet 2018.

En ligne : <https://www.turbulences-deco.fr/tonalites-wabi-sabi-et-matieres-brutes/2018/07/> [consulté le 16 octobre 2025].

VIATTE, Germain. « L'esprit mingei au Japon : chronique d'une exposition », *Revue de la Société des amis du Musée national de céramique*. p. 83-92. En ligne : [consulté le 3 janvier 2026].

<https://www.maisonwabisabi.com/wp-content/uploads/2022/02/PDF-Lesprit-Mingei-au-japon.pdf>

YANAGI, Sôetsu. « Yanagi et le Mingei », PDF.

En ligne : <https://ilggb.net/collection/wp-pdf/yanagi-et-le-mingei.pdf> [consulté le 3 janvier 2026].

YANG, Jian, 2021. *The Meaning and Expression of Wabi-Sabi in Environmental Art Design*.

Pacific International Journal, vol. 4, no 2, p. 45-48. En ligne : <https://rclss.com/pij/article/view/15/86>

[consulté le 16 décembre 2025]

Podcasts et Radio

CHERVET-BRENAC, David. « Wabi-Sabi : Quand l'Imperfection devient un style déco, entre design, philosophie et marketing », *Style! by Design Kafé*, podcast audio.

En ligne : <https://podcast.ausha.co/designkafe/wabi-sabi-quand-l-imperfection-devient-un-style-entre-philosophie-et-marketing>

[consulté le 18 octobre 2025].

Les Chemins de la philosophie. « Walter Benjamin : L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », France Culture, Radio France, 3 avril 2012.

En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/walter-benjamin-l-oeuvre-d-art-a-l-epoque-de-sa-reproductibilite-technique-2827573> [consulté le 5 novembre 2025].

Les Chemins de la philosophie. « Episode ¾ Deleuze : Différence et répétition », France Culture, Radio France, 27 avril 2016.

En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/walter-benjamin-l-oeuvre-d-art-a-l-epoque-de-sa-reproductibilite-technique-2827573> [consulté le 17 novembre 2025].

Fig. 1 Photographie non identifiée. *Intérieur avec bouilloire*, s.d. (photographie en noir et blanc). Reproduit sur Pinterest, en ligne : <https://fr.pinterest.com/pin/16958936096456340/> (auteur et source d'origine non identifiés).

Fig. 2 Lind, Arne. *Tokonoma, Ryōan-ji, Kyoto*, novembre 1984. Photographie en noir et blanc. Reproduit sur Tumblr, en ligne : <https://gacougnol.tumblr.com/post/60203388766/varietas-arne-lind-tokonoma-royan-ji-kyoto>

Fig. 3 Appel, Dieter. *Die Befreiung der Finger (La Libération des doigts)*, 1979. Épreuve gélatino-argentique, 39,3 × 29,4 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. En ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c6gb4e>

Fig. 4 Taut, Bruno. *Tokonoma du pavillon Shenshintei, temple Shōrinzan Daruma-ji, Takasaki*, photographie, 1934. Reproduit sur Wikipédia, en ligne : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Shenshintei-Intérieur tatami, s.d. \(photographie en noir et blanc\).](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Shenshintei-Intérieur tatami, s.d. (photographie en noir et blanc).) Reproduit sur Pinterest, en ligne : <https://kr.pinterest.com/pin/611997036912709096/> (auteur et source d'origine non identifiés).

Fig. 6 Hiroshi Sugimoto. *Lake Superior, Eagle River*, 2003. Tirage gélatino-argentique, 41,9 × 54 cm. En ligne : <https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-lake-superior-eagle-river-5>

Fig. 7 Vase à fleurs Onkyoku (*hanaire*) attribué à Sen no Rikyū, XVI^e siècle, bambou, Sekisui Museum, Tsu, préfecture de Mie (Japon). Photographie reproduite sur Wikipédia, en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Bamboo_Flowerpot_Sen_no_Rikyū_ONKYOKU.jpg.

Fig. 8 Tai-an, *intérieur avec plancher surélevé*, temple Myōki-an, Yamazaki (Kyoto). Photographie reproduite dans « Sen no Rikyū and the Japanese Way of Tea: Ethics and Aesthetics of the Everyday », Academia.edu.

Fig. 9 Tai-an, *pavillon de thé attribué à Sen no Rikyū*, temple Myōki-an, Yamazaki (Kyoto), fin du XVI^e siècle. Photographie reproduite sur Wikipédia, en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:TAIAN_in_Myokian_Kyoto.jpg.

Fig. 10 Narahara, Ikko. *Japanesque: Zen*. Exposition, Photo Gallery International (PGI), Tokyo, 11 mai – 4 juillet 2015. En ligne : <https://www.pgi.ac/en/exhibitions/726/>.

Fig. 11 Bol à thé Raku blanc Fujisan, Hon'ami Koetsu, XVII^e siècle, époque d'Edo, h. 8,6 cm, diam. 11,5 cm, Sunritz Hattori Museum of Art, Suwa, préfecture de Nagano (Japon). Photographie reproduite sur Wikipédia, en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:White_RAKU_BOWL_KOETSU_FUJISAN.JPG.

Fig. 12 Photographie non identifiée. Pièce de céramique de Shōji Hamada (détail), s.d. Photographie reproduite sur le site de Phil Rogers Pottery (rubrique « Hamada and his circle »), en ligne : <https://www.philrogerspottery.com/wp-content/uploads/2025/11/hamada3.jpg>.

Fig. 13 Bol en céramique réparé selon la technique du kintsugi, illustration de l'article « Le Keshifun et le Marufun : Deux Visages de l'Or dans l'Art du Kintsugi », Myriam Greff, LinkedIn, en ligne : <https://www.linkedin.com/pulse/le-keshifun-et-marufun-deux-visages-de-lor-dans-lart-du-myriam-greff-kobve/>

Fig. 14 Textile boro, détail de patchwork et couture sashiko, exposition « Boro Textiles », Amuse Museum, Tokyo. Photographie : Charlotte Cameron, dans « Boro Textiles at the Amuse Museum, Tokyo », blog Charlotte Cameron Knitwear, 1^{er} novembre 2016, en ligne : <https://charlottecameronknitwear.wordpress.com/2016/11/01/boro-textiles-at-the-amuse-museum-tokyo/>

Fig. 15 Photographie tirée du livre Leonard Koren, *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, trad. Laurent Strim, Paris, Sully, coll. « Le Prunier », 2015, p. 16.

Fig. 16 Donatello. *Maddalena penitente (Magdalena penitente)*, vers 1453-1460. Bois polychrome, h. 1,88 m, Museo dell'Opera del Duomo, Florence. Photographie reproduite sur le blog « HISTORARTERAPIA », en ligne : <https://historiarteamanera.blogspot.com/2016/08/magdalen-penitente-donatello-museo.html>

Fig. 17 Caspar David Friedrich. *Ruins at Oybin (Ruines d'Oybin)*, vers 1812. Huile sur toile. Reproduit dans l'article « So, what is “The Sublime”, exactly ? », newsletter *The Culture Dump* (Substack), en ligne : <https://culturedump.substack.com/p/so-what-is-the-sublime-exactly>.

Fig. 18 William Morris, *Pimpernel*, papier peint, 1876, William Morris Gallery, Londres. D'après : William Morris Gallery, « Pimpernel wallpaper », en ligne : <https://wmgallery.org.uk/object/pimpernel-wallpaper/>

Fig. 19 Giuseppe Penone. *Essere vento (To Be Wind)*, 2014. Arbre pétrifié, grain de sable naturel et grain de sable sculpté, 123 × 60 cm, Pinault Collection. Photographie reproduite en ligne : <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/fr/oeuvre/essere-vento-be-wind>.

Fig. 20 Donald Judd, *Chairs*, 1984, Sélection de pièces présentée sur le site de la Judd Foundation, rubrique « Furniture », en ligne : <https://juddfoundation.org/donald-judd/furniture/>

Fig. 21 Urs Fischer. *Untitled*, 2011. Sculpture en cire, PinchukArtCentre, Kyiv. Reproduit sur Artsy, en ligne : <https://www.artsy.net/artwork/urs-fischer-untitled-4>

Fig. 22 Naga Antiques. *Iga-ware Earthenware Flower Container*, vase en grès, Japon, époque Meiji. En ligne : <https://nagaantiques.com/product/iga-ware-earthenware-flower-vase/>

Fig. 23 Michel-Ange. *Atlas esclave*, 1530-1534. Statue en marbre, 277 cm de haut, Galleria dell'Accademia, Florence. Reproduit sur Wikipédia, en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Atlas_esclave.

Fig. 24 Ossip Zadkine. *Le Sculpteur*, 1939. Sculpture en bois peint, 192 × 132 × 98 cm, Centre Pompidou. En ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cAXprj>

Fig. 25 Timm Ulrichs. *Walter Benjamin. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Interpretation par Timm Ulrichs : La photocopie de la photocopie de la photocopie de la photocopie*, 1967. Ensemble indissociable de 100 photocopies encadrées, xérogaphies, 31,3 × 22,5 cm, Cabinet de la photographie, Centre Pompidou.

En ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c5nR4qo>

Fig. 26 Dominique Teufen. *Gravelpits*, 2016. Photographie couleur, Hahnemühle Fine Art Baryta, 120 × 180 cm, Reproduit sur Artsy, en ligne : <https://www.artsy.net/artwork/dominique-teufen-gravelpits>

Fig. 27 VASE CÉRAMIQUE, Zara Home. Vase en céramique gris, texture rugueuse avec motif en relief de lignes horizontales entourant l'extérieur.

Reproduit sur Zara, en ligne : <https://www.zara.com/fr/fr/vase-ceramique-p46371046.html>.

Fig. 28 VASE CÉRAMIQUE TEXTURE USÉE, Zara Home. Vase en céramique noire, texture « usée » avec col étroit.

Reproduit sur Zara, en ligne : <https://www.zara.com/fr/fr/vase-ceramique-texture-usee-p46317046.html>.

Fig. 30 AXEL VERVOORDT PLATE, Zara. Assiette carrée en céramique, créée en série limitée de cinquante pièces uniques par Axel Vervoordt pour Zara.

Reproduit sur Zara, en ligne : <https://www.zara.com/za/en/axel-vervoordt-plate-p09999102.html>.

Louis BERNY
Mémoire de diplôme
École Camondo
2025-2026

série