

GAUTIER Pierre, *Une image de la femme dans l'art japonais au XXème siècle : L'impossible Neutralité, Yamamoto Kanae, Onchi Kōshirō & Araki Nobuyoshi*

Mémoire de M2, sous la direction de Mme Annie CLAUSTRÉS, Maître de conférences Habilité à diriger des recherches, Histoire et Théorie de l'Art Contemporain, Université Lumière – Lyon 2, Soutenu le lundi 5 septembre 2016, 236 p. (texte : 167 ; annexes : 69)

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/cipango/5124>  
DOI : 10.4000/cipango.5124  
ISSN : 2260-7706

**Éditeur**

INALCO

**Édition imprimée**

Date de publication : 20 octobre 2021  
Pagination : 349-352  
ISBN : 9782858313969  
ISSN : 1164-5857

**Référence électronique**

« GAUTIER Pierre, *Une image de la femme dans l'art japonais au XXème siècle : L'impossible Neutralité, Yamamoto Kanae, Onchi Kōshirō & Araki Nobuyoshi* », *Cipango* [En ligne], 24 | 2021, mis en ligne le 11 octobre 2021, consulté le 10 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cipango/5124> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cipango.5124>

---



*Cipango* est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

**GAUTIER Pierre, *Une image de la femme  
dans l'art japonais au XXème siècle :*  
*L'impossible Neutralité, Yamamoto Kanae,  
Onchi Kōshirō & Araki Nobuyoshi***

**Mémoire de M2, sous la direction de Mme  
Annie CLAUSTRES, Maître de conférences Habilité  
à diriger des recherches, Histoire et Théorie  
de l'Art Contemporain, Université Lumière –  
Lyon 2, Soutenu le lundi 5 septembre 2016,  
236 p. (texte : 167 ; annexes : 69)**

Les vicissitudes riches et tumultueuses de l'histoire japonaise font de l'art, et de l'image des femmes en particulier, un objet d'étude riche et incontournable qu'il a été entrevu ici comme étant indissociable de l'état d'esprit des sociétés artistiques, civiles et politiques tout au long du xx<sup>e</sup> siècle. Cet objet d'étude souffre malheureusement d'un traitement peu développé au sein de la littérature spécialisée. Si une poignée d'ouvrages s'y sont attardés sporadiquement sur telle ou telle décennie, sur tel ou tel courant artistique comme le Yōga 洋画 ou le Shin Hanga 新版画, aucun n'a proposé en langues européennes une vision globale transcendant les médias et les courants afin de comprendre les racines iconographiques et esthétiques de l'image de la femme autant dans l'estampe ou dans la peinture que dans la photographie. Ce mémoire a justement eu pour but, par le biais de trois études de cas, de tenter d'expliquer et de comprendre de façon critique l'évolution de la représentation féminine dans l'art japonais au xx<sup>e</sup> siècle, que cette évolution tende vers le conservatisme ou vers l'innovation. Les questions

du regard et de l'objectivité ont également été centrales car il serait inconcevable de calquer l'histoire de l'art occidentale sur son homologue japonaise. C'est pourquoi une telle étude se devait d'être basée rigoureusement sur les contextes historiques, artistiques, sociaux et sociétaux contemporains aux œuvres en un dialogue interdisciplinaire permanent par simple éthique intellectuelle envers une culture de l'image dont la représentation populaire occidentale souffre encore largement d'un orientalisme prégnant. Il a été relevé, outre des différences d'appréciations liées aux contextes politiques et artistiques, des variations majeures dans la conception du corps féminin ou dans les thèmes donnés à voir d'un artiste à l'autre parfois évoluant au sein d'un même courant artistique. Ces variations, pour beaucoup dépendant d'un contexte donné, personnel ou sociétal, font de l'image de la femme un véritable baromètre de la société japonaise à un instant défini et ne sauraient être abordées d'une façon fantasmée.

Nu d'acculturation ou nu de contestation ? À travers ce questionnement de départ, une approche iconographique et esthétique de la nudité féminine a été proposée afin de mettre en relation cette longue tradition de la nudité présente entre autres dans le Shunga 春画 tout au long de l'époque Tokugawa (1603-1868) avec le nu féminin Yōga à partir de 1868 puis Shin Hanga à partir de 1915. Ces va-et-vient et dialogues entre des médias et des artistes de sensibilités différentes ont permis d'ébaucher une compréhension des tenants et aboutissants qui ont mené à l'usage de la nudité féminine durant l'ère Meiji (1868-1912), puis durant les premières années de l'ère Taishō (1912-1926) et l'éclosion de la « nouvelle estampe ». Ces évolutions radicales de la conception de la nudité d'Edo à Meiji vers un nu à l'occidentale dit « nu pour le nu » ont mené l'analyse vers une troisième catégorisation qui n'avait dès lors pas été envisagée : l'usage de la nudité à des fins politiques durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Cette finitude du nu féminin vient ainsi s'ajouter au nu d'acculturation des artistes ayant voyagé en Europe pour se former à partir de 1868, conception euro-masculino-centrée qu'ils ont ramenée et enseignée à leur retour au Japon, puis au nu de contestation qui en découle par une approche du nu féminin servant à critiquer les canons esthétiques académiques. Cette approche préalable de l'usage du corps nu de la femme à travers les œuvres de plusieurs artistes majoritairement Yōga et Shin Hanga a permis de servir de socle actif dans l'analyse critique du corpus choisi pour ce mémoire. Le choix de ces artistes majeurs et pionniers du Sōsaku Hanga 創作版画, mouvement

progressiste de l'estampe officiellement né en 1918, que sont Yamamoto Kanae 山本鼎 (1882-1946) et Onchi Kōshirō 恩地孝四郎 (1891-1955) a eu pour but de considérer et d'analyser la proportion et les fluctuations de cette image féminine dans la production de ces artistes.

Le choix d'artistes de l'estampe et non de peintres Yōga ou du Nihonga 日本画 a été motivé par la plus vaste dissémination des œuvres déterminée par le médium, rendant ainsi plus pertinente une approche contextuelle car assujetti davantage à la censure, à la mode et donc au public. Il est apparu, en corrélant la production de ces deux artistes avec leur vie et leur sensibilité puis avec le contexte historique et social, que ces facteurs interagissaient grandement avec l'iconographie utilisée tout comme l'esthétique dans une moindre mesure. Si Yamamoto Kanae, plus en proie à un bouleversement intérieur et une tension systématique entre peinture à l'huile et estampe, donne une place capitale à la femme en excluant toute iconographie genrée intrinsèque au Yōga, Onchi Kōshirō, de par son aura artistique et sa position clé au sein du mouvement, devra céder aux goûts nationalistes des années 1930 de façon équivoque en passant d'une femme digne d'une peinture à l'huile à une femme de type Ukiyo-e 浮世絵 à l'instar du très conservateur Shin Hanga. En cela, l'étude de la production sur le long terme de ces deux artistes, étude reliée aux contextes artistiques et historiques, permet de démontrer à quel point l'usage de la femme dans l'art est intimement lié aux turbulences profondes qui agitent la société japonaise durant ces décennies de 1910 à 1945.

Bien sûr, l'art contemporain, si on le dit désormais « mondialisé », n'échappe pourtant pas aux soubresauts inhérents à une société en perpétuelle remise en question. Des fausses estampes d'Aida Makoto 会田誠 (né en 1965) aux montages de Yanagi Miwa やなぎみわ (née en 1967), l'image de la femme a revêtu depuis les années 1980 une diversité esthétique et discursive empruntant parfois une sémantique liée à l'Ukiyo-e. De la même manière que les artistes de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle réagirent aux stimuli contextuels, Araki Nobuyoshi 荒木経 (né en 1940) est incontestablement l'un des artistes japonais ayant su le mieux montrer, voire représenter, les luttes et résistances qui animent la société japonaise dans ses photographies. Cet art, très loin de ne faire que « montrer », est avant tout un parti-pris. Son recueil *Tokyo Lucky Hole* 東京ラッキーホール, rassemblant des clichés pris dans le quartier de Kabukichō entre 1983 et 1985 et parent pauvre de la rétrospective française de l'année dernière, illustre parfaitement

le malentendu qu'une telle œuvre peut susciter. Dès lors que le rapprochement et la confrontation sont établis avec les photographies antérieures et contemporaines à cette œuvre sur un sujet identique comme chez Tōmatsu Shōmei 東松 照明 (1930-2012), Watanabe Katsumi 渡辺克巳 (1939-2006) ou Araki lui-même, l'analyse des séries de *Tokyo Lucky Hole* a dû se porter d'abord sur le contexte du milieu de la prostitution, puis avec insistance sur le parti-pris manifeste d'Araki de montrer des femmes dans l'intimité de leur milieu, sans fard ni tabou d'ordre moral ou sexuel. Cet aspect, sans doute choquant hors analyse poussée, n'est pourtant que le reflet de l'esthétique d'Araki envisagée dès les années 1970, c'est à dire la « pseudo-objectivité », et elle n'est ici qu'un instrument pour magnifier la femme.

Ainsi le xx<sup>e</sup> siècle peut-il s'enorgueillir d'avoir été le témoin de bouleversements sans équivalent concernant l'image de « la femme japonaise ». Fortement liée à des processus sociétaux, qu'ils soient d'ordres religieux, politiques ou moraux, les représentations féminines dans l'art japonais semblent être passées de la qualité d'outil de communication, de symbole pour une cause comme chez Yamamoto Kanae, à un véritable sujet de fascination presque fétichiste pour Araki. Cette pluralité ne doit cependant pas occulter les causes fondamentales de ces utilisations et représentations qui, sans tomber dans une caricature facile, ont d'abord été faites par des hommes et pour des hommes, reléguant ainsi les femmes véritables, celles qui sont derrière tout cela, à la qualité d'objet à usage pluriel. Ces considérations amènent avec elles tout le terreau social complexe qui sous-tend les crispations et les libérations dans l'art japonais depuis la Restauration de 1868 jusqu'à nos jours, et c'est justement ce qui en fait un sujet d'étude aussi fascinant.