



HAL
open science

Objet politique, objet de contestation : le nu féminin dans l'art japonais, de 1907 à nos jours

Pierre Gautier

► **To cite this version:**

Pierre Gautier. *Objet politique, objet de contestation : le nu féminin dans l'art japonais, de 1907 à nos jours*. Histoire. Université Lumière - Lyon II, 2023. Français. NNT : 2023LYO20048 . tel-04327731

HAL Id: tel-04327731

<https://theses.hal.science/tel-04327731>

Submitted on 6 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° d'ordre NNT : 2023LYO20048

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 483

Sciences sociales

Discipline : Histoire

Soutenue publiquement le 23 juin 2023 par :

Pierre GAUTIER

Objet politique, objet de contestation.

Le nu féminin dans l'art japonais, de 1907 à nos jours.

Devant le jury composé de :

Thierry DUFRÈNE, Professeur des Universités, Université Paris Nanterre, Président

Noriko YOSHIDA, Professeure des Universités, Gakushuin University, Rapporteuse

François LACHAUD, Directeur d'études, École Française d'Extrême-Orient (EFEO), Examineur

Annie CLAUSTRES, Maîtresse de conférences HDR, Université Lumière Lyon 2, Directrice de thèse



UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

ÉCOLE DOCTORALE 483

LABORATOIRE DE RECHERCHES HISTORIQUES RHÔNE-ALPES (LARHRA)

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Pierre GAUTIER

Le 23 juin 2023

**Objet politique, objet de contestation : le nu féminin dans
l'art japonais de 1907 à nos jours**

Volume I

Sous la direction de :

Mme Annie CLAUSTRES – maîtresse de conférences HDR, université Lumière Lyon 2

Membres du jury :

M. Thierry DUFRÈNE – professeur, université Paris Nanterre – Paris

M. François LACHAUD – directeur d'études, École Française d'Extrême-Orient – Paris

Mme YOSHIDA Noriko – professeure, université Gakushūin – Tokyo

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	4
INTRODUCTION.....	5
PARTIE I – Les enjeux de la création d’un nu féminin japonais.....	19
1.1 – <i>Ukiyo-e</i> et nudité dans le Japon « prémoderne » : les illusions du regard occidental.....	19
1.1.1 – Avant Edo (1603-1868) : Une sphère de réalisation surtout religieuse.....	20
1.1.2 – <i>Bijinga</i> et <i>Shunga</i> : une complémentarité paradoxale.....	31
1.1.2.1 Qu’est-ce que le <i>Shunga</i> ?.....	32
1.1.2.2 – <i>Shunga</i> et nudité : une réalisation logique non systématique.....	36
1.1.2.3 – La pérennité de la nudité telle que vue à travers le <i>Bijinga</i>	39
1.1.2.4 – Analyse du corps en tant que symbole, et nudité.....	45
1.1.3 – Restauration de Meiji et volonté d’effacement culturel.....	48
1.2 – La place du nu féminin dans l’effort de modernisation.....	55
1.2.1 – « Faire du nu pour être moderne »	56
1.2.1.1 – Les prémisses d’un enseignement artistique spécialisé.....	58
1.2.1.2 – L’appropriation d’une image exogène de la femme.....	64
1.2.1.2.1 – Yamamoto Hōsui et la <i>Meijibijutsukai</i> 明治美術会.....	66
1.2.1.2.2 – Kuroda Seiki, l’artisan d’un nu assimilé.....	73
1.2.2 – Le tournant des années 1900 : vers un nu institutionnalisé.....	82
1.2.2.1 – <i>Chi -Kan -Jō</i> 智・感・情 et la <i>Hakubakai</i> 白馬会.....	82
1.2.2.2 – La création de la <i>Bunten</i>	95
1.3 – Terminologie du nu féminin.....	107
1.3.1 – <i>Hadaka</i> , <i>ratai</i> et <i>nūdo</i>	107
1.3.2 – <i>Un nu ou des nus</i> ?.....	110
1.3.2.1 – Proposition d’une systématique.....	111
1.4 – 1904-1940 : Le <i>Yōga</i> , entre spectre des régulations et revendications esthétiques.....	119

1.4.1 – La <i>Nikakai</i> , émergence et éclatement d’un laboratoire esthétique du corps.....	120
1.4.2 – Les vicissitudes de l’ère Taishō : censure et crainte d’une répression aveugle.....	136
1.4.2.1 – La <i>Bunten</i> de 1914 ou la censure pudique.....	137
1.4.2.2 – Les années de tension 1916-1917.....	143
1.4.2.3 – Le <i>Baiser</i> de Rodin à « l’exposition d’art français » de 1924.....	150
1.4.3 – Déboires et conséquences de la « réorganisation Matsuda »	165

PARTIE II – 1915-1945 : nudité et pouvoirs publics, ambiguïtés et dépassements.....177

2.1 – <i>Nihonga</i> et nudité : nationalisme et tentation néo-orientaliste.....	177
2.1.1 – Le renouvellement du regard sur la nudité.....	181
2.1.2 – Tsuchida Bakusen : un certain regard sur les femmes et la mer.....	190
2.1.3 – Le tournant des années 1920 et Kaburaki Kiyokata à la <i>2e Teiten</i>	199
2.2 – L’ <i>Ama</i> et la « femme des îles » en tant qu’allégories politiques.....	215
2.2.1 – La « femme des îles » ou le fantasme de l’autre.....	217
2.2.2 – L’ <i>Ama</i> en tant que jalon du roman national.....	232
2.3 – La place contrastée et paradoxale des artistes femmes avant-guerre.....	247
2.3.1 – Le problème d’une éducation inégalitaire.....	351
2.3.1.1 – Différenciation des genres et enseignement général.....	253
2.3.1.2 – Faire carrière dans la peinture en tant que femme.....	260
2.3.2 – Existait-il une forme de tabou autour du nu ?.....	272
2.3.2.1 – Le problème de la frugalité des sources.....	272
2.3.2.2 – Sujets « convenables » et sujets à éviter.....	287
2.3.2.3 – Le nu, un sujet bourgeois ?.....	293
2.3.3 – Entre faible représentativité au Salon et sociétés artistiques pour femmes.....	299
2.3.3.1 – Arima Satoe : <i>Yasumeru Onna</i> やすめる女, 1916 et <i>Kami</i> 髪, 1920.....	301
2.3.3.2 – L’année 1929, <i>Joyu</i> 女湯 et <i>Gashitsu no ichigū</i> 画室の一隅.....	309
2.3.3.3 – Akino Fuku et <i>Yuami</i> ゆあみ, 1932.....	312
2.3.3.4 – Hirota Tatsu 広田多津 (1904-1990) et <i>Moderu</i> モデル, 1939.....	315

PARTIE III – Après-guerre et nu féminin : libération sociétale, genre et quête d’identité

3.1 – 1946-1980 : Le nu comme instrument de la discrète révolution des artistes femmes.....	318
3.1.1 – (Re)constructions et évolutions formelles.....	318
3.1.1.1 – La voie des réformes.....	318
3.1.1.2 – Le <i>Nihonga</i> à la <i>Nitten</i> : 1946-1951.....	326
3.1.2 – <i>Nihonga</i> et réappropriation corporelle : quelques artistes femmes.....	335
3.1.2.1 – Ogura Yuki 小倉遊亀 (1895-2000)	336
3.1.2.2 – Kataoka Tamako 片岡球子 (1905-2008)	347
3.1.2.3 – Hirota Tatsu 広田多津 (1904-1990)	353
3.1.2.4 – Asakura Setsu 朝倉摂 (1922-2014)	357
3.1.3 – <i>Yōga</i> ou la célébration du corps dans la répétition et l’éclatement.....	366
3.1.4 – Le numéro 407 de <i>Bijutsu Techō</i> ou la mémoire sélective.....	385
3.2 – 1963-2014 : Mondialisation, libération(s) du corps et résistances.....	397
3.2.1 – Le corps nu : médium et objet radical de la contestation.....	398
3.2.2 – Quelques mots sur la <i>Jendā ronsō</i> ジェンダー論争.....	415
3.2.3 – Le cas du <i>Geijutsu Shinchō</i> de mai 1993, images d’une nudité « festive »	423
3.2.4 – Le nu comme manifeste de la différence 1985-2019.....	434
3.2.4.1 – Autoportraits historiés et esthétique de l’absence.....	435
3.2.4.1.1 – Shirafuji Saeko 白藤さえ子 (née en 1985)	436
3.2.4.1.2 – Tokyo Rumando (née en 1980)	446
3.2.4.2 – Le nu masculin ou la nudité féminine en négatif : nouvelles perspectives sur le corps.....	455
CONCLUSION.....	470
BIBLIOGRAPHIE.....	475
INDEX.....	512

REMERCIEMENTS

J'espère que celles et ceux que j'aurais eus l'indélicatesse d'oublier me pardonneront.

Je remercie tout d'abord Mme Annie Claustres, maîtresse de conférences HDR à l'Université Lumière Lyon 2, qui a eu le courage d'accepter de diriger le présent essai, et sans qui rien de tout cela n'aurait été rendu possible. Ses conseils, relectures et critiques ont été d'un profond enrichissement, autant scientifiquement qu'humainement.

Merci également à l'Ecole Française d'Extrême-Orient (EFEO), à son directeur M. Christophe Marquet ainsi qu'à son personnel, pour m'avoir donné la possibilité de réaliser deux mois de recherches à Tokyo du 9 septembre et le 10 novembre 2022 dans le cadre d'une bourse de terrain et ce, en dépit d'un contexte international très complexe. Cette aide fut précieuse.

Je souhaite remercier plus que chaleureusement Shirafuji Saeko et Tokyo Rumando, deux jeunes artistes qui ont eu la gentillesse de répondre à mes questions sur leurs œuvres.

Merci à Mesdames Kira Tomoko (chercheuse à l'université pour femmes du Japon), Kojima Kaoru (professeure à l'université pour femmes Jissen) et Kano Ayako (maîtresse de conférences à l'université de Pennsylvanie), ainsi qu'à MM. Michael Lucken (professeur à l'INALCO) et Matsuura Hisao (professeur émérite à l'université des arts Musashino) pour leurs réponses et leurs apports scientifiques.

Merci à tous les conservateurs muséaux m'ayant fourni des informations et des visuels sur des œuvres oubliées, se donnant parfois beaucoup de mal : Mme Tachibana Miki du musée municipal des arts de Takamatsu, M. Egawa Yoshihide du musée préfectoral d'art moderne de Tokushima et Mme Nishizawa Harumi du musée préfectoral d'art moderne de Kanagawa.

Je souhaite également présenter ma gratitude aux membres du jury, que j'ai pour la plupart eu l'occasion de rencontrer, et lesquels ont eu la gentillesse de me conseiller : Mme Yoshida Noriko (professeure à l'université Gakushūin), M. François Lachaud (directeur d'études à l'Ecole Française d'Extrême-Orient) et M. Thierry Dufrene (professeur à l'université Paris Nanterre).

Merci à Vincent Manigot pour ses corrections et ses conseils ; à Clémence Chanzy et à Audrey Bonnard pour leur relecture.

Merci à Fabrice Rubiella (conservateur du patrimoine aux Musées d'Angers) ainsi qu'à toute l'équipe pour leur compréhension et leur bienveillance.

À Ulrich Ajagamel, pour m'avoir supporté et épaulé durant toutes ces années.

À ma famille.

INTRODUCTION

Eu égard à son omniprésence ainsi qu'à son extrême banalité, le nu féminin dans l'art ne parviendrait certainement pas à s'affirmer en tant que sujet de recherche digne de ce nom. Tel que le relève Kenneth Clark, plus encore qu'un sujet, le nu (masculin comme féminin) serait finalement devenu une espèce de genre, très largement répandu depuis la Renaissance. L'observation est d'ailleurs redoutable : que ce soit sur les façades Second Empire du Louvre, les demi-bosses Art Nouveau de certains anciens cabarets çà et là, en tant qu'allégories des récoltes, de la Mère Patrie ou dans les réserves de l'immense majorité des musées européens, la nudité féminine est un langage artistique familier. Tel que l'écrivait d'ailleurs l'artiste Takei Bokusuke 武居僕助 dans la revue *Bijutsu Shinron* en 1926, non sans ironie :

紅毛人の絵画史から、裸體画を除去したら、どんな事にであらう。丁度口から齒全部を抜いた様なもので、甚だ張合のない形である。¹

Je me demande ce que cela donnerait si on enlevait le nu de l'histoire de la peinture des occidentaux². Ce serait exactement comme si on lui retirait toutes les dents de la bouche, ce qui donnerait une forme fort peu impressionnante.

Néanmoins, parler de *thématique* serait absolument réducteur lorsqu'on cherche à étudier les enjeux mêmes du nu au regard de l'Histoire de l'art, et le terme *iconographie* ne saurait convenir davantage que si on l'aborde dans toute son amplitude théorique. C'est bien sûr la représentation du nu féminin appréhendée comme sujet de recherche d'une Histoire de l'art occidental qui est ici pointée. Mais si l'on déplace ces enjeux dans le champ de l'Histoire de l'art japonais, la pertinence d'une telle étude s'impose d'elle-même avec force. Presque fermé au monde durant plus de deux siècles et issu d'une sphère culturelle très différente de la nôtre, les artistes japonais ont su développer une approche du corps et de la nudité d'une façon qui leur est propre. Il existe bien une tradition connexe dans l'*Ukiyo-e*, mais le rapport aux corps diffère quelque peu, même s'il s'agit d'une donnée qu'il nous faudra conserver à l'esprit. Le nu

¹ TAKEI Bokusuke, « Ukiyo-e hanga ni okeru rataiga 浮世繪版画に於ける裸體画 (« le nu dans les estampes de l'*Ukiyo-e* »), *Bijutsu shinron*, Vol. 2, n°8, 1927, p. 25.

² Takei utilise le terme de *kōmōjin* 紅毛人, signifiant littéralement « homme aux poils/cheveux rouges », pour désigner les occidentaux. Le terme, très utilisé durant la période d'Edo en particulier à l'égard des Hollandais (parmi les rare étrangers à pouvoir commercer avec le Japon), est peut-être ici employé par mimétisme avec le sujet abordé (c'est-à-dire l'*Ukiyo-e*), même s'il peut sonner d'une façon quelque peu péjorative.

féminin en tant que représentation conceptuelle et descriptive du corps humain nu est en effet une notion quasi-inconnue³ dans l'art japonais avant l'ère Meiji 明治時代 (1868-1912). Dans le sillage de cette grande campagne d'occidentalisation que fut la *Bunmei-kaika* 文明開化, un véritable transfert culturel Occident → Japon s'opéra, envisagé comme gage de « modernité », ce qui passa par l'essor de la peinture à l'huile. Du fait de la formation à cette technique en Europe d'un certain nombre d'artistes japonais, c'est toute une culture visuelle exogène qui fut introduite dans leur pays d'origine, ce qui ne fut pas sans susciter de nombreuses problématiques durant les dernières années du XIXe siècle, contribuant ainsi à alimenter la célèbre *rataiga ronsō* 裸体画論争 (« querelle sur la peinture de nu »)⁴. Le nu féminin se heurta à une culture visuelle endémique très différente, et donc à l'incompréhension du public, mais aussi à celle des autorités de régulations. En dépit de leurs importances, le nu féminin ne se borne toutefois pas aux seuls aspects de sa réception et des controverses qui lui sont liées. Ikeda Shinobu⁵, mais également d'autres, relève cette composante intimement liée au *Nihonga* qu'est son rôle politique en tant qu'émanation d'un « esprit japonais » traditionnel. Plus encore que l'acquisition des œuvres *Nihonga* par l'État lors des salons, le poids politique reposant sur ce courant (jusqu'à une certaine limite) nous enjoint aussi à être très attentifs aux représentations qui lui sont associées ou non. Ainsi, une étude de certaines typologies spécifiques dans ce courant en particulier, telles celles des *Amas* ou celle que nous avons appelée de façon générique « femme des îles » en lien avec l'œuvre éponyme de Tsuchida Bakusen 土田麦僊 (1887-1936), font partie de ces sujets endossant, selon nous, une forte dimension politique jusqu'en 1945. L'analyse des formes et des esthétiques sur ces sujets bien particuliers – tout en les faisant dialoguer ensemble – nous amène à comprendre que l'après-guerre⁶ fut, peut-être plus qu'ailleurs encore, une période durant laquelle les formes artistiques se sont considérablement émancipées, ce qui est d'autant plus perceptible dans le cas des artistes femmes. Le rapport au

³ A l'exception étonnante des organes génitaux masculins comme féminins dans les œuvres de type *Shunga* (si on écarte leurs dimensions parfois somme toute excessives), ce qui sera abordé plus en détail.

⁴ Ironiquement, l'événement à l'origine de cette querelle n'est pourtant pas une œuvre *Yōga* mais une illustration destinée à un roman produite par un artiste évoluant dans la peinture traditionnelle.

⁵ IKEDA Shinobu, *Nihonkaiga no josei-zō – jendā bijutsu-shi no shiten kara* 日本絵画の女性像 – ジェンダー美術史の視点から (« La figure féminine dans la peinture japonaise : du point de vue de l'Histoire de l'art et du genre »), éditions Chikumashobō, Tokyo, 1998.

⁶ Terminologie qui sera utilisée tout au long de cet essai afin de décrire l'après 1945. Dans la mesure où le Japon a été finalement assez peu impliqué dans la Première Guerre Mondiale (et n'a pas subi de dégâts liés aux bombardements, contrairement à la Seconde), il n'est ainsi pas particulièrement utile de spécifier de quelle guerre il s'agit.

nu est donc dichotomique : il s'agit d'un rapport avec l'état (ou les autorités) ; et d'un rapport avec les artistes eux-mêmes. Il est donc extrêmement intéressant de comprendre comment cette relation au nu, sur des bases à la fois sociales, politiques, mais aussi légales, a pu évoluer tout au long du XXe siècle, en passant d'un sujet sulfureux à incontournable, tout en endossant une grande diversité de significations en fonction de son contexte de réalisation jusqu'à nos jours. Le nu féminin peut ainsi être compris sous plusieurs aspects : il peut par exemple être un « objet politique ». Cette dernière locution possède d'ailleurs deux dimensions : la première serait intimement liée aux hésitations et incohérences de l'État dans ses tentatives d'institutionnaliser et de réguler les œuvres de nu ; la seconde serait, au contraire, la façon dont l'État a pu tirer profit de certaines typologie par leur promotion – ou par adhésion des artistes à l'idéologie de ce dernier – servant à justifier sa politique (par rapport à la place des femmes dans la société par exemple, mais aussi à la politique coloniale). Il peut aussi être manifeste antiacadémique et participer à la construction d'une œuvre teintée de socialisme. Ou encore objet de protestation de la part des artistes envers des mesures de rétorsion jugées absurdes et aléatoires. Il peut enfin être objet de revendications féministes. En cela, il est contestation d'un ordre établi. Le nu féminin est ainsi un objet protéiforme et dont la compréhension ne peut pas être totalement envisagée en se focalisant seulement sur une courte période ou sur un courant en particulier car, à l'instar d'une matière organique, il réagit à son environnement immédiat, et dépend de ce dernier.

Il est important de clarifier notre approche méthodologique dès à présent : il ne s'agit ici en aucun cas d'établir un catalogue raisonné ou de vouloir dresser un panorama exhaustif du nu dans tel ou tel courant, dans tel ou tel mouvement. L'objectif est avant tout de faire dialoguer ces ensembles, de voir comment ils évoluent tout au long de la période traitée à travers une étude transdisciplinaire se basant sur une dialectique passé-présent. C'est-à-dire que nous fonderons notre approche méthodologique avant tout sur l'étude de certains invariants, de certaines typologies du corps ou d'évènements qu'il est possible de constater, tout en visant à les interpréter d'une façon rétrospective et de les restituer dans une historicité plus globale. En somme : faire dialoguer le passé au regard du présent, et inversement. Le recours à cette dialectique dans le champ disciplinaire de l'Histoire de l'art doit être envisagé ici comme une forme de contrepoint auquel viendraient tantôt s'ajouter, tantôt se dissocier, d'autres outils méthodologiques.

En effet, le rapport au corps féminin, et à sa nudité en particulier, peut assurément être appréhendé par plusieurs biais théoriques complémentaires les uns des autres, et nous

n'utiliserons aucune approche de façon dogmatique : parfois en contrepoint ou d'une façon plus affirmée, parfois en connectant différents points de vue. A cet égard, dans la mesure où la pratique artistique est avant tout un phénomène social (c'est-à-dire en tant qu'émanation de la société), elle doit être considérée en tant que telle, même si les paramètres aboutissant à l'œuvre peuvent fluctuer considérablement selon la période concernée. La façon dont le corps de la femme est représenté est ainsi étroitement liée à la place de cette dernière dans la société japonaise contemporaine aux œuvres, au rôle qui lui est traditionnellement dévolu, notamment parce que la majorité de la production artistique est avant tout masculine. Cela soulève ainsi une autre composante : celle de la représentation du corps féminin nu par les artistes femmes elles-mêmes. On ne peut, à ce propos, se restreindre à une approche du nu féminin en tant que production féminine (car elle existe avant-guerre) sans comparer cette production de part et d'autre de cette date qu'est 1945 afin de comprendre les résistances sociétales qui pouvaient peser sur ce type de représentations, et les évolutions formelles ou statistiques qu'elle a connues, et qu'elle connaît toujours.

L'article de Kuraya Mika de 2007⁷, conservatrice au Musée National d'Art Moderne de Tokyo, est à ce propos très intéressant en termes de méthodologie. Elle relève en effet que la pratique artistique est avant tout masculine et pensée par le truchement d'une perspective masculine. En cela, elle s'échappe donc l'espace d'un instant d'une méthodologie strictement historiographique. Toutefois, paradoxalement, elle ne se penche à aucun moment sur la question des artistes femmes, pourtant fondamentale. Dire que la pratique du nu féminin est avant tout masculine est indéniablement vrai, mais pourquoi est-ce ainsi ? Les artistes femmes n'ont-elles jamais eu recours à leur nudité avant 1945 ? Pas même un peu ? Si oui, de quelle façon la critique a-t-elle reçu ces œuvres ? De même, Kuraya écarte totalement le *Nihonga* de son analyse, quand bien même une mise en perspective de ces deux courants sur des sujets identiques est très intéressante afin d'en comparer les réceptions. Il s'agit-là des deux principaux reproches qui pourraient lui être formulés également concernant le catalogue de son exposition de 2011.

Le recours à une approche liée aux études féministes nous a ainsi semblé nécessaire, en particulier parce que notre sujet d'étude est justement le corps de la femme. Pour ce faire, les essais de Linda Nochlin sur la question nous ont semblé les plus adaptés car, à l'inverse d'autres

⁷ KURAYA Mika, « kaiga no shita hanshin – 1890-1945 no rataiga mondai 絵画の下半身 : 一八九〇年～一九四五年の裸体画問題 (« la moitié inférieure du corps dans la peinture ; le problème du nu 1890-1945 ») », *Bijutsu kenkyū*, n° 392, 2007, p. 315-336.

autrices comme Judith Butler ou Lynda Nead, l'approche de Nochlin est moins tournée vers le militantisme. Les essais d'Ikeda Shinobu, de Kitahara Megumi, Kira Tomoko, Kojima Kaoru, Kokatsu Reiko ou encore Hayako Kano seront également des sources prépondérantes en matière d'études féministes et d'études de genre, en particulier au regard des artistes femmes⁸. Certaines autrices comme Ikeda, fondamentalement ancrées dans les études de genre, ont néanmoins parfois négligé les aspects historiographiques et esthétiques des œuvres : c'en est aussi une des limites que nous souhaitons palier.

Enfin, dans la mesure où nous serons amenés à traiter de la représentation de la femme au sein du Japon en tant qu'empire colonial, c'est-à-dire le *Dai-nihon teikoku* 大日本帝国, il nous fallait prendre en considération les études postcoloniales. Linda Nochlin, d'ailleurs, ou même Norman Bryson, ont teinté leurs essais de ce type d'approche de déconstruction du regard. Ces essais seront naturellement utilisés, tout comme celui de Motohashi Tetsuya⁹.

Nudité et nu sont-ils synonymes au Japon ? Il nous est apparu que la situation était bien plus complexe qu'une simple opposition. Il a souvent été dit que le nu ou la nudité étaient inhabituels dans le *Nihonga*, ce qui n'est en fait pas totalement vrai, tout dépend justement de la façon dont on définit le mot *nu*. Ce que nous a enseigné l'étude de ce sujet durant la première moitié du XXe siècle est qu'il s'est opéré un glissement thématique depuis l'*Ukiyo-e* vers le *Nihonga* de certaines typologies – conjointement avec la création de nouvelles –, c'est-à-dire que des représentations généralement absentes de la peinture traditionnelle (ou rares) impliquant des *Amas* 海女¹⁰ ou des *femmes au bain*, nous ont semblé avoir été utilisées dans le *Nihonga* en tant que réaction au développement de l'utilisation de la nudité féminine dans le *Yōga*. Dans ce cas précis, elles doivent être considérées au même titre qu'un nu car leur finitude est avant tout la monstration du corps nu ou à moitié nu de la femme. Dans un second temps, dès lors que ce glissement s'est opéré, la poursuite de l'utilisation de ces thématiques presque archétypiques nous a semblé ne plus pouvoir se lire en tant que réaction dans la mesure où le contexte artistique s'est largement détendu en matière de nudité, ce qui implique de devoir formuler d'autres hypothèses quant à la destination de ces œuvres. La réciproque est d'ailleurs

⁸ Dans la mesure où cette approche est un phénomène très récent au Japon (années 1990), *Gender Studies* et *Women Studies* sont des champs disciplinaires qui tendraient à se confondre.

⁹ MOTOHASHI Tetsuya, *Posutokoroniarizumu* ポストコロニアリズム (« postcolonialisme »), Iwanami shinsho, Tokyo, 2005.

¹⁰ Plongeurs en apnée récoltant des coquillages.

vraie pour le *Yōga* : en raison de la censure, des artistes comme Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924), Okada Saburōsuke 岡田三郎助 (1869-1939) ou même Arima Satōe 有馬さとゑ (1893-1978), ont été contraints de couvrir de façon intradiégétique la partie inférieure du corps de ces femmes, les ramenant à une typologie extrêmement proche des sujets *Nihonga* comme celui des *Amas*, tout en en conservant la dénomination de *nu* (vraisemblablement par provocation, d'ailleurs). Il nous apparaît donc tout à fait logique et cohérent de ne pas faire de distinction entre ce qui pourrait être des semi-nus *Nihonga* et les semi-nus *Yōga* : tous n'ont qu'un seul but, celui de montrer le corps de la femme.

La définition du nu telle que pensée par Kenneth Clark, c'est-à-dire le nu en tant, finalement, qu'allégorie de la beauté à travers les corps plus ou moins idéalisés de ce qu'il nomme « vénus céleste » et « vénus vulgaire » – transcription dans l'art du *sublime* kantien – n'a aucune correspondance au Japon. Malgré quelques tentatives au tournant du XXe siècle, le nu allégorique est peu représenté¹¹ du fait d'une différence fondamentale de socle culturel, ce qui implique que le nu héroïco-allégorique à l'europpéenne a fini par se permuter en ce qu'on pourrait appeler « nu en atelier » (qu'il soit debout ou allongé, peu importe). Même si les artistes japonais ont parfaitement compris la distinction entre une représentation « naturaliste » des corps et une idéalisation ramenant le corps à une dimension supranaturelle¹², le « nu en atelier », du fait de sa prépondérance, renvoie le corps à la simple monstration de lui-même. Dans ce cas, nous ne voyons pas pourquoi les « femmes au bain » *Nihonga* devraient être traitées différemment puisque, par définition, il s'agit simplement de femmes nues prenant un bain. Bien sûr, elles ne se « montrent » pas au spectateur, mais tel est le cas de nombreux « nu en atelier ».

Naturellement, nous reviendrons sur ce point plus en détails, mais il nous a également fallu délimiter la sphère de représentation de la nudité, ce qui implique devoir laisser de côté certains aspects de celle-ci, notamment celui de l'allaitement. Même s'il peut impliquer une dimension voyeuriste, les deux seins ne sont généralement pas présents ou, s'ils le sont, le reste du corps n'est pas rendu visible.

De la même façon, il nous a fallu circonscrire l'étendue des médiums traités. Nous baserons ici notre étude majoritairement sur les arts picturaux dans la mesure où il s'agit d'un des modes de diffusion les plus prégnants et dynamiques, même après 1945. La sculpture est

¹¹ Cela ne signifie pas qu'il n'y en ait pas eu tout au long du premier XXe siècle, on en trouve régulièrement au Salon comme chez Wada Eisaku ou Kuroda Seiki, mais ils sont très minoritaires dès le milieu des années 1910.

¹² Prévalant dans l'art européen avec une certaine hypocrisie lorsque la première génération d'artistes japonais partit en Europe pour se former.

une composante importante dans l'histoire de l'art japonais et le nu féminin y occupe une place prépondérante également. La nudité y apparaît d'ailleurs presque consubstantielle puisque, à l'instar du *Yōga*, le transfert culturel lié au nu s'y applique tout autant. Les catalogues du Salon officiel regorgent de nus féminins qui firent d'ailleurs l'objet de répressions policières à l'instar des peintures à l'huile. Nous évoquerons ce médium seulement lorsque cela sera pertinent dans l'argumentation et susceptible de nous amener à mieux comprendre tel ou tel point contextuel, à l'instar de *Toki no nagare* 時の流れ (« le cours du temps ») du sculpteur Ogura Uichirō 小倉右一郎 (1881-1962). Le support de l'estampe ne fera également pas l'objet d'une analyse spécifique pour deux principales raisons. La première serait, naturellement, que nous ne pouvons pas tout traiter sous peine d'affadir le propos général, même si, comme pour la sculpture, elle sera évoquée, voire parfois invoquée. La seconde serait la nature même des sujets de l'estampe au XXe siècle. Le livre d'Helen Merritt¹³ sur le sujet reste une référence en la matière et permet de se rendre compte du déclin de l'*Ukiyo-e* dès la fin du XIXe siècle, tout en connaissant un regain d'activité à partir de 1915 sous une forme différente. Le courant né cette année-là sous l'impulsion de l'éditeur Watanabe Shōzaburō 渡辺庄三郎 (1885-1962), c'est-à-dire la *Shin Hanga* 新版画 (« nouvelle estampe »), avait quelque part pour finitude de relancer l'édition d'estampes sous une forme plus qualitative et luxueuse, tout en profitant des avancées techniques mises au point en matière de gravure¹⁴, mais surtout en adaptant les sujets traditionnels aux esthétiques nouvelles, en particulier en termes de rapport au corps nu. Tout comme le *Nihonga* n'est pas véritablement le reflet de la peinture traditionnelle antérieure à l'ère Meiji, la *Shin Hanga* n'est donc pas plus le reflet de l'*Ukiyo-e* en ce que les esthétiques invoquées ou les compositions diffèrent considérablement de cette dernière. Ces deux courants se veulent néanmoins « conservateurs » dans leur rapport au corps féminin. En cela, il est possible de retrouver dans ces deux médiums (même si des artistes *Yōga* ont pu contribuer aux estampes *Shin Hanga*) des liens très étroits d'un point de vue idéologique, en particulier vis-à-vis de la nudité. Il en va de même pour le *Yōga* et un autre courant de l'estampe qui s'est développé à partir de 1918 sous l'impulsion du peintre Yamamoto Kanae 山本鼎 (1882-1946),

¹³ MERRITT Helen, *Modern Japanese Woodblock Prints: the Early Years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990.

¹⁴ On appelle souvent Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858) « dernier maître de l'*Ukiyo-e* », ou parfois Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1892), mais des artistes comme Kobayashi Kiyochika 小林清親 (1847-1915) avaient déjà su, avant l'organisation de la *Shin Hanga*, considérablement dépoussiérer l'estampe, notamment à travers le paysage ou les scènes de guerre.

la *Sōsaku Hanga* 創作版画 (« estampe créative »), ayant pour idéologie une réalisation de toutes les étapes de production de l'estampe en tant qu'œuvre. Dans la mesure où, traditionnellement, ce sont majoritairement des artistes *Yōga* qui se sont tournés vers ce type de production, les thématiques et esthétiques du corps en découlant en sont le prolongement, jusqu'à la non-figuration. Ainsi, une étude spécifique de l'estampe ne nous a pas semblé fondamentale dans la mesure où on peut établir les équivalences suivantes : *Nihonga* ⇔ *Shin Hanga* ; *Yōga* ⇔ *Sōsaku Hanga*, en matière de corps nu, que cela soit bien compris.

En outre, même si la photographie en tant que médium artistique était déjà utilisée avant-guerre¹⁵ – on trouve de très beaux nus chez Nojima Yasuzō 野島康三 durant les années 1930 –, c'est majoritairement après 1945 que l'utilisation de cette dernière connut, dans le cadre d'une représentation de la nudité, une diffusion spectaculaire avec des artistes comme Moriyama Daidō 森山大道 (né en 1938), Tōmatsu Shōmei 東松照明 (1930-2012), ou Araki Nobuyoshi 荒木経惟 (né en 1940). De plus, même si un salon de photographie se tint à Tokyo en 1927¹⁶ et qu'il s'agit d'une pratique populaire (notamment pour le paysage), on ne peut pas dire que le médium en tant que pratique artistique jouisse d'une reconnaissance institutionnelle avant-guerre, ce qui sera le cas après. C'est donc avant tout à partir des années 1970-1980 que nous serons amenés à traiter de la photographie, notamment au regard de l'œuvre de l'artiste contemporaine Tokyo Rumando (née en 1980). Il en va de même pour la performance : le corps de la femme – nue, dans notre cas – devient alors médium de la création artistique, ce qui n'est pas sans soulever un certain nombre de questionnements. Même si le *happening* fut une pratique qui se développa au Japon dès le début des années 1920 d'une façon très éphémère avec le groupe masculin Mavo マヴォ, d'autres groupes comme *Zero Jigen* ゼロ次元 (« dimension zéro ») pratiquèrent à leur tour à partir des années 1950 des *happenings* d'anti-art dans lesquels la nudité féminine n'occupe pas une place prépondérante. Nous avons donc choisi de nous tourner majoritairement vers des artistes comme Yoko Ono 小野洋子 (née en 1933) ou Kusama Yayoi 草間彌生 (née en 1929), pionnières dans ce domaine vis-à-vis d'une nudité potentielle

¹⁵ Notamment pour couvrir les guerres. Tel que l'explique John W. Dower, c'est à partir du début du XXe siècle que la photographie artistique se développa, puis avec bien plus de vigueur durant l'ère Taishō avec la création de revues spécialisées comme *Asahi Kamera*. On ne trouve d'ailleurs que peu de photographies de nu avant les années 1920, si on exclut les fameuse *Yokohama Shashin* de la fin du XIXe siècle.

¹⁶ Voir DOWER John W., « Ways of Seeing, Ways of Remembering: the Photography of Prewar Japan », in ASSOCIATION DES PHOTOGRAPHES JAPONAIS, *A Century Of Japanese Photography*, Hutchinson, Londres, 1981, pp. 3-20.

ou frontale, afin de prendre en considération comment le corps a pu être utilisé dans ce domaine et pourquoi.

Enfin, le manga ne sera pas abordé de façon spécifique dans la mesure où, à la manière de la sculpture et des médiums évoqués précédemment, il nous fallait restreindre notre champ d'étude. Il s'agit d'un type d'expression très intéressant car populaire – quoi qu'ayant servi de source d'inspiration artistique également –, et la nudité y occupe une place tantôt ponctuelle, tantôt plus importante. Puisqu'il traduit d'une certaine façon une sorte de « bruit de fond » social (car intimement lié à l'évolution du goût et d'une certaine imagerie), il sera invoqué en tant qu'élément contextuel.

L'année choisie afin de débiter la chronologie de cet essai, à savoir l'année 1907, nous a semblé être la plus pertinente car correspondant à une année charnière dans la politisation du nu, c'est-à-dire l'un des aspects que nous souhaitons démontrer. Répondant à une nécessité, mais aussi fait politique majeur, c'est justement en 1907 que fut décidée l'organisation d'un Salon officiel annuel de peinture et de sculpture en se basant notamment sur les modèles français qui lui furent contemporains. Cette organisation, à rebours de la grande tendance européenne qui voyait le rôle du politique se désengager drastiquement du fait artistique à partir du dernier tiers du XIXe siècle, intervient dans une volonté de structurer artificiellement un monde de l'art complexe et disparate au sein duquel cohabitent plusieurs cercles. La technique de la gravure sur bois mise à part, les moyens d'expression admis pour le salon officiel étaient le *Nihonga* 日本画 (« peinture japonaise », tout ce qui sera réalisé en utilisant des pigments bruts appliqués sur de la soie ou du papier à l'aide d'une colle), le *Yōga* 洋画 (« peinture occidentale », c'est-à-dire non pas l'art européen mais tout ce qui sera réalisé en utilisant la peinture à l'huile) et la sculpture (*Chōkoku* 彫刻, de même sens).

Dans la mesure où ce Salon était originellement placé sous la direction du ministère de la Culture et de l'Éducation¹⁷, une étude des œuvres qui y furent exposées entre 1907 et 1944 – date du dernier opus avant la capitulation du Japon le 2 septembre 1945 – est fondamentale afin de comprendre l'évolution du goût officiel sur plusieurs décennies envers ce sujet bien spécifique. Il s'agit également d'une étude importante – et inédite – permettant d'être restituée dans le contexte historique et sociétal du pays durant un instant *t*, voire au-delà d'un point de

¹⁷ L'autorité de tutelle fluctua au fil des années mais, même si la dénomination de celle-ci n'était plus liée au ministère, le poids du politique restait prépondérant, notamment dans la nomination des juges.

vue rétrospectif. Plus encore, dans la mesure où *Nihonga* et *Yōga* se fondent – jusqu’à un certain point – sur deux cultures visuelles différentes et donc sur deux idéologies plus ou moins distinctes¹⁸, une étude du nu féminin dans ces deux courants nous permet aussi d’envisager le nu à travers un aspect résolument plus politique en fonction des fluctuations et des thématiques invoquées. Un accès aux catalogues d’exposition fut donc primordial dans la réalisation d’un graphique statistique. Dès lors que l’accès aux sources a été rendu possible, la méthodologie utilisée s’est finalement avérée assez simple : chaque catalogue de section¹⁹, c’est-à-dire *Nihonga* et *Yōga*, a été analysé afin d’en référencer le nombre de représentations par année. Un total a ensuite été effectué amenant au calcul d’un pourcentage (nombre de nu/section par rapport au nombre total d’œuvres exposées dans cette même section) traduisant ce que nous avons appelé « taux de représentativité ». Les graphiques en découlant illustrent ainsi les fluctuations du nombre de nus féminins présenté en fonction des années. Nous avons décidé de ne pas poursuivre au-delà de 1944 dans la mesure où, comme en Europe un demi-siècle auparavant, le fait politique se désengagea de la chose artistique. Eu égard également au contexte très particulier de l’après-guerre, une étude statistique des nus féminin au Salon officiel ne nous a plus semblée pertinente.

Cela nous amène ainsi à la question des sources, notamment les sources secondaires qui soulèvent, quant à elles, en réalité deux sous-problématiques distinctes. D’abord, celle de leur frugalité en lien avec la recherche française sur l’art japonais du XXe siècle, ensuite, celle de la recherche en tant que telle sur ce sujet en particulier. Concernant cette première sous-problématique, en dehors d’une petite poignée de chercheur·euse·s directement spécialisé·e·s en la matière, comme Christophe Marquet, Michael Lucken, Isabelle Charrier, ou même Bruno Fernandès, chercheur·euse·s ayant contribué à renouveler durablement le regard sur l’art japonais de l’ère Meiji et du XXe siècle, une grande partie du milieu institutionnel ou muséal actuel souffre encore d’une forme de ce qu’on pourrait qualifier de néo-japonisme favorisant certains modèles « attendus » et correspondant à un certain goût, c’est-à-dire s’aventurant exceptionnellement au-delà de l’époque d’Edo²⁰ ou, *a contrario*, privilégiant certains courants contemporains très vendeurs. En dépit d’articles de très grande qualité dans des revues comme

¹⁸ L’une considérée comme nationaliste, l’autre, par essence, plus progressiste, ce qui est d’autant plus vrai dans le cas du Salon officiel.

¹⁹ Durant les premières années, le catalogue du Salon officiel était unique et regroupait toutes les sections. Dans ce cas, le calcul a bien entendu été réalisé par rapport au nombre d’œuvres de ladite section et non du catalogue en entier.

²⁰ Hors très rares expositions comme ce fut le cas de *Meiji : Splendeurs du Japon Impérial* organisée au musée Guimet en 2018, même si on regrettera l’absence de peintures à l’huile. *Japanorama*, qui se tint au Centre Pompidou Metz en 2017-2018, fut également une bonne initiative, malgré quelques critiques possibles.

Cipango ou *Ebisu*, il faut bien comprendre qu'en dehors des universitaires cités précédemment et de quelques autres²¹, l'art japonais du XXe siècle – et la peinture à l'huile en particulier – est largement sous représenté de façon structurée dans la littérature francophone de référence. Christine Shimizu, dans son ouvrage *L'art Japonais*, ne lui consacre guère plus qu'une vingtaine de pages sur les quatre-cent que compte son ouvrage, et il en va de même pour *L'Art du Japon* de Murase Mieko. La majorité des ouvrages de référence consultée fut donc en anglais ou en japonais, notamment ceux de Furuta Ryō²², Alicia Volk²³ et de John Szostak²⁴.

La seconde sous-problématique se porte plus spécifiquement sur l'étude du nu féminin dans l'art japonais des XXe et XXIe siècle. Il n'existe en effet, aucun ouvrage à proprement parler couvrant ce sujet, pas même en japonais. Même si la presse spécialisée produisit plusieurs dossiers consacrés au nu depuis les années 1960, c'est véritablement à partir de la fin des années 1990 et du début des années 2000 que les essais les plus aboutis traitant de cette thématique ont été publiés. L'ouvrage scientifique le plus complet édité jusqu'à présent serait sans doute celui de l'historien de l'art Kinoshita Naoyuki paru en 2017²⁵, bien qu'originellement consacré au nu masculin. Le catalogue d'exposition de 2011²⁶ dirigé par Kuraya Mika fut également une importante source d'informations quoique ne couvrant finalement qu'une période restreinte et d'une façon que nous estimons lacunaire. Il existe néanmoins des articles scientifiques ou des chapitres d'ouvrages abordant la question du nu féminin au cas par cas : l'article très complet (dans les limites de son sujet) d'Ueno Kenzo traitant des problèmes liés à la nudité à la « Société du Cheval Blanc » (*Hakubakai* 白馬会) en serait un excellent exemple²⁷. Toutefois, ce type de source couvre en général seulement la production d'un seul artiste ou d'un cercle artistique,

²¹ Comme Vincent Manigot, Cécile Laly, Lilian Froger, Charlène Veillon, Cléa Patin, mais aussi Jean-Sébastien Cluzel pour l'architecture ou Clélia Zernik pour le cinéma.

²² FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018.

²³ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010.

²⁴ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013.

²⁵ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいきの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017.

²⁶ KURAYA Mika (dir.), *Nugu kaiga – Nihon no nūdo 1880-1945* ぬぐ絵画—日本のヌード 1880 – 1945 (« la peinture mise à nu – le nu japonais de 1880 à 1945 »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne, Tokyo : 15 novembre 2011 – 15 janvier 2012], The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2011.

²⁷ UENO Kenzo, *Hakuba-kai to rataiga* 白馬会と裸体画 (« Société du Cheval Blanc et nu »), *Kindai gasetu* : Meiji Bijutsu Gakaishi, n° 5, Mars 1997, pp. 14-33.

d'une période donnée (souvent restreinte), ou d'un courant en particulier, ne faisant ainsi pas dialoguer entre elles les époques ni les sensibilités, et encore moins les artistes de genres différents. C'est d'ailleurs un des reproches qu'on pourrait formuler à l'encontre de Kinoshita : même si son analyse couvre la plupart du XXe siècle, il se borne à étudier la nudité majoritairement dans le *Yōga* ou la sculpture et, surtout, à travers la production d'artistes masculins. Un reproche identique qu'il nous serait possible de formuler à l'endroit de Kuraya. Les sources les plus utilisées furent donc majoritairement des articles scientifiques en langue japonaise, mais aussi en langue anglaise le cas échéant, tout comme les catalogues d'exposition monographiques ou non, afin de créer un dialogue entre les œuvres et une histoire de l'art plus globale.

Dans un second temps, nous avons choisi de conférer une place très importante aux sources premières. À travers ce terme, nous entendons tout ce qui se réfère aux articles de presse afin d'avoir un aperçu de la réception des œuvres directement lors de leur exposition. Il s'agit d'articles issus des grands quotidiens nationaux que sont le *Asahi Shinbun* et le *Yomiuri Shinbun* (par le biais des plateformes dédiées *Asahi Shimbun Cross-Search* et *Yomidias Rekishikan*, qui furent des outils absolument essentiels), voire des journaux régionaux ; mais aussi en grande partie d'articles issus des revues artistiques (*Bijutsu Shinron* 美術新論, *Aato* 阿々土, *Sansai* 三彩, *Geijutsu Shinchō* 芸術新潮, parmi d'autres). Ces sources textuelles sont fondamentales car elles permettent d'une part de croiser les points de vue, mais aussi de donner la parole aux artistes eux-mêmes, ce qui fut très fréquemment le cas, aussi bien à travers des critiques que des tribunes. De façon plus ponctuelle, nous avons également été amenés à consulter le magazine de l'association de la police (*Keisatsu-kyōkai zasshi* 警察協会雑誌), aux côtés d'autres revues. Ces sources premières concernent naturellement également l'ensemble des catalogues du Salon officiel évoqué précédemment – dans le cadre de la réalisation du graphique statistique, mais aussi dans l'étude des typologies exposées –, ce qui pourrait être assimilé à une forme de fonds d'archives. Les catalogues des sociétés et cercles artistiques plus restreints furent tout autant des sources premières incontournables car ils permettent l'accès (parfois non) à des visuels d'œuvres ayant disparu²⁸ et n'ayant pas été reproduites dans la presse, ou étant aujourd'hui introuvables, ce qui fut notamment le cas pour certaines œuvres réalisées par des artistes femmes. Enfin, dans cette optique de dialogue rétrospectif et de dialectique

²⁸ Malheureusement, un grand nombre d'œuvres a été détruit durant les raids américains sur Tokyo et ailleurs, incendiant les ateliers d'artistes.

passé-présent, il nous paraissait inenvisageable de ne pas donner la parole à des artistes contemporaines afin de pouvoir comprendre, de façon contradictoire, quel était leur rapport au nu aujourd'hui : est-ce un outil de revendication ? De contestation ? Ou simplement un motif comme les autres ? Leurs réponses constituent ainsi à elles seules une autre facette des sources premières.

Même si notre chronologie débute en 1907, il était nécessaire en première partie de dresser un état des lieux concernant la nudité dans l'art japonais jusqu'à la Restauration de l'empereur Meiji de 1868, puis de considérer l'appropriation et les prémisses d'une diffusion durable du nu féminin en tant que genre voire en tant que motif. Ensuite, à travers une analyse de la pratique artistique majoritairement de style *Yōga*, il sera traité des cercles se situant en opposition au Salon officiel ainsi que des nombreux épisodes répressifs associés à leurs expositions jusqu'à la réorganisation du Salon officiel en 1935 qui contribua à museler le monde de l'art.

Dans un second temps, le *Nihonga* sera quant à lui abordé afin d'en comprendre les enjeux et les spécificités, notamment cet aspect très singulier que le chercheur Furuta Ryō appelle *créole* artistique, ce qui trouve tout son sens dans la réalisation de la nudité féminine. À travers l'étude de deux typologies à la fois distinctes mais complémentaires que sont l'*Ama* et la « femme des îles », il sera abordé la question du regard porté sur la femme en tant qu'« autre », en tant que « subalterne », tout en essayant d'en comprendre les fondements d'un point de vue politique, mais aussi masculin, et de répondre à certaines hypothèses. Ce sera également l'occasion de se pencher sur les artistes femmes et la façon dont les nus féminins pouvaient être envisagés selon leur point de vue.

Enfin, dans une perspective d'analyse de l'évolution formelle, thématique et sociétale liée à la nudité, la pratique artistique sera étudiée de 1945 à nos jours d'une façon plus large, c'est-à-dire par le biais des arts picturaux bien sûr, mais aussi la performance et la photographie. Cette étude nous permet ainsi de constater à quel point la fin de la guerre et les réformes qui suivirent eurent un impact considérable sur la façon dont les artistes femmes abordèrent leur propre corporalité. A travers cette *réappropriation*, plusieurs portraits seront proposés afin de comparer les pratiques artistiques de part et d'autre de cette année 1945. Il fut également intéressant, en filigrane, d'envisager les crispations encore très présentes vis-à-vis de la nudité dans une société japonaise en pleine mutation. Les entretiens réalisés auprès de deux jeunes artistes nous permettront de recueillir, conjointement avec l'analyse de leurs œuvres, deux points de vue sur la production de nus féminins dans la société actuelle.

Partie 1 – Les enjeux de la création d’un nu féminin japonais

1.1 – *Ukiyo-e* et nudité dans le Japon « prémoderne » : les illusions du regard occidental

La représentation du corps nu, d’une façon ou d’une autre, n’est absolument pas une nouveauté en tant que telle dans l’art japonais du XXe siècle. Le fondement de cette réflexion n’est donc pas tant de savoir si une représentation de la nudité féminine existait dans les arts avant telle ou telle période, mais plutôt de se demander *comment* elle existait. Il convient également de garder à l’esprit, comme pour toute analyse d’un motif ou d’un sujet artistique, la nécessité du questionnement quant à la finitude de celui-ci, c’est-à-dire sa raison d’être. Néanmoins, l’analyse iconographique ne saurait servir ici que de point de départ, ou de prétexte, pour une remise en perspective desdites images au sein d’une sociologie de l’art au sens de Francastel, c’est-à-dire que l’image nécessite une contextualisation au crible d’une histoire politico-sociale mais aussi au sein d’une dialectique critique faisant dialoguer le passé et le présent. Ce dialogue passe naturellement à travers les recherches les plus récentes en matière historiographique, et des outils méthodologiques spécifiques, ce qui inclut notamment les études féministes. C’est ainsi cette méthodologie qui fera autorité tout au long de cet essai comme des suivants, tout en sachant que, le cas échéant, le recours à d’autres outils méthodologiques sera envisagé tel qu’évoqué en introduction.

Il nous semble en effet impossible d’appréhender la nudité d’un corps, de surcroît féminin eu égard à l’histoire des femmes, en la dépossédant de sa temporalité de réalisation car, en tant que représentation de l’humain, un questionnement critique au regard de la société qui l’a vu naître est primordial. Pour reprendre ce que la chercheuse Kano Ayako de l’université de Pennsylvanie nous a rappelé, et qui s’applique parfaitement ici : les artistes n’existent pas dans un vide, ils ne sont pas en suspension dans le néant, mais ils sont la résultante directe, consciemment et inconsciemment, d’une société à un instant *t*²⁹, paraphrasant en un sens Michel Foucault. Seront présentées ici des sujets artistiques susceptibles pour certains de rencontrer une réutilisation, en tant que culturelle visuelle, à des temps distants les uns des autres, à l’instar de l’archétype de la « femme au bain » ou de l’*Ama*. Il est ainsi très probable que cette conscience d’intégration – dans un but de renouveau et/ou de consolidation du socle identitaire à travers une forme de roman national – va justifier le recours à certaines réalisations de la

²⁹ Propos recueillis à l’occasion de plusieurs entretiens par mail, ici le 17 septembre 2021.

nudité dans l'art du XXe siècle, là où on les y attend finalement assez peu, en particulier dans le *Nihonga*.

1.1.1 – Avant Edo (1603-1868) : Une sphère de réalisation surtout religieuse

Il ne fait aucun doute que la nudité, féminine ou masculine, existe dans l'art japonais depuis fort longtemps, et ce, sous plusieurs formes et aspects. Autour de la notion même de nudité – c'est-à-dire qu'être nu, est-ce fondamentalement le simple fait de ne pas porter de vêtements ? –, il y a bien sûr différents degrés de réalisation de celle-ci et son rôle ou fonction diffère considérablement selon le type de représentation au moins durant les temps plus anciens. S'il fallait envisager l'art antérieur à la très documentée période d'Edo (1603-1868), il apparaîtrait que la semi-nudité, surtout masculine (du moins « andromorphe »), soit la plus répandue et d'abord le fait de l'iconographie religieuse à partir de l'époque d'Asuka (592-710) puis de Nara (710-794), en particulier dans le statuaire et la peinture murale ; puis dans un deuxième temps, celui de l'art profane à partir des époques de Heian (794-1185) et de Kamakura (1185-1333), durant lesquelles une forme de nudité féminine est nettement visible, dans des proportions toutefois assez modestes. L'art bouddhique et le *Yamato-e* ancien ne sont pas l'objet de cet essai, il n'en demeure pas moins que, du strict point de vue de la culture visuelle, la récurrence de certains sujets, motifs ou typographie (*topoï*) va incontestablement en faveur de l'intégration de l'art japonais du XXe siècle dans une forme de continuum visuel à bien des égards.

Si l'image de la femme se retrouve très largement dans la peinture profane avant l'époque d'Edo, en particulier dans les rouleaux peints, le corps de celle-ci est, dans l'immense majorité des cas, dissimulé sous de lourds habits aux couleurs vives. Il faut dire que la représentation du corps féminin, nu de surcroît, tombait sous le coup d'un très lourd handicap. Le corps de la femme est en effet considéré comme impur dans le bouddhisme du « Grand Véhicule » (ou bouddhisme *Mahāyāna*), ce que souligne très clairement le *Sutra du Lotus*³⁰ au sein d'un dialogue entre Sariputta (un des dix grands disciples de Bouddha) et le roi nāga (« serpent/dragon ») au sujet des limites à l'éveil de la fille de ce dernier. Sariputta indique à ce propos que le corps féminin est *pollué* et ne peut constituer un bon *véhicule* pour le *Dharma* avant d'énoncer les *Goshō* 五障 (les « Cinq Obstacles du corps féminin »). Bien sûr, l'arrivée du bouddhisme et du confucianisme au Japon autour du VIe siècle ne se fit pas sur un terrain

³⁰ LACHAUD François, *La jeune fille et la mort – Misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*, Bibliothèque des Hautes Études Japonaises, Paris, 2006, p. 146.

vierge de toute croyance, et le shintoïsme autochtone a réussi, en partie, à édulcorer cette vision trop rigoriste de la place de la femme dans la société³¹. En revanche, rien ne semble s'opposer – en pratique, du moins – à ce que ce corps féminin nu, impur par essence, ne connaisse les mêmes déconvenues dans l'art profane, en particulier s'il fut celui de quelque personnage damné, ou encore abandonné à l'état de cadavre.

- **Nudité divine :**

Nous l'avons dit en préambule, le statuaire religieux compte certainement parmi les plus anciens témoignages de la manifestation d'un intérêt pour la symbolique du corps nu, d'ailleurs très souvent fortement androgyne pour certains types de représentations. Dans un article paru en 1927, le peintre *Nihonga* Yoshikawa Reika (1875-1929) remarque que la nudité dans l'art bouddhique japonais ancien transcende la simple beauté « humaine » du corps nu, que ce soit celui du bodhisattva ou d'une déesse, en essayant de conférer au nu une dimension mystique³², voire de force physique à l'instar des statues personnifiées représentant les *Godai Myōō* 五大明王 (« les cinq grands rois de la science ») issus originellement du bouddhisme ésotérique, ou les habituels *Niō* 二王 ou 仁王 (« les deux rois »), statues des gardiens protecteurs généralement situées se faisant face de part et d'autre d'un porte menant vers les temples bouddhistes japonais. Ces divinités qualifiées de « courroucées » ou « irritées » dans la littérature francophone que sont les *Godai myōō* doivent logiquement inspirer la crainte, que ce soit par des attributs, par l'expression d'un visage plus ou moins humain, ou par un physique musculeux, mais une crainte dirigée « contre les forces néfastes à l'œuvre en nous-même et dans le monde » en tant que manifestation de la compassion de Bouddha, pour reprendre les mots de Bernard Frank³³. De son côté, le peintre *Nihonga* de *Yamato-e* « moderne », Matsuoka Eikyū 松岡映丘 (1881-1938) note à ce propos, dans un article de 1927 également paru dans *Bijutsu Shinron*, qu'une forme de nudité est présente de façon récurrente dans l'art bouddhique :

³¹ CAMPIONE, F. P. (dir.), FAGIOLI, M. (dir.), *L'amour au Temps des Geishas*, [catalogue d'exposition], Pinacothèque de Paris, Paris, 2014, p. 15.

³² YOSHIKAWA Reika, « Nihon no kodai geijutsu ni arawaretaru ratai 日本の古代藝術の現はれたる裸體 (« le nu tel que représenté dans l'art japonais des temps anciens ») », *Bijutsu Shinron* 美術新論, Vol. 2, n°12, décembre 1927, p. 28.

³³ FRANK Bernard, *Le Panthéon bouddhique au Japon : collection d'Emile Guimet*, Collège de France/institut des Hautes Etudes Japonaises, Paris, 2017, p. 66.

une nudité partielle, représentant des corps à la moitié inférieure vêtue, mais à la partie supérieure totalement nue³⁴.

Matsuoka et Yoshikawa évoquent chacun de leur côté le cas très intéressant de certaines statues de *Benzaiten* 弁財天 (adaptation syncrétique japonaise de « Saraswati »), en particulier celle du sanctuaire d'Enoshima³⁵ (fig. 1) datant de l'époque de Kamakura³⁶. Seule femme présente dans les *Shichi Fukujin* 七福神 (« sept dieux de la chance »)³⁷, la divinité y est représentée assise, de face, totalement nue, une jambe le long de son support, une autre repliée en tailleur, sous forme d'une statue en cyprès du Japon aux dimensions très modestes (environ 30 x 24 cm, hors socle)³⁸. Sa poitrine est clairement visible, bien ronde, sur un corps parfaitement lisse à l'anatomie singulièrement idéalisée. Ses bras sont relevés de sorte à tenir un instrument de musique (un biwa), attribut récurrent pour les représentations de cette divinité. Le support, représentant un rocher, est pourvu d'une petite avancée servant d'une part à caler la statue, mais qui lui dissimule également l'entrejambe telle l'incurvation d'une couverture. Dans l'iconographie traditionnelle, le biwa (ou l'instrument de musique) est naturellement l'attribut le plus récurrent en ce que la divinité est gardienne des arts. Elle est parfois accompagnée d'un serpent blanc à tête de femme, *Ugajin* 宇賀神, nom issu d'une importante divinité de la fertilité³⁹. Étonnamment, il ne semble pas exister à cette période de statue nue ou semi-nue de la déesse *Kisshōten* 吉祥天 (adaptation de la divinité hindoue « Lakshmi », divinité du bonheur, de la fertilité, et de la beauté), autre grande divinité féminine de la beauté, peut-être même davantage que *Benzaiten*.

Il est bon de noter que cette *Benzaiten* nue constitue en fait l'une des deux statues consacrées à la divinité conservées par le temple. La seconde, datant du début de l'époque de Kamakura, est représentée pourvue de huit bras, dont l'un porte un glaive, et connue sous le nom de *Happi-benzaiten* 八臂弁財天 (« *Benzaiten* aux huit bras ») (fig. 2), forme vénérée à l'époque d'Edo

³⁴ MATSUOKA Eikyū, « Yamato-e ni egaretaru ratai 大和絵に描れたる裸體 (« le nu peint dans le *Yamato-e* ») », *Bijutsu Shinron*, Vol. 2, n°12, décembre 1927, pp. 34-35.

³⁵ *Enoshima Jinja* 江ノ島神社, l'un des trois grands temples dédiés au culte de *Benzaiten* (*Nihon Sandai Bentei* 日本三大弁財天) ; les deux autres se situant dans les préfectures de Shiga et d'Hiroshima.

³⁶ À noter que la statue semble avoir été récemment restaurée. Son apparence telle que photographiée en 1927 pour le *Bijutsu Shinron* montre des mamelons pourvus d'une carnation plus foncée, tandis qu'aujourd'hui, l'intégralité de son corps est recouverte de peinture blanche et ses cheveux ont été dotés d'une teinte bleue plus que vive. Le Biwa était également absent, laissant ses bras vides tendus vers l'avant.

³⁷ ASHKENAZI Michael, *Handbook of Japanese Mythology*, Abc-Clio, Santa Barbara, 2003, pp. 126; 247.

³⁸ Notice d'autorité, site web du temple shintoïste d'Enoshima.

³⁹ ASHKENAZI Michael, *Handbook of Japanese Mythology*, Abc-Clio, Santa Barbara, 2003, p. 126.

pour la chance et la victoire⁴⁰, tandis que la *Benzaiten* nue est nommée *Bion-benzaiten* 美音弁財天 (« *Benzaiten* à la douce voix »).

Il s'agit, avec la *Bion-benzaiten* d'Enoshima, avant tout d'une nudité « divine », mystique, en ce sens qu'elle est le phénomène traduisant l'essence même de la déesse en tant que gardienne de l'éloquence et des arts, et donc par extension la conception même de la beauté idéale telle que perçue à cette époque. La nudité émane ainsi du caractère divin, elle symbolise l'un des attributs alloués à la déesse de la même façon que le biwa symbolise le patronage des arts, ou que la musculature hypertrophiée de certains « rois du savoir » caractérise leur puissance physique. Cette incarnation de la beauté est donc ici symbolisée par un corps aux proportions idéales, car lui-même vaisseau de cet idéal, et dont on ne saurait finalement pleinement apprécier la divinité si le corps eut été vêtu.

Ce type de représentation demeure néanmoins exceptionnel. Yoshikawa Reika va même jusqu'à penser que certaines statues du Tōdai-ji (ville de Nara, Nara), en particulier justement les statues de *Kisshōten* et de *Benzaiten*, auraient été conçues nues puis progressivement recouvertes au gré de l'évolutions des doctrines jusqu'à présenter leur condition actuelle⁴¹. Au vu de l'appréciation religieuse accablant le corps féminin du tabou de l'impureté, il n'est pas étonnant que la nudité féminine soit des plus anecdotique dans le statuaire bouddhique, ou encore qu'il ait été masqué au fil du temps tel que le suppose Yoshikawa Reika, même si ni lui ni Matsuoka Eikyū ne s'étonnent de ce manque ou n'en énoncent les raisons historiques.

- **Nudité infernale :**

S'il a été vu précédemment que l'art bouddhique était un terrain fertile pour une forme de nudité, ou semi-nudité, majoritairement masculine, le *Yamato-e* 大和絵 fut sans doute à l'inverse le creuset d'un toute autre type, beaucoup plus libre. Il s'agit d'un genre de peinture dite « japonaise » (par opposition à la peinture de style chinois ou *Kara-e* 唐絵) qui se développa durant la période de Heian en tant que peinture profane de Cour, période durant laquelle le Japon structura, progressivement, son émancipation artistique et esthétique par rapport à la Chine⁴². Il est couramment admis que l'essor de la littérature purement japonaise à

⁴⁰ ASHKENAZI Michael, *Handbook of Japanese Mythology*, Abc-Clio, Santa Barbara, 2003, p. 126.

⁴¹ YOSHIKAWA Reika, « Nihon no kodai geijutsu ni arawaretaru ratai 日本の古代藝術の現はれたる裸體 (« le nu tel que représenté dans l'art japonais des temps anciens ») », *Bijutsu Shinron* 美術新論, Vol. 2, n°12, décembre 1927, p. 30.

⁴² AKIYAMA Terukazu, *La peinture japonaise*, Skira/Flammarion, Genève, 1977 [1961], pp. 66-67.

l'instar du roman *Genji-monogatari* 源氏物語 (« Le Dit du Genji »), roman écrit par la femme de lettre Murasaki Shikibu 紫式部 (970 ou 978-1019 environ), ou encore celui des biographies de moines romancées, entre autres, furent (au moins en partie) à l'origine de cette nouvelle typologie artistique. À des fins d'illustration de la vie de la cour et de ses intrigues, ou d'autres événements souvent en lien avec la pratique religieuse puis la guerre, le recours au médium du *e-maki* 絵巻 (« rouleau peint ») caractérise par ses enluminures richement colorées un style libre et raffiné destiné à divertir et ravir la noblesse⁴³, mais pas seulement. Quant au bouddhisme, si sa progression semble se restreindre à la Cour ou l'aristocratie durant la période de Heian – François Lachaud souligne néanmoins une grande activité conceptuelle et théorique durant cette période – c'est indéniablement durant la période de Kamakura qu'il va se répandre plus en profondeur à travers de nombreuses franges de la population⁴⁴.

Il est intéressant de voir que certains auteurs de la première moitié du XXe siècle comme Hara Kōzō 原浩三, ou Matsuoka Eikyū et Yoshikawa Reika se sont, dans plusieurs ouvrages, penchés sur la question de l'imagerie érotique ou sexuelle dans l'art japonais ancien, ce qui indique une volonté de resituer leur production au sein d'un continuum artistique japonais, peut-être considéré comme le plus éloigné de l'influence occidentale.

En dehors de l'art religieux, qui formerait une sorte d'exception, du fait que les œuvres Yamato-e décrivent généralement les mœurs et les affaires personnelles, il va sans dire que le nu n'y est qu'en très petit nombre. Il est néanmoins possible de remarquer un point très important : on découvre que, souvent, divers nus ont été peints dans les représentations du monde imaginaire de l'enfer dans les sujets bouddhistes. Dans le *Jigokuemaki* 地獄絵巻 « rouleau de l'Enfer » (XII^e siècle, aussi appelé *Jigokuzōshi* 地獄草紙) du Musée national de Nara (anciennement propriété de l'homme d'affaire et collectionneur Hara Sankei) les personnes mortes sont toutes totalement nues, en particulier les trois figures humaines de la partie du *Kanryōsho-jigoku* 函量所 (« l'enfer des mesures ») (fig. 3).

Cette partie, dépeignant les supplices incombant aux humains coupables du péché d'avarice, représente deux femmes et un homme aux côtés d'un *rasetsu* 羅刹 (« rakshasa », démon

⁴³ AKIYAMA Terukazu, *La peinture japonaise*, Skira/Flammarion, Genève, 1977 [1961], p. 70.

⁴⁴ LACHAUD François, *La jeune fille et la mort – Misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*, Bibliothèque des Hautes Études Japonaises, Paris, 2006, p. 146.

mangeur d'homme), et tous sont condamnés à compter leurs profits indus sur des sortes d'abaques de métal incandescent. Les deux personnages de gauche sont d'un âge très avancé, et leur entrejambe est caché par un linge blanc (le blanc pouvant symboliser justement la vieillesse) – le démon, lui-même est d'ailleurs également représenté sous les traits d'une très vieille femme – tandis que la femme de droite, plus jeune, est quant à elle totalement nue. La nudité ici n'est nullement utilisée comme participant à la glorification de la beauté divine, bien au contraire : les traits plissés et distendus de la vieille femme opposés à ceux de la plus jeune semblent ramener l'humain à sa triste condition charnelle, rappelant – d'une façon pédagogique voire presque prosélyte – que la mort peut frapper à tout moment et que rien n'est jamais acquis si on dévie du droit chemin. Le texte situé de part et d'autre des illustrations commence presque toujours par la même phrase telle une anaphore 「またこの地獄に別所あり」⁴⁵ (« et puis, il y a un autre Enfer »), suivi du nom de celui-ci, les raisons pour lesquelles les infortunés s'y trouvent ainsi que les supplices qui les y attendent⁴⁶. Akiyama Tarukazu situe en contrepoint à ce type de représentation le contexte mouvementé de la société en cette fin du XIIe siècle⁴⁷, en particulier les fortes tensions entre les clans Minamoto et Taira qui secouèrent particulièrement la seconde moitié du siècle, théâtre de massacres et de barbarie, aboutissant à la célèbre bataille de « Dan-no-ura » en 1185⁴⁸.

Cette représentation de la nudité en tant que caractéristique de la déshumanisation – et donc de la damnation – se retrouve à la même époque dans les célèbres *Gaki zōshi* 餓鬼草紙 (« rouleaux des affamés ») (fig. 4), où *Gaki* désigne un être issu d'une renaissance inférieure, fantôme invisible perpétuellement affamé⁴⁹. Ces êtres sont dépeints totalement nus, asexués, dans des tons gris/marrons afin de souligner leur caractère non-humain, la chevelure souvent roussie, marchant parfois comme des animaux, à quatre pattes, et pourvus d'un ventre disproportionné au regard de leur maigreur évoquant de façon explicite la malnutrition⁵⁰. Leurs égarements durant leur vie terrestre les condamnent à se nourrir de cadavres et d'excréments,

⁴⁵ Dans le cas de la partie illustrant les « mesures », le texte indique plus succinctement 「また別所あり」.

⁴⁶ ASAI Kazuharu, GOMI Fumihiko, KOBAYASHI Tadashi, SANO Midori (dir.), *Nihon no bi (jō) 日本の美*, 上, éditions Yamakawa, Tokyo, 2018, pp. 102-103.

⁴⁷ AKIYAMA Terukazu, *La peinture japonaise*, Skira/Flammarion, Genève, 1977 [1961], p. 88.

⁴⁸ Voir SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, pp. 222-240.

⁴⁹ HARVEY Peter, *Le bouddhisme – Enseignements, histoire, pratiques*, Points/Seuil (coll. Sagesse), Paris, 1993, p.65.

⁵⁰ Ce qu'on appelle aujourd'hui le syndrome du « kwashiorkor ».

même s'il semble se cacher derrière cette lecture bouddhiste une réalité de misère contemporaine liée aux famines et aux guerres intestines⁵¹.

On pourrait citer également la représentation de l'Enfer dans le sixième rouleau du *Kasuga Gongen Genki-e* 春日権現験記絵 (fig. 5), de l'époque de Kamakura également mais ici à travers une copie datant XIXe siècle. Les figures humaines, totalement nues et éprises d'une folle détresse au sein d'une composition dynamique, présentent aussi la particularité de disposer très nettement de leurs parties génitales pour les hommes, et d'une poitrine clairement visible pour les femmes. L'artiste Takashina Takakane 高階隆兼 (actif entre 1309 et 1330 environ) utilise également une carnation différente pour distinguer les deux sexes, convention quasi canonique dans l'art japonais (encore en vigueur au XXe siècle), comme dans d'autres parties du monde : les femmes sont dépeintes avec une peau excessivement blanche, alors que les hommes sont représentés avec la peau mate. Les démons sont quant à eux parés de couleurs vives, ce qui pourrait être assimilable à l'imagerie traditionnelle représentant les *Gōgai* 五蓋⁵², rompant ainsi avec la pâleur humaine, et renforçant leur caractère surnaturel ou « sur-humain ». Cette volonté d'offrir une lecture plus « réaliste » tant du corps que de leur état d'esprit à travers leurs expressions faciales est indubitablement à situer en parallèle de l'essor du *nise-e* 偽絵 (« peinture d'imitation ») durant la période de Kamakura, et les grands portraits « naturalistes »⁵³ de nobles, notables, ou de moines. La caractérisation des corps et des visages en particulier, par un souci de rendu de l'expressivité émotionnelle, notamment sous le pinceau du peintre Fujiwara no Takanobu (1142-1205), se retrouve également abondamment dans l'*e-maki*⁵⁴ où fourmillent une multitude de personnages, humains ou démons.

À l'instar des autres représentations de l'Enfer, la nudité telle que dépeinte dans le *Kasuga Gongen Genki-e* véhicule un aspect symbolique manifeste. La nudité n'est absolument pas une fin en elle-même mais un signe : elle semble avoir pour vocation de déshumaniser l'être, ou plutôt de le « déciviliser », en le renvoyant à une sorte de nudité animale. Cette lecture pourrait être appuyée par le texte explicatif précédant « l'Enfer des mesures » du *Jigokuzōshi* :

⁵¹ HERAIL Francine (dir.), *Histoire du Japon*, Horvath, coll. « l'Histoire des Nations », 1990, pp. 140-142.

⁵² Dans le folklore japonais, les démons ou *Oni* 鬼 sont généralement représentés par des couleurs vives représentant ici chacun un des cinq « empêchements » (*Gogai* 五蓋), c'est-à-dire des travers moraux entravant la méditation, à savoir, grossièrement : le bleu pour la colère ou la malice ; le rouge pour le désir des sens, l'avarice ou la convoitise ; le vert pour la paresse, l'oisiveté, le manque de volonté ; le jaune pour les remords ou l'obstination ; et le noir pour le doute ou l'ignorance.

⁵³ Même si cette notion est à prendre avec d'infinies précautions dans ce contexte.

⁵⁴ SHIMIZU Christine, *L'art Japonais*, Flammarion (Coll. Tout l'art/Histoire), Paris, 2008 [2001], pp. 185-186.

「むかし人間だったとき斗升をごまかして庶民を悩まし、商人を悩ますイヤな奴、さような者がこの別所に生まれる。」 qu'on pourrait traduire par « **Il y a longtemps, lorsqu'il était humain**, ce détestable individu a tourmenté petites gens et marchands en falsifiant les étalons de mesures, et c'est dans cet enfer que [re]nait ce genre de personnes »⁵⁵. Même si cette composante est logique dans la mesure où l'enfer (ou toute autre renaissance inférieure) attend *de facto* les individus après leur mort. Il est ainsi clairement établi que ce ne sont pas des corps humains à proprement parler qui peuplent les enfers, mais leurs esprits matérialisés à travers une apparence humaine vouée à la souillure perpétuelle⁵⁶, ou au moins pour un temps fort long. Et cette dépossession de toute humanité semble donc passer par la nudité en tant que symbole même de cette condition. Ces non-humains auraient pu être représentés autrement, sous des traits fantomatiques ou quasi démoniaques à l'instar des damnés du *Rouleau des affamés*, mais il est très probable que le spectateur soit plus réceptif à cette destinée potentielle s'il peut s'identifier à un corps qui ressemble au sien⁵⁷. La courte phrase « il y a longtemps, lorsqu'il était humain » est d'ailleurs répétée en préambule de chacune des descriptions infernales, agissant ainsi comme une mise en garde à prendre sérieusement en considération.

Zōshi ou *Engi*, rouleaux illustrant pour l'un des anecdotes bouddhistes, pour l'autre les événements liés à la fondation d'un temple, il faut dès à présent prendre en considération que la nudité est réalisée au sein de représentations de l'Enfer, c'est-à-dire d'un monde en lien avec le monde spirituel. Ce type de représentation est très certainement destiné à avertir ou rappeler au lecteur les enseignements du bouddhisme à travers un texte clair, écrit en japonais et facile à comprendre⁵⁸, ou mettre en image l'idée même d'aspiration à la Terre Pure (*Gongu Jōdo* 欣求浄土), et donc la prise de distance avec les turpitudes du monde terrestre (*Edo* 穢土)⁵⁹. Même

⁵⁵ **Il s'agit de notre traduction. Toutes les traductions qui suivront (depuis le japonais ou l'anglais) à partir de cette note seront les nôtres, sauf mention contraire.**

⁵⁶ La notion de souillure (et donc la notion antagoniste de pureté) a, selon Souyri, acquis une place de plus en plus prégnante dans la société japonaise entre les VIIIe et Xe siècle. On ne sera donc pas surpris de voir des sous-enfers, tel celui des mesures, où le supplice est la noyade dans une rivière de pus ou encore d'excréments. Notons quand même que, contrairement à l'Enfer chrétien, les supplices infernaux bouddhistes décrivent un état transitoire.

⁵⁷ Ce qu'Akiyama relève à propos des visages peu expressifs figurant dans le rouleau du *Dit du Genji*.

⁵⁸ ASAI Kazuharu, GOMI Fumihiko, KOBAYASHI Tadashi, SANO Midori, *Nihon no bi (jō)* 日本之美、上 (« la beauté du Japon, tome 1 »), éditions Yamakawa, Tokyo, 2018, p. 103.

⁵⁹ YOSHIKAWA Reika, « Nihon no kodai geijutsu ni arawaretaru ratai 日本古代藝術の現はれたる裸體 (« le nu tel que représenté dans l'art japonais des temps anciens ») », *Bijutsu Shinron* 美術新論, Vol. 2, n°12, décembre 1927, p. 32.

si la représentation du corps diffère dans sa signification par rapport à la nudité divine (il s'agirait de son pendant terrestre), on pourrait tout à fait les situer sur un plan spirituel l'un et l'autre, à l'opposé d'une ligne imaginaire. La nudité quelle qu'elle soit n'est donc finalement jamais totalement étrangère au fait religieux.

- **Nudité du corps en putréfaction :**

Afin de renforcer les liens étroits entre nudité et bouddhisme durant le « Moyen-Âge » japonais, la représentation du corps nu tel que dépeint dans les *kusōzu* 九相図 (« peintures/images des neuf étapes de décomposition du corps ») (fig. 6) retient de la même façon toute notre attention, mêlant savamment pour certains rouleaux éléments du corps symbolique et description anatomique d'une formidable véracité. À l'instar des scènes dépeignant l'enfer évoquées ci-dessus, les *Kusōzu* (également appelées *Kusōshi emaki* 九相詩繪卷 « rouleau peint du poème des neuf étapes de décomposition du corps », en référence aux sources textuelles) ont également un but utilitaire spirituel. Contempler le corps d'une femme à travers les neuf stades de sa décomposition était ainsi une pratique estimée pour les moines afin de se détacher des pensées impures liées au plaisir de la chair, susceptible d'adultérer la pratique méditative⁶⁰. Le corps de la femme, d'abord généralement représentée vivante et malade, est ensuite transposé dans la nature où il se décompose en plusieurs étapes : il devient marron, se boursouffle, puis se putréfie. Il devient le repas des charognards, pour finir à l'état de squelette, d'abord contenant encore quelques morceaux de chair, puis en tant qu'amas d'os, symbole de la mort. La nudité apparaît ainsi comme étant un des différents stades de décomposition du corps, véhiculant l'idée d'état transitoire du corps, distinction que Satō Dōshin fait entre *jintai* 人体 (« corps en tant qu'existence) et *nikutai* 肉体 (« corps en tant que chair »)⁶¹. L'universitaire Kasuya Makoto 加須屋誠 indique même que, dans ce type de

⁶⁰ KANDA Fusae, « Behind the Sensationalism: Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art », *The Art Bulletin*, Vol. 87, n°1, mars 2005, p. 25.

⁶¹ SATŌ Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2011, p. 268.

représentations, et en particulier celle du *Jindōfujiyōsō-zu* 人道不浄相図, il est possible que cadavre de la femme soit représenté en tant qu'image érotique⁶².

- **La poitrine dévoilée :**

Enfin, avant de clore ce bref état des lieux, il serait également bon de revenir sur la représentation de la poitrine nue dans les rouleaux peints, dans une tout autre veine que celle des *Kusōzu* du musée national de Kyushu. La poitrine seule est motif polysémique et peut être considéré comme une forme d'invariant au sein de la production artistique japonaise. Très souvent liée à la fonction première d'allaitement, les deux exemples ici choisis sortent de cette interprétation plutôt éculée (mais certainement correcte pour autant à certains égards).

Il est possible de trouver en effet, en regardant attentivement, une représentation de la poitrine totalement nue dans le rouleau de « l'attaque nocturne du palais de Sanjō » (*Sanjōdenyouchi* 三条殿夜討, conservé au musée des Beaux-Arts de Boston) du *Heiji Monogatari* 平治物語 (« le Dit de Heiji ») (fig. 7), datant du milieu du XIII^e siècle. Récit de guerre (*Gunkimonogatari* 軍記物語), le rouleau dépeint de façon flamboyante, à travers une sorte de plan-séquence diachronique horizontal et ininterrompu, la mise à sac et l'incendie du palais de Sanjō par les troupes alliées des clans Minamoto et Fujiwara contre le clan Taira.

La figure féminine y est représentée comme la victime absolue, sujette d'une part à une immense barbarie, mais également d'autre part à ce crime de guerre qu'est le viol⁶³. L'artiste représente sous des décombres plusieurs corps de femmes empilés les uns sur les autres. L'une d'elles attire notre attention : alors qu'elle est piétinée par un cavalier, elle est dépeinte, passive ou morte, avec la partie haute de son habit détendue, laissant sortir frontalement une poitrine aux seins représentés d'une façon plus qu'opulente sur fond d'un corps à la peau blanche. Il s'agit certes d'un menu détail parmi la confusion de la bataille, mais un détail pourvoyeur toutefois d'une symbolique polysémique : d'une part parce que cette « révélation » de l'anatomie féminine là où on ne l'attend pas est utilisée comme symbolisant justement ce qu'il y a de plus intime (également sexuel) du corps, d'autre part parce qu'elle symbolise aussi la cruauté des guerriers avec ce corps à demi-nu, inerte et piétiné par un destrier en tant que

⁶² IKEDA Shinobu, *Nihonkaiga no josei-zō – jendā bijutsu-shi no shiten kara* 日本絵画の女性像 – ジェンダー美術史の視点から (« La figure féminine dans la peinture japonaise : du point de vue de l'Histoire de l'art et du genre »), éditions Chikumashobō, Tokyo, 1998, p. 73.

⁶³ Ibid., pp. 70-73.

possible métaphore du viol. L'universitaire Ikeda Shinobu se demande même s'il ne faudrait pas voir, à travers cette volonté manifeste de représenter la poitrine, une volonté subordonnée de sexualiser le corps féminin aboutissant à une forme de proto-pornographie, de plaisir sexuel contemplatif destiné aux nobles de sexe masculin à qui l'œuvre est destinée en premier lieu⁶⁴. Il n'en demeure pas moins que cette sexualisation du corps féminin à travers la poitrine-symbole est un parti pris iconographique délibéré⁶⁵. L'artiste aurait tout aussi bien pu suggérer cet aspect dramatique des scènes de guerre, comme il le fait avec d'autres cadavres de femmes disposés autour, et desquelles poitrines seuls les galbes gonflant les kimonos ne sont visibles. Autre typologie intéressante, celle d'un autre rouleau datant de l'époque de Kamakura, le *Kitano Tenjin engi* 北野天神縁起, rouleau *Kōanbon* 弘安本 (« livre de l'époque Kōan ») (fig. 8). Il contient en effet un semi-nu féminin dont la typologie sera très nettement reprise au fil du temps, comme l'artiste *Nihonga* Yamamura Kōka 山村耕花 (1885-1942) dans *Ōkakudai* 黄鶴臺⁶⁶ présenté à l'*Inten* de 1933, c'est-à-dire la moitié inférieure du corps enroulée dans un vêtement rouge. Le rouge, couleur fortement symbolique au Japon dans la sphère spirituelle et dans le Shintoïsme en particulier, est associée au Soleil, et les propriétés de repousser le mal, le danger et la mauvaise fortune lui sont attribuées. Dans cette représentation, une femme à moitié nue, portant un *hakama* rouge de type *umanori* (divisé en deux jambes), est représentée, comme figée, brandissant vers le haut un *shakujō* 釋杖 (ou 錫杖)⁶⁷. L'histoire raconte qu'il y a longtemps, une femme travaillant dans le temple *Tebain* 鳥羽院 aurait été condamnée à se retrouver à moitié nue en s'étant attirée la colère divine pour avoir calomnié un moine valeureux⁶⁸. La nudité symbolise ainsi la culpabilité de cette femme, son fardeau, en s'étant attiré l'ire des divinités, soulignant également une nature particulièrement mauvaise.

Ainsi, deux points méritent, à plus d'un titre, d'être relevés à la suite de ce qui vient d'être vu : d'une part, il existe en effet une forme établie de tradition picturale liée à la nudité, qu'elle

⁶⁴ IKEDA Shinobu, *Nihonkaiga no josei-zō – jendā bijutsu-shi no shiten kara* 日本絵画の女性像 – ジェンダー美術史の視点から (« La figure féminine dans la peinture japonaise : du point de vue de l'Histoire de l'art et du genre »), éditions Chikumashobō, Tokyo, 1998, p. 73.

⁶⁵ Ces rouleaux étant des commandes, il peut donc s'agir d'une demande concrète formulée en amont.

⁶⁶ Le titre fait référence à une salle de bain éponyme (pouvant littéralement se comprendre comme « la tour de la grue jaune ») de type sauna située au temple Nishi-Hongan 西本願寺 à Kyoto, d'ailleurs classée « bien culturel d'importance ».

⁶⁷ *Khakkhara* : bâton pourvu d'anneaux utilisé par les moines bouddhistes.

⁶⁸ MATSUOKA Eikyū, « Yamato-e ni egaretaru ratai 大和絵に描れたる裸體 (« le nu peint dans le *Yamato-e* ») », *Bijutsu Shinron*, Vol. 2, n°12, décembre 1927, p. 36.

soit partielle voire totale, dans les arts religieux ou profanes ; d'autre part, l'intérêt porté par des artistes du XXe siècle tels que Matsuoka et Yoshikawa pour ce type de représentation – nous y reviendrons – peut nous apporter certaines clés de lecture en ce qui concerne d'abord la nudité telle que représentée dans le *Nihonga*, puis dans l'art japonais du XXe siècle plus largement sous une forme peut-être archétypale. La distinction « nudité divine/héroïque »/« nudité profane/banale », telle que visible à travers l'iconographie antagoniste art religieux/art profane, trouve d'ailleurs un certain écho au début du XXe, notamment au sein de la répression accablant certaines expositions de la *Hakubakai* 白馬会 (« cercle du Cheval Blanc »), ce qui sera entrevu par la suite.

1.1.2 – *Bijinga* et *Shunga* : une complémentarité paradoxale

L'*Ukiyo-e* 浮世絵 (« image du monde flottant »), type de représentation artistique né durant la période d'Edo utilisant le médium de l'estampe, est sans aucun doute le versant de l'Histoire de l'art japonais le plus populaire et le mieux traité. Une de ses composantes, le *Bijinga* 美人画 (« image de belles femmes »), dépeint régulièrement la nudité en tant que motif – voire de sujet – qui doit être compris comme composante d'un état transitoire du corps, ce qui est généralement accepté comme tel. Une autre composante de l'*Ukiyo-e*, le *Shunga* 春画 (« image du printemps »), a suscité plus de débat au sein de la communauté scientifique en ce que la finitude de telles œuvres demeure controversée : ces estampes étaient-elles un outil pédagogique, un support de masturbation ou « modèle de substitution » tel que l'appelle Timon Screech⁶⁹, un porte-bonheur, ou tout cela à la fois ?

Tel que le relève Hayakawa Monta, et ce point de vue est, d'expérience, plutôt répandu dans la société japonaise contemporaine, le *Shunga* est très largement considéré comme le pendant ancien de la pornographie actuelle et assimilé comme telle, suscitant ainsi une forme de gêne voire de dégoût à la simple évocation du terme, ce à quoi les changements sociétaux profonds induits à partir de la Restauration de Meiji (1868) ne sont certainement pas étrangers.

Le terme même de « shunga », utilisé sans doute avec peu de discernement en Occident aux XIXe et XXe siècles, a également été l'objet de querelles au sein du milieu académique

⁶⁹ BERRY Paul, « Rethinking “Shunga”: the Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period », *Archives of Asian Art*, Vol. 54, 2004, p. 9.

américain, même s'il semble être entré au fur et à mesure dans le langage japonais courant pour désigner ces représentations à caractère résolument sexuel, certainement pour plus de commodité⁷⁰. D'un point de vue strictement sémantique, il n'est pas difficile de se rendre compte que l'utilisation de « shunga » n'est pas le plus employé durant tout le premier XXe siècle pour désigner ce à quoi l'utilisation actuelle du mot fait référence. L'usage de *warai-e* 笑い絵、笑ひ絵、笑絵 voire わらいゑ dans la presse⁷¹ (« image [pour] rire⁷² »), de *hi-ga* 秘画 (« image secrète »), *tsuya-e* 艶絵 (« image voluptueuse »), *abuna-e* あぶな絵 (« image dangereuse ») ou encore de *makura-e* 枕絵 (littéralement « image de l'oreiller »), sont bien plus répandus, dévoilant ainsi finalement une partie du rapport que les contemporains à ces images pouvaient entretenir avec elles. Même si ce terme est critiquable par bien des aspects, les images à caractère sexuel telles qu'elles furent créées d'Edo à Meiji (et au-delà) seront ici-même embrassées sous ce terme générique de *Shunga*, faute de mieux ou en remplacement d'une fastidieuse périphrase.

1.1.2.1 Qu'est-ce que le *Shunga* ?

D'un point de vue général, la technique de l'estampe à partir de la gravure sur bois, importée au Japon depuis la Chine avec le bouddhisme autour du VIIIe siècle, était, dans un premier temps, à peu près limitée au monde religieux et à la transmission de préceptes moraux avant de s'extirper peu à peu de ces frontières iconographiques⁷³. C'est avant tout grâce à la mise en place du Shogunat des Tokugawa, à la faveur d'un climat apaisé et d'un Japon unifié, que la technique de l'estampe se développa et connut une phase de perfectionnement substantielle, en particulier à travers la diffusion de l'estampe polychrome telle que popularisée par Suzuki Haranobu 鈴木春信 (1724 ou 1725-1770)⁷⁴. Nous ne reviendrons pas sur l'historicité détaillée

⁷⁰ SCREECH Timon, « A Response to Paul Berry's Review of the Book, Sex in the Floating World: Erotic Images in Japan, 1700-1820 », *Archives of Asian Art*, Vol. 56, 2006, p. 107.

⁷¹ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p. 131.

⁷² « Rire », surtout dans sa forme substantivée, selon certains universitaires, est très probablement utilisé en tant qu'euphémisme afin de décrire la masturbation.

⁷³ HARA Kōzō, *Nihon kōshoku bijutsushi* 日本好色美術史 (« une histoire de l'art licencieux japonais »), Kinryūdō, 1936 [1930], p. 242.

⁷⁴ SHIMIZU Christine, *L'art Japonais*, Flammarion (Coll. Tout l'art/Histoire), Paris, 2008 [2001], p. 301.

de l'essor de l'estampe durant la période d'Edo, d'excellents ouvrages ont été publiés sur le sujet, majoritairement en anglais⁷⁵.

Célébrant d'une certaine façon la beauté éphémère des choses, l'*Ukiyo-e*, à travers ses images représentant sans équivoque femmes et hommes affairés aux choses de l'amour – mais pas seulement –, devint le creuset d'une forme de nudité féminine originale traitée par un grand nombre d'artistes tels Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1618-1694), Torii Kiyonaga 鳥居清長 (1752-1815), Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (c. 1753-1806), Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849), ou encore Keisai Eisen 溪斎英泉 (1790-1848), parmi tant d'autres.

Du fait de l'essence même de l'estampe en tant que support, c'est-à-dire une image finie résultant de l'impression d'un ou de plusieurs blocs de bois encrés sur une feuille de papier, la production de telles œuvres peut rapidement devenir quasi-industrielle et se diffuser auprès d'un large public. Généralement, on estime qu'un visuel donné pourra être imprimé entre deux cents et mille fois, tout en sachant qu'il est possible de créer de nouveaux blocs d'impression par la suite⁷⁶. Il est par ailleurs nécessaire de garder à l'esprit que le *Shunga*, en tant que genre, ne se limite certainement pas au seul support de l'estampe comme le veut la croyance populaire : la plupart des estampes aujourd'hui « solitaires » telles que conservées dans les musées étaient en fait reliées, souvent en « accordéon » sous forme de livres imprimés (*Shunpon* 春本), et le genre s'est déployé, à travers une quantité colossale d'œuvres, tout autant à travers la peinture (sur soie ou papier, le plus souvent sous forme de rouleaux, mais pas seulement), démontrant s'il le fallait la popularité d'un tel genre tout comme son importance économique. Selon le type de médium utilisé, le coût et la diffusion en seront bien sûr différents, et le public concerné également.

Il est généralement admis que l'essor du *Shunga* est étroitement lié à l'organisation d'Edo⁷⁷ en tant que nouvelle capitale du Shogunat, où un certain déséquilibre du ratio hommes/femmes en faveur des premiers aurait nécessité le recours, en parallèle de la prostitution, à des images sexuelles. Timon Screech relève à ce propos qu'Edo était une ville dominée par les hommes depuis le début, ce que la mise en place du système du *Service Alterné* (*Sankin kōtai* 参勤交

⁷⁵ Voir par exemple SCREECH Timon, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, Reaktion Books, Londres, 1999, ou EICHMANN Shawn (dir.), *Shunga: Stages of Desire*, Skira Rizzoli Pub., New York, 2014.

⁷⁶ HAYAKAWA Monta, « Who Were the Audiences for Shunga? », *Japan review*, Vol. 26, 2013, p. 17.

⁷⁷ Ancien nom de Tokyo.

代) en 1635 a exacerbé. Ce système imposait aux seigneurs régionaux (daimyôs), dans un but affiché de surveillance, de venir en résidence intermittente auprès du shogun, accompagnés d'une suite composée de plusieurs centaines d'hommes. Il est estimé que les samouraïs et leurs domestiques représentaient alors, au début du XVIIIe siècle, cinq cent mille personnes, soit la moitié de la population de la ville⁷⁸. Toujours selon Screech, Edo était alors appelée avec humour *la cité des célibataires*⁷⁹, et c'est tout naturellement qu'autour de cette présence masculine se développa toute une industrie en lien avec les plaisirs charnels dont le *Shunga* fait partie⁸⁰. Le rapide essor démographique dont jouit le Japon durant cette période ainsi que le développement des villes et d'une véritable culture urbaine n'est certainement pas étrangère à la diffusion de l'*Ukiyo-e*, et du *Shunga* en particulier.

Néanmoins, la question de savoir si l'accroissement rapide en matière de production du *Shunga* est en effet la résultante d'une nécessité de satisfaire les besoins de centaines d'hommes en résidence à Edo reste débattue, en particulier parce qu'il semble que la production de telles œuvres ait démarré à Kyoto durant les années 1650, dans des proportions toutefois très inférieures⁸¹. C'est bien à Edo que le marché s'est par la suite le plus développé, et où ont été enfantées des représentations parmi les plus raffinées. Cet argument souffre également du fait qu'on conférât à ces images un certain pouvoir pour attirer les meilleurs auspices – en lien avec la fécondité pour partie – en les offrant en cadeau de mariage ou lors du nouvel an⁸². De même, Hayakawa rapporte que certains *Shunga* étaient conservés par des familles de samouraïs en tant que talisman, et dont la vigueur sexuelle représentée aurait servi à renforcer leur force physique au combat. Certains autres *Shunga*, en particulier ceux de Tsukioka Settei 月岡雪鼎 (c. 1726 – c. 1787), avaient la réputation de protéger contre les incendies⁸³. Plus encore que la sexualité en tant que telle, ces images étaient donc dotées d'une forte signification symbolique à bien des égards. Il semble également que les femmes elles-mêmes auraient été amatrices de *Shunga*. Toutefois, faute de réelles sources textuelles allant en ce sens, faut-il pour autant considérer les estampes montrant des femmes contemplant du *Shunga* – voire se masturbant comme le propose le *Shunpon* de Kikukawa Hidenobu intitulé *fūryū sandai makura* 風流三代枕 et daté

⁷⁸ HERAIL Francine (dir.), *Histoire du Japon*, Horvath, coll. « l'Histoire des Nations », 1990, p. 374.

⁷⁹ « City of Bachelors ».

⁸⁰ SCREECH Timon, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, Reaktion Books, Londres, 1999, pp. 41-42.

⁸¹ EICHMANN Shawn (dir.), *Shunga: Stages of Desire*, Skira Rizzoli Pub., New York, 2014, p. 22.

⁸² ISHIGAMI Aki, « The Reception of Shunga in the Modern Era: Form Meiji to the Pre-WWII Years », *Japan Review*, Vol. 26, 2013, p. 43.

⁸³ HAYAKAWA Monta, « Who Were the Audiences for Shunga? », *Japan review*, Vol. 26, 2013, p.29.

de 1765 – comme des témoignages historiques ? Il serait en effet très peu pertinent de comprendre en tant que tel ces représentations, ces estampes étant avant tout issues de la fertilité de l'esprit masculin, tout en gardant à l'esprit l'aspect fortement parodique quasiment inhérent au *Shunga*.

Au-delà des considérations qu'il était possible de trouver en tant que lieu commun sur ces images (outre le qualificatif de « pornographique ») au sein d'une certaine frange de publications désormais anciennes, le *Shunga* ne vise pas tant à dévoiler le monde de la prostitution (même si c'est un sujet courant) que de restituer, souvent avec humour et à travers une forme de codification iconographique, ce spectacle que peut être la sexualité des gens ordinaires, des couples mariés ou adultérins, restituant très souvent les scènes dans une narration littéraire (même si le texte accompagnant souvent les estampes semble se raréfier au fur et à mesure). On en veut certainement pour preuve le fait que l'immense majorité des représentations se déroule dans un environnement clos et dans la sphère privée⁸⁴, même si, *de facto*, l'artiste place le spectateur dans une position de voyeur. Par conséquent, ce qui était privé ne l'est plus, ou du moins, cette intrusion peut aussi être source d'excitation.

Plus surprenant encore, assez nombreuses sont les représentations d'adultes affairés à la besogne incluant dans la même scène des enfants, voire des enfants en train de téter leur mère durant l'acte même. Le sujet est d'ailleurs assez vaste pour que l'universitaire Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 consacre une partie entière sur ce sujet dans son *Shunga de yomu edo no seiai – rōjin/kodomo no shisen kara* 春画で読む江戸の性愛 – 老人・子どもの視線から (« L'amour charnel d'Edo lu à travers le *Shunga* : du point de vue des enfants et des vieillards ») paru en 2006. Toutefois, certains *Shunga* comme le rouleau *Koshibagaki-zōshi* 小柴垣草子, dans sa copie du XIXe siècle conservée au Honolulu Museum of Art, abandonne d'ailleurs totalement l'environnement extérieur servant à inscrire la scène dans un contexte : le couple, totalement nu, s'adonne à la chose dans de nombreuses positions différentes tel un véritable Kâmasûtra, sur un futon disposé au sein d'un espace vide. Compte tenu du médium, il ne s'agit pas d'une œuvre destinée à un large public. Le genre se distingue par ailleurs par sa grande diversité : en plus des relations hétéronormées, il est possible de contempler des relations homosexuelles, animalières, ou simplement des images grivoises dont le simple but semble être

⁸⁴ EICHMANN Shawn (dir.), *Shunga: Stages of Desire*, Skira Rizzoli Pub., New York, 2014, p. 69.

celui de divertir, du daimyô aux petites gens⁸⁵. C'est en substance, concernant la vie des gens ordinaires, ce que l'artiste Takei Bokusuke 武井樸介 (1885-1930) écrit à propos des œuvres de l'artiste Torii Kiyonaga :

清長の描いた裸身は、飽くまで寫眞を基礎として、其の真髓を摺み、美を窮め盡したもので、決して理想化された裸体ではなく、飽くまで我等と同じ様に、米を食ひ、同じ様に畳の上に座って暮らした。⁸⁶

« Le corps nu tel que représenté par Kiyonaga, finalement en tant qu'instantané [*de la vie courante*], capture la quintessence même de celui-ci, il en éprouve minutieusement la beauté. Il ne s'agit certainement pas de corps nus idéalisés, mais simplement ceux [*de personnes*] qui vivaient de la même façon que nous autres, en mangeant du riz ou en s'asseyant comme nous sur les tatamis. »

Comme dans tout genre pourvu d'une telle longévité, il y a bien sûr des artistes qui souhaitèrent ancrer plus leur production, à l'instar de Kiyonaga ou Kitao Shigemasa 北尾重正 (1739-1820) à certains égards, dans une forme « d'instantanéité » de la vie quotidienne, tandis que d'autres souhaitèrent présenter des courtisanes pourvues d'une silhouette généralement plus fine et d'un visage en ovale, créant ainsi, tel que le remarque Marco Fagioli, une véritable forme d'idéal féminin à l'instar d'Utamaro.

1.1.2.2 – *Shunga* et nudité : une réalisation logique non systématique

Il serait dès lors somme toute naturel de penser que la nudité, féminine ou masculine dans ce cadre bien précis, découlerait de telles représentations. Pourtant, un grand nombre de *Shunga* focalise l'attention uniquement sur l'acte sexuel en tant que tel, usant d'une représentation exagérément volumineuse des organes génitaux, tant chez l'homme que chez la femme. Certains rouleaux de Tsukioka Settei, comme le *Gosogokai-zu* 五組五開図 (traduit par « cinq

⁸⁵ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいきの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, pp. 126-127.

⁸⁶ TAKEI Bokusuke, « Ukiyo-e hanga ni okeru rataiga 浮世繪版画に於ける裸體画 (« le nu dans les estampes de l'Ukiyo-e »), *Bijutsu shinron*, Vol. 2, n°8, 1927, p. 25.

couples, cinq séductions ») conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston et datant de l'ère Meiwa (1764-1772)⁸⁷, présentent même cinq plans très rapprochés (sur dix illustrations, soit la moitié) centrés sur les organes génitaux uniquement, ces derniers représentés seuls ou appareillés avec une précision et une justesse anatomique d'un naturalisme incroyable, pour ne pas dire scientifique. Étrangement, dans ce même rouleau, les cinq scènes restantes présentant le couple en plan large ne montrent pas les protagonistes nus (fig. 9) : ils sont, la plupart du temps, dissimulés sous d'épais vêtements ou couvertures. Les plans rapprochés fonctionnent ainsi comme la révélation presque secrète de ce qui ne serait, en théorie, pas visible, mais qui est donné à voir au spectateur sous la forme de ce qui serait presque une coupe d'anatomie médicale.

Lorsqu'on regarde attentivement certaines grandes séries de *Shunga* comme les *Shikidō torikumi jūniban* 色道取組十二番 (littéralement « douze étreintes de passion sexuelle »), datées de 1775-1777, de Isoda Koryusai 磯田湖龍齋 (1735-1790), la femme n'est en fait pas représentée totalement nue : seule la moitié inférieure de son corps l'est. Ne portant bien évidemment pas de pantalon, il lui suffit de relever son kimono pour satisfaire leurs désirs. Les habits de la femme sont d'ailleurs représentés sous des couleurs vives et des motifs foisonnants voire luxueux, tranchant ainsi avec une carnation excessivement pâle (celle de la couleur du papier), ce qui contribue à faire ressortir davantage les parties génitales du couple. L'homme est quant à lui dépeint nu à quelques occasions, sans doute afin de restituer pleinement la passion ardente qui anime ces deux amants.

Dans la série *Kōshoku zue jūnikō* 好色図会十二候 (« douze mois d'images érotiques »), datée d'environ 1788, de Katsukawa Shunchō 勝川春章 (1726-1792), la femme y est représentée totalement nue – encore qu'elle porte sur ses épaules une couverture, ce qui lui dissimule une partie de la poitrine – dans une seule estampe sur les douze que comporte la série. Sa nudité est par ailleurs suggérée dans certaines d'entre elles, c'est-à-dire qu'une moitié de son corps est visible tout en reconstruisant mentalement l'autre moitié par déduction logique, sans la dévoiler entièrement (fig. 10).

Enfin, la série *Ehon komachi-biki* 絵本小町引 (littéralement « livre illustré des étreintes de la beauté »), datée de 1802, par Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (c. 1753-1806) suit un chemin

⁸⁷ Tel qu'indiqué par la notice d'autorité.

identique, tout en renouvelant le genre jusqu'à une forme de perfection. Sur les douze illustrations, la femme y est presque nue sur une seule image (fig. 11) : alors qu'elle se coiffe, la partie supérieure du corps nue, en se regardant dans un miroir, l'homme situé derrière elle la stimule de sa main, relavant ainsi la couverture qui lui enroulait les hanches. A l'instar des autres séries vues précédemment, les habits tels que dépeints par Utamaro sont réalisés dans des couleurs vives, avec force de détails soulignant d'autant plus la carnation fortement pâle, avec quelques rehauts çà et là – des nuances de rouge, majoritairement – sur les parties génitales. L'image représentant les préliminaires focalise d'ailleurs l'attention sur la femme, quitte à rogner quelque peu sur la tête de l'homme. La scène est centrée sur elle, sur sa poitrine soulignée par trois lignes indiquant sa position contrariée, presque acrobatique à l'instar d'autres images de la série. Utamaro pousse la suggestion jusqu'à laisser imaginer au spectateur, par la disposition du bras de la femme replié dans son dos, qu'elle est elle-même également en train de la masturber (au mépris d'une certaine cohérence anatomique, mais qu'importe), ce qui ne lui laisse plus qu'une seule main pour se coiffer et explique pourquoi elle tient son peigne entre ses dents.

Il est de fait possible d'affirmer que la nudité féminine y est, contre toute attente, rarement totale, eut égard au nombre d'œuvres créées sur un laps de temps assez long, mais dont l'âge d'or du genre, tant en termes de volume produit que d'élaboration technique, est généralement situé durant le dernier quart du XVIII^e siècle⁸⁸. En dehors de la moitié inférieure du corps, la poitrine est sans doute l'élément le plus volontiers découvert, laissant néanmoins le reste du corps habillé selon la situation. Il serait possible de voir en cette absence de nudité – ou du moins sa très grande relativité – la métaphore de la brièveté du rapport sexuel, et donc de la passion débordante entre les protagonistes. Cela suggère également que ce n'est pas le point d'intérêt principal du *Shunga* : la nudité semble y être présente en tant que composante logique de l'acte sexuel, mais elle n'est certainement pas « obligatoire ». Ce regard relatif qu'ont pu avoir les Japonais au temps du bakufu vis-à-vis de la nudité – c'est-à-dire à ne pas la considérer en tant que telle comme une situation sexuelle à part entière (à l'inverse de l'Occident) – au sein d'estampes à caractère justement sexuel peut ainsi être mis directement en perspective avec la façon dont la nudité était perçue au quotidien : une perception du corps différente, de ce qui est privé par opposition à public, et où la mixité des bains est la norme.

⁸⁸ CAMPIONE Francesco Paolo (dir.), FAGIOLI Marco (dir.), *L'amour au Temps des Geishas*, [catalogue d'exposition], Pinacothèque de Paris, Paris, 2014, p.33.

Il y a bien sûr des exceptions. On pourrait citer le livre illustré *Hana no egao* 花の笑顔 (« le sourire de la fleur », en trois tomes), daté entre 1850 et 1855⁸⁹, par Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861). Œuvre datant des dernières années du bakufu, elle n'en conserve pas moins, outre la nudité totale, cette profusion de couleurs pour l'ornementation de la chambre commune à d'autres œuvres du *Shunga*, mettant ainsi d'autant plus en valeur les corps nus. Néanmoins, une telle configuration reste inhabituelle.

La phrase suivante pourrait ainsi résumer ces observations : toutes les œuvres de *Shunga* n'impliquent pas la nudité, et la nudité ne se limite pas au *Shunga*.

1.1.2.3 – La pérennité de la nudité telle que vue à travers le *Bijinga*

Au sein de ce vaste ensemble qu'est l'*Ukiyo-e*⁹⁰, la nudité féminine n'est donc nullement circonscrite au *Shunga*. Selon le sujet invoqué (femmes se lavant individuellement ou aux bains publics, femmes revenant de la pêche etc.), le *Bijinga* 美人画 (« image de belles femmes ») est très certainement la composante de l'*Ukiyo-e* qui comporte le plus grand nombre de femmes nues. La réalisation de la nudité ne se fait, en revanche, pas dans la même sphère : si, à l'instar des « images pour rire », la nudité est également prétextée, elle se réalise naturellement à travers des situations quotidiennes plus ou moins fantasmées n'impliquant absolument pas de relations sexuelles, tout en n'excluant pas, pour quelques-unes d'entre elles, un aspect de voyeurisme grivois et humoristique. Il s'agit d'ailleurs, pour certaines œuvres comme plusieurs compositions du *Shunga*, d'un voyeurisme à la fois « intradiégétique » (le voyeur se trouve dans l'image) et « extradiégétique » (le spectateur ordinaire du monde extérieur à l'œuvre), au sens de François Soulages⁹¹. Juxtaposés, ces deux points de vue peuvent s'entremêler, créant ainsi une forme de mise en abîme voire, pour utiliser anachroniquement le jargon cinématographique, une véritable « ironie dramatique » à effet humoristique : le spectateur sait qu'un tiers dans l'image observe la scène (souvent des enfants ou des animaux pour le cas du *Shunga*, un homme pour les scènes au bain), ce que les protagonistes qui s'y trouvent ignorent.

⁸⁹ CAMPIONE Francesco Paolo (dir.), FAGIOLI Marco (dir.), *L'amour au Temps des Geishas*, [catalogue d'exposition], Pinacothèque de Paris, Paris, 2014, p. 244.

⁹⁰ Comportant grossièrement une myriade de genres aussi variés que le paysage, les représentations de samurais, d'acteurs célèbres de Kabuki, et bien sûr les représentations de « belles femmes ».

⁹¹ Voir SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Armand Colin, Malakoff, 1998.

Nelly Delay, dans son ouvrage général consacré à l'estampe japonaise, indique que les réalisations représentant la nudité sont rares en dehors du *Shunga*⁹². Il est de bon ton de se demander si « rare » est à opposer au volume considérable d'estampes à caractère sexuel, et si « nudité » signifie « nudité totale », excluant *de facto* les corps à moitié nus (donc beaucoup de *Shunga*, finalement) ou les poitrines, ce qui n'est pas spécifié. Dans le premier cas de figure, la nudité y serait en effet « rare » en termes de volume produit. Dans le second cas de figure, la nudité semble pourtant être assez répandue, en particulier à travers une palette de sujets codifiés et pour le moins propices à de telles représentations, c'est-à-dire les scènes de bains publics ou de toilette, ou encore les estampes représentant des *Ama* 海女, ces « femmes de la mer ».

- **Femmes au bain :**

C'est précisément le cas dans la magnifique composition de Torii Kiyonaga 鳥居清長 (1752-1815) intitulée *Onna yu* 女湯 (« femmes aux bains publics ») (fig. 12), datant de 1787. Kiyonaga représente à travers deux estampes de format *Ōban* assemblées un groupe de huit femmes (et un enfant) affairées à se laver ou à converser entre elles. Kiyonaga suggère une avancée chronologique des ablutions : la femme vêtue d'un habit noir (dans la version conservée au Boston Museum of Fine Arts) à droite semble être sur le point de partir tandis que le corps tronqué, dont seules les jambes ne sont visibles, suggère une nouvelle femme arrivant à son tour. Certaines sont vêtues d'un yukata (浴衣 « habit de bain »), d'autres sont complètement nues dans diverses positions et attitudes. On remarque à travers un trou percé dans le mur dans la partie gauche le visage de l'employé du bain, tout comme ses jambes par l'ouverture servant à ravitailler en eau le seau des femmes. Kiyonaga confère par ailleurs des traits quasiment identiques à la plupart des visages vues de face : seules les coiffures vont légèrement différer par leurs attributs ou leur ornementation. Certaines femmes ont néanmoins un menton plus ou moins arrondi, plus ou moins pointu, ce qui les différencie quelque peu. Les corps ne sont pas particulièrement idéalisés : les femmes ne sont pas filiformes et leur corps tendrait même, pour certaines, vers quelques rondeurs au niveau du ventre. Comme pour un très grand nombre d'estampe (si ce n'est la plupart) de cette période, on ne trouve pas d'ombre, ce qui implique une représentation majoritairement planaire et nécessite que les formes soient soulignées par des lignes courbes si besoin.

⁹² DELAY Nelly, *L'estampe japonaise*, Hazan, Paris, 2001, p. 94.

Les deux estampes sont très habilement disposées d'une façon à la fois complémentaire et indépendante : complémentaire par la continuité spatiale des lignes du décor et par le jeu de regard conférant une dynamique à la scène ; indépendante dans le sens où elles peuvent parfaitement fonctionner l'une en dehors de l'autre. Cet aspect est renforcé par une symétrisation de la scène : les deux femmes accroupies, l'une vêtue l'autre non, se tournent mutuellement le dos de part et d'autre d'un axe de symétrie imaginaire pouvant être matérialisé par la bordure physique des estampes. Chacune des estampes intègre par ailleurs quatre femmes en plus d'un référent masculin (le garçonnet à droite, l'employé à gauche, l'un pouvant renvoyer à l'autre et étant disposé à peu près l'un aux antipodes de l'autre selon une oblique). Trois des femmes (deux dans la partie de gauche, une dans celle de droite) semblent par ailleurs toutes jeter leur regard dans la direction de la femme accroupie vêtue d'un yukata, ce qui confère à la composition une dynamique certaine. Cette dynamique est entretenue par la gestuelle des deux femmes debout, vêtues et situées symétriquement de part et d'autre de la bordure externe de l'œuvre : l'orientation de gauche à droite de la tête comme l'inclinaison de leur posture tend à orienter le regard du spectateur dans un mouvement identique. Ces oppositions de regard se retrouvent abondamment dans le *Bijinga*, comme dans les scènes de groupe de la série *Kanseisan bijin* 寛政三美人 (« trois beautés de l'ère Kansei⁹³ ») de Kitagawa Utamaro vers 1793, soit cinq à six ans après Kiyonaga.

La nudité est ainsi réalisée dans un contexte logique et cohérent : celui de faire voir l'intérieur d'un bain public, en ajoutant toutefois l'intrusion de ce visage d'homme – d'un employé –, dont le spectateur contemporain à ces œuvres se dirait certainement qu'il a un poste fort enviable. Cette intrusion délibérée (Kiyonaga va jusqu'à percer le mur pour en montrer le visage), tout comme la posture de l'enfant, sexe de face et main tendue vers la femme en noir, ajoutent une connotation humoristique à une scène finalement très banale, dans la lignée des scènes de la vie quotidienne abreuvent l'iconographie d'alors⁹⁴. L'intrusion permet aussi au spectateur, on pourrait l'interpréter ainsi, de se projeter à l'intérieur de la scène par identification.

On retrouve cette thématique à travers la production d'autres artistes parmi lesquels on pourrait citer Utamaro. Grand peintre de *Bijinga*, il s'est beaucoup intéressé au nu féminin au bain, notamment dans des compositions souvent très inspirées de Kiyonaga, avec un soin apporté au traitement des corps beaucoup plus profond. Il traita le sujet également à travers la

⁹³ Ère de la période d'Edo allant de 1789 à 1801 (avant 1868, il pouvait y avoir plusieurs ères sous un même règne), l'empereur étant l'empereur Kōkaku (1771-1840).

⁹⁴ DELAY Nelly, *L'estampe japonaise*, Hazan, Paris, 2001, p. 94.

peinture sur soie dans *nyūyoku bijin-zu* 入浴美人図 (« femme rentrant dans le bain ») en 1799, rendant ainsi dans une œuvre de 98,5 x 48,3 cm un corps féminin totalement nu et idéalisé, représenté de dos et s'appêtant à rentrer dans un bain chaud. Il s'agirait d'ailleurs de la première véritable peinture représentant une femme totalement nue au Japon, quand bien même l'anatomie de celle-ci était représentée d'une façon inexacte⁹⁵. La thématique semble également avoir intéressé Hokusai qui traita le sujet dans une partie de ses *Hokusai manga* 北斎漫画 (sous forme de bain mixte).

- *Ama*

De la même façon que les femmes au bain, l'autre grand sujet de l'*Ukiyo-e* impliquant une forme de nudité féminine (la plupart du temps incomplète) est celui de l'*Ama* 海女 (littéralement « femme de la mer »). Cette thématique, assez populaire durant la période d'Edo – particulièrement durant les dernières décennies du shogounat – retrouva par la suite un regain d'utilisation à partir de l'ère Taishō, mais surtout Shōwa, point sur lequel nous reviendrons plus en détail, mais pouvant être interprétée d'une toute autre façon.

Comme beaucoup d'autres sujets de l'*Ukiyo-e*, à l'instar du *Shunga*, ce type de représentations n'est certainement pas à considérer comme un témoignage de la vie ou des activités réelles que pouvaient mener ces femmes. L'historien et folkloriste Tanabe Satoru 田辺悟 (né en 1936) voit dans l'utilisation de l'*Ama* durant la période d'Edo un contournement délibéré de l'interdiction de représenter la nudité d'une façon directe et publique, sans pour autant impliquer que ces artistes aient entretenu de quelconque intérêt pour la culture et l'identité propre des *Amas* en tant que mode de vie ni population⁹⁶. Pire encore, il y voit une forme de voyeurisme utilisé afin de satisfaire la curiosité des potentiels acheteurs⁹⁷. Il est d'ailleurs aisé, en comparant de nombreuses estampes entre elles, de constater que la figure de l'*Ama* répond tant à un certain fantasme lié à leur existence même, qu'à une standardisation formelle ainsi qu'à une idéalisation certaines : dans la grande majorité des cas, elles sont représentées à moitié nues, les cheveux très longs, le corps gracile (quoi que parfois plus rond

⁹⁵ BERNDT Jaqueline, « Nationally Naked? The female nude in Japanese Oil Painting », in CROISSANT Doris (dir.), MOSTOW Joshua S. (dir.), VANCE YEH, Catherine (dir.), *Performing "Nation", Gender Politics in Literature, Theater and the Visual Arts of China and Japan, 1880-1940*, Brill, Leiden/Boston, 2008, p. 316.

⁹⁶ TANABE Satoru, *Ama* 海女 (« ama »), (coll. « mono to ningen no bunka shi ものと人間の文化史 (« histoire culturelle des choses et de l'humanité ») »), éditions de l'université Hōsei, Tokyo, 1993, pp. 66-67.

⁹⁷ Ibid., p. 75.

comme chez Utagawa Yoshiiku 歌川芳幾(1833-1904)) et la poitrine opulente, le bas du corps enroulé dans une étoffe rouge ou, de façon plus anecdotique, bleue, souvent à motifs. Les hommes sont généralement absents ou, s'ils sont présents, comme dans certaines estampes d'Hokusai, ils semblent endosser un rôle légèrement concupiscent. Ces femmes sont également régulièrement associées à la maternité, un enfant étant représenté tétant une voire plusieurs des *Amas*.

Kitagawa Utamaro (1753-1806), s'éloignant de ses thèmes de prédilection, proposa en 1798 le triptyque *Awabitori* 鮑取り (littéralement les « ramasseuses⁹⁸ de coquillage Awabi ») (fig. 13). Takei Bokusuke utilise quant à lui le titre 海土之圖 (« dessin d'*Ama* »). Composée de trois estampes de format *Ōban* (38,4 x 73,2 cm alignées), l'œuvre représente, sous une forme idéalisée, ces femmes se reposant, la partie supérieure du corps totalement nue, après la collecte sous-marine de coquillages *Awabi* (ou ormeau). Utamaro, en incluant les personnages folkloriques de *Yamauba* allaitant le petit *Kintarō* isolés dans la partie centrale, confère une portée surnaturelle à la scène. Cette inclusion du personnage folklorique de *Kintarō* dans une scène dépeignant des *Ama* est d'ailleurs reprise en 1863 par Utagawa Kunisada II 二代歌川国貞 (1823-1880). *Yamauba* est ici dépeinte sous les mêmes traits que les autres femmes, dotée d'une poitrine ferme et généreuse, à l'inverse de la plupart des représentations la décrivant sous les traits d'une vieille sorcière. Cela montre également parfaitement bien l'espèce de fantasme, ou peut-être d'aura, entretenu autour de la figure de l'*Ama* dans la culture populaire, voulant que celle-ci soit potentiellement au contact d'êtres surnaturels, en particulier les *tomokazuki* ともかずき, *yōkai* des profondeurs et fantômes d'*Amas* mortes. Même si l'immense majorité d'entre elles plonge avec des habits blancs, ceux-ci sont, dans l'*Ukiyo-e*, généralement représentés en rouge, couleur sacrée dans le shintoïsme, voire en bleu, renforçant ainsi ce caractère surnaturel contre toute véracité. Si on laisse cet aspect de côté, il est vrai que toute une symbolique fut utilisée (et continue de l'être) par les différentes communautés d'*Amas* (femmes comme hommes) afin de se protéger des créatures malveillantes. Dans la péninsule de Shima, par exemple, des symboles sont cousus de fils bleus sur leurs habits : en forme d'étoile

⁹⁸ *Tori* 取り signifie « prise », « prélèvement » ou véhiculant l'idée de collecter quelque chose (du verbe *toru* 取る, de même sens) et non pas « pêche » (*Tsuri* 釣り), mot utilisé par abus de langage dans la plupart des traductions usuelles.

à six branches (ressemblant à peu près à une étoile de David) nommée *dōman* トーマン, ou en forme de grille (cinq lignes sur cinq) nommé *sēman* セーマン⁹⁹. On retrouve d'ailleurs ces caractéristiques culturelles idiosyncrasiques dans les représentations de l'*Ama* au XXe siècle avec beaucoup plus d'à-propos, même si, nous le verrons, ces représentations continuent de cristalliser une forte essentialisation.

Tout comme il l'a été vu pour les femmes aux bains de Kiyonaga, chacune des estampes de ce triptyque peut fonctionner indépendamment des deux autres, même si le décor possède une continuité spatiale (le rocher) d'une estampe à l'autre. L'œuvre en elle-même oppose la figure de *Yamauba* au centre, seule avec *Kintarō*, des deux autres femmes présentes deux à deux de part et d'autre. Le vêtement de l'enfant, rouge, renvoie à ceux des femmes, et créant ainsi une continuité entre les trois estampes, continuité que la gestuelle des personnages – orientées de la droite vers la gauche dans un mouvement corporel – accentue davantage en produisant une réelle dynamique.

La version du triptyque conservée au Musée National de Tokyo utilise un rouge franc pour le pagne recouvrant la partie inférieure du corps de femmes (tandis que l'étoffe dans la version du British Museum est colorée en jaune, peut-être à cause d'une altération des pigments), ce qui n'est justement pas sans rappeler la jeune femme du *Kitano Tenjin Engi*. Utamaro propose ici, comme dans beaucoup d'autres œuvres de cette période, des corps pourvoyant une certaine beauté idéale : des corps graciles, une poitrine relativement opulente et ferme, des visages élancés et féminins traités avec une vraie palette émotionnelle. Le traitement des cheveux mouillés, collant aux corps de ces femmes tout comme le ruissellement de cette eau transparente, au travers de laquelle l'*Ama* de gauche plonge le pied, démontrent l'excellence technique qu'avaient acquise à la fois Utamaro lui-même, mais également le maître graveur. L'artiste n'est d'ailleurs pas à son coup d'essai dans la représentation des *Ama*. Une dizaine d'années plus tôt en 1788, il avait déjà repris cette figure féminine, déjà utilisée par d'autres avant lui, pour un célèbre *Shunga* intitulé *kappa to ama* 河童と海女 : l'œuvre met en scène deux de ces plongeuses tout en incluant de la même façon une dimension surnaturelle par la présence des *kappas*. L'une d'elles, assise, sur un rocher, voit son amie être littéralement

⁹⁹ TANABE Satoru, *Ama* 海女 (« *ama* »), (coll. « mono to ningen no bunka shi ものと人間の文化史 (« histoire culturelle des choses et de l'humanité ») », éditions de l'université Hōsei, Tokyo, 1993, pp. 133-134. Il est possible de trouver ici et là des noms inversés pour ces deux symboles (*dōman* décrivant alors la grille, et *sēman* l'étoile). Nous avons choisi de nous fier à l'essai de Tanabe, à n'en pas douter bien plus sérieux ; ce dernier précise d'ailleurs que la terminologie peut varier selon la communauté, voire être inversée.

violée au fond de l'eau par deux *kappas*, créatures aquatiques monstrueuses. La façon dont Utamaro représente la partie aquatique, d'un trait beaucoup plus fin et léger teinté de flou, confère une dimension hermétique, mystérieuse, et donc surnaturelle à cet environnement où vivent ces créatures. Les coloris, plus ternes voire monochromes rompent avec ceux servant à décrire le monde de la surface, et en particulier le rouge de l'habit et le vert de la végétation, séparant ainsi nettement les deux dimensions : l'une humaine, l'autre surnaturelle. On ne peut donc s'empêcher de voir, à travers cette autre composition d'Utamaro consacrée aux *Ama* une touche érotique à peine feinte, en particulier avec ce pied dans l'eau qui pourrait sonner comme un appel (dangereux mais aussi attirant) aux créatures marines. Reprise ensuite par Hokusai en 1814 sous forme de *Shunga* de la même façon dans son *shunpon* intitulé *Kinoe no komatsu* 喜能会之故真通¹⁰⁰, où il met en scène une *Ama* prise dans un rapport plus ou moins consenti avec deux poulpes, l'image de l'*Ama* continua d'être affublée, si ce n'est depuis le début, d'une connotation très érotogène¹⁰¹.

Cette thématique, nous le disions, a eu un certain succès durant la première moitié du XIXe siècle, voire durant les premières années de l'ère Meiji, et un certain nombre d'artistes y eurent recours. Il serait ainsi possible de citer Suzuki Harunobu dès les années 1760¹⁰², mais aussi Ishikawa Toyonobu, Katsushika Hokusai, Tsukioka Yoshitoshi, Kitagawa Utamaro II, Utagawa Kunisada II, Utagawa Toyokuni III, parmi de nombreux autres.

1.1.2.4 – Analyse du corps en tant que symbole, et nudité

Pour clore cet essai consacré à la nudité dans l'*Ukiyo-e*, il y a un élément sur lequel l'attention se porte inmanquablement lorsqu'on contemple ces estampes – voire les peintures – en ce qui concerne la figure féminine. Considéré par le prisme d'un regard occidental masculin du XXIe siècle, il est notable que le corps nu féminin tel que représenté dans le *Shunga* ou dans le *Bijinga* répond à des conventions stylistiques, voire à une standardisation des formes : les femmes ne semblent pas avoir vocation à être caractérisées en tant qu'être défini ; elles sont en quelque sorte des « eidôlons » : même si certains artistes ont tenté d'incarner certaines *bijin* en

¹⁰⁰ L'illustration en question est régulièrement rapportée sous le titre *le rêve de la femme du pêcheur*.

¹⁰¹ CROISSANT Doris, "Icons of Feminity : Japanese National Painting and the Paradox of Modernity", *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p.127.

¹⁰² Voir sa série consacrée aux coquillages : plusieurs estampes de 1769 sont consacrées à la pêche aux ormeaux, prétexte pour représenter bien volontiers des *Amas*.

apportant un soin particulier à les caractériser (en particulier par le nom) à l'instar d'Utamaro, leurs corps ne renvoient généralement à aucune réalité matérielle ou tangible mais davantage à des archétypes esthétiques ou sociétaux ; des corps affublés d'un rôle à travers des signes interprétables socialement et culturellement, à travers un statut social ou une situation donnée. Cette vision du corps ne serait-elle pas à mettre en perspective de la façon dont l'individu est considéré eu égard à la société ? Société au sein de laquelle la même de « personne en tant qu'individu » ne semble pas être antérieure à la seconde moitié du XIXe siècle¹⁰³. Cela soulève également la question de l'œuvre par rapport à la reproductibilité, ce qui invite à reconsidérer profondément un regard formaté par un art européen centré autour de l'image de soi. Tel que le soulève l'artiste *Yōga* Kume Keiichirō, cette conception du corps humain est à remettre en perspective de l'influence exercée par la peinture chinoise sur l'art japonais qui, après la période de Kamakura, visa à se détacher de toute représentation humaine « réaliste » car considérée comme vulgaire¹⁰⁴. Les artistes japonais maîtrisaient d'ailleurs parfaitement la description d'après nature, les œuvres dépeignant des animaux, comme ce coq d'Itō Jakuchū 伊藤若冲 (1716-1800) dans son œuvre *Gunkei-zu* 群鷄図 (« un groupe de volailles ») de 1792, en serait d'ailleurs un exemple des plus éloquents.

Quand on contemple les femmes de l'*Ukiyo-e*, il n'est nullement question de se dire – ou de croire – qu'il s'agit de « telle ou telle personne » qui est représentée, qu'il s'agit de *cette* personne qui aurait un nom familier, les yeux un peu gros, le nez camus où la peau grêlée par une mauvaise variole ; à l'inverse, ce qui vient à l'esprit serait plutôt : « c'est une courtisane célèbre ; c'est une femme du peuple ; c'est une femme de lettre ». Les êtres sont ainsi principalement caractérisés par des attributs matériels et non physico-morphologiques : coiffure, accessoires, objets, luxe d'un intérieur, vêtements. C'est finalement la fonction des masques. Il s'agit de corps qu'on pourrait qualifier de symboliques à travers une très forte codification des représentations artistiques, tout en gardant à l'esprit des descriptions formidablement anatomiques des organes génitaux, en particulier dans les rouleaux enluminés (la technique étant par ailleurs différente de celle de l'estampe, elle concède une bien plus

¹⁰³ SATŌ Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2011, p. 270-271. Satō cite l'intellectuel Fukuzawa Yukichi 福澤諭吉 (1835-1901) et son utilisation du mot *ningen* 人間 (à la place de *hito* 人), dont la signification a, au fil du temps, évolué de « société » ou « monde » à « individu ». Satō souligne que Fukuzawa, dans un écrit de 1873, a la ferme conviction que la nation (concept alors très récent au Japon) est justement un rassemblement d'individus (et non de « personnes »).

¹⁰⁴ KUME Keiichirō, « Rataiga zakkan : dai nana kai teiten wo mite 裸体画雑感一第七回帝展を見て (« Impressions diverses sur le nu : regard sur la 7e Teiten ») », *Bijutsu Shinron*, vol. 1, n°1, 1926, pp. 101-102.

grande liberté de détails à l'artiste, comme il l'a été vu précédemment avec Tsukioka Settei). La nudité est donc sujette aux mêmes conventions, ce que le médium même de l'estampe favorise par la double contrainte d'une représentation planaire et gravée : les corps sont traités en aplat, pourvus de fort peu de relief ni modelés – généralement circonscrit au galbe des seins, bas du ventre et aux fesses –, et une ligne ou deux suffisent à animer la chair, à la doter d'un mouvement physique. Bien sûr, des variations morphologiques selon la période ou l'artiste (la poitrine plus ou moins grosse, un corps plus ou moins fin) sont à concéder, mais l'esprit général semble subsister dans le sens qui vient d'être évoqué tout au long de la période d'Edo, jusqu'aux premières années de l'ère Meiji. A noter que ces conventions stylistiques ne se bornent pas aux corps mais concernent une large variété de motifs comme les arbres, les montagnes ou les nuages. Certaines conventions, en particulier le corps des femmes, se retrouvent également dans les représentations en dehors de l'*Ukiyo-e*, comme on peut le voir par exemple dans les paravents d'Hirose Kinzō 弘瀬金蔵 (1812-1876), ou les peintures d'Utamaro.

Ces observations nous amèneraient à conclure que le rapport entre la nudité telle que représentée dans le *Shunga* et dans le *Bijinga*, loin d'être opposables, fonctionnent dans une certaine mesure comme deux entités en négatif l'une de l'autre, dans le sens que ce qui est montré dans l'une ne l'est pas dans l'autre et inversement. On remarque qu'aussi bien avec Kiyonaga, Utamaro ou plus tard encore avec l'œuvre *Kurabekoshi yuki no yanagi furo* 競細腰雪柳風呂 (fig. 14), 1868, de Utagawa Yoshiiku 歌川芳幾 (1833-1904)¹⁰⁵, si la nudité peut être frontale, les artistes rivalisent d'ingéniosité pour dissimuler – systématiquement – les organes génitaux autant masculins que féminins au sein des scènes de toilette du *Bijinga*. On retrouve d'ailleurs quelques poils s'échappant d'un entrejambe accroupi chez Kiyonaga, laissant suggérer le sexe féminin, mais sans jamais le montrer. Les artistes disposent de plusieurs procédés : une jambe relevée, un élément de décor, un morceau de serviette ou encore une posture de trois-quarts parmi bien d'autres, ce qui confère également une touche humoristique certaine en fonction de leur multiplicité au sein d'une même œuvre. La représentation des organes sexuels – généralement hypertrophiés –, et leur pilosité de surcroît, semble donc être strictement réservée au *Shunga* durant cette période ; *Shunga* au sein duquel la nudité n'est paradoxalement pas systématique. Réciproquement, si la nudité est présente dans le *Bijinga*, la

¹⁰⁵ On remarque d'ailleurs dans cette dernière œuvre la mixité des bains publics encore en vigueur en 1868, avec une différenciation conventionnelle de carnation hommes/femmes afin de bien différencier tous ces corps en train de chahuter joyeusement (et de façon humoristiquement grivoise, en particulier du fait de la présence de vieillards) sous les yeux du tenancier.

représentation des organes sexuels semble (jusqu'à preuve du contraire) y être ainsi exclue. Le fait que les couples soient généralement vêtus (au moins partiellement) dans le *Shunga* pourrait s'expliquer, comme le relève Timon Screech, par le fait qu'en l'absence de « tension sexuelle dans la nudité », le genre et l'érotisme trouvaient toute leur puissance dans l'habit¹⁰⁶.

Le point d'intérêt du *Shunga*, tel qu'il l'a été évoqué précédemment, semble être avant tout le caractère « génital ». C'est donc précisément la présence ou l'absence de représentation anatomique du sexe qui tisse une frontière virtuelle entre le *Bijinga* et le *Shunga* (en plus du rapport entre les sexes, naturellement). La poitrine féminine, quant à elle, est présente dans les deux genres tout en ne faisant pas ou peu partie de l'acte sexuel lorsqu'elle est visible. Très souvent liée à l'allaitement dans ces *Shunga* incluant des enfants ou dans les scènes d'*Ama* (mais pas uniquement), elle semble être considérée comme un symbole maternel avant tout, et ne posséderait, du moins pas automatiquement, de connotation sexuelle, à la grande différence de l'Europe occidentale à la même époque. La nudité est ainsi traitée comme une convention, et répond de la même façon à des caractéristiques objectives. La convention ne serait-elle d'ailleurs pas la forme objective de l'idéalisation ?

1.1.3 – Restauration de Meiji et volonté d'effacement culturel

En dépit des restrictions prises par l'administration centrale à partir 1722 visant à rendre le *Shunga* illégal au motif qu'il contreviendrait aux bonnes mœurs¹⁰⁷, nous l'avons vu, il s'agit d'un art fortement populaire qui était, à défaut d'être légal, toléré par les autorités. Durant la période d'Edo, les durcissements législatifs n'ont jamais vraiment empêché la diffusion de ces estampes – était-ce même le but ? –, même si, de temps à autre à l'instar des mesures prises sous l'ère Kansei (1789-1801), certaines interdictions ont considérablement réduit le nombre des acheteurs¹⁰⁸, mais jamais pour très longtemps. Cette volonté de légiférer la diffusion du *Shunga* n'est d'ailleurs pas tant lié au contenu même de celui-ci – et sans doute encore moins lié à la nudité qu'il comporte – qu'au message politique qu'il serait susceptible de véhiculer. Le contenu de ces estampes aussi bien que le rapport à celles-ci traduisent également la façon dont

¹⁰⁶ SCREECH Timon, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, Reaktion Books, Londres, 1999, p. 104.

¹⁰⁷ ISHIGAMI Aki, « The Reception of Shunga in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years », *Japan Review*, Vol. 26, 2013, p. 43.

¹⁰⁸ HARA Kōzō, *Nihon kōshoku bijutsushi* 日本好色美術史 (« une histoire de l'art licencieux japonais »), Kinryūdō, 1936 [1930], p. 272.

le peuple japonais, au moins citadin, concevait la sexualité ainsi que la nudité. Naoyuki Kinoshita le relève d'ailleurs à très juste titre :

近世の日本は儒教社会だったが、それは表向きの話にすぎない。日本人にとって性は生殖と男女和合の源泉であり、それが罪深いという感覚は希薄だった。¹⁰⁹

« Même si le Japon était [*durant la période d'Edo*] une société confucianiste, cela n'excédait pas le discours public. La sexualité était pour les Japonais le fondement tant de la reproduction que de l'harmonie homme-femme, et le sentiment de s'adonner à quelque chose d'immoral était très maigre. »

Le confucianisme avait en effet, au moins à partir de la fin du XVIII^e siècle, acquis un caractère officiel au sein du bakufu, et le milieu des samouraïs était traditionnellement celui où la doctrine avait une très grande importance (ce qui ne les empêchait pas d'avoir recours au *Shunga* comme cela a pu être évoqué précédemment). Les classes populaires, moins concernées (même si la doctrine restait bien sûr en contrepoint), s'en remettaient quant à elles plus volontiers au bouddhisme dans la vie quotidienne¹¹⁰, ce qui peut expliquer un rapport au corps et à la sexualité différents tel que peut l'évoquer Kinoshita. Sur ce rapport à la nudité, ou au moins le fantasme qu'il devait susciter en Occident, est un point qui attisa beaucoup la curiosité (voire le mépris) de certains *gaijin*. Le caricaturiste français Georges (Ferdinand) Bigot (1860-1927), très actif au Japon où il est bien plus célèbre qu'en France aujourd'hui encore, fait partie de ceux à avoir dépeint la mixité au bain avec force de curiosité dans une estampe destinée à un public français.

A partir de 1853, le Japon subit une pression accrue de la part des Occidentaux, à commencer par les Américains et le célèbre ultimatum du commodore Matthew Galbraith Perry, ce qui aboutit l'année suivante à l'ouverture forcée du pays avec, dans un premier temps, deux ports concédés, ceux de Shimoda (préfecture de Shizuoka) et d'Hakodate (préfecture d'Hokkaido), mettant ainsi un terme à deux-cent-cinq ans d'isolement relatif¹¹¹. La brèche était ouverte, et de très nombreux étrangers affluèrent rapidement au Japon, en particulier à Yokohama par la suite. La présence des étrangers sur le sol japonais eut très vite un impact

¹⁰⁹ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p. 129.

¹¹⁰ HERAIL Francine (dir.), *Histoire du Japon*, Horvath (coll. « l'Histoire des Nations »), 1990, pp. 269-370.

¹¹¹ Ibid., p. 416.

significatif réciproque. Ishigami Aki rapporte les impressions embarrassées d'un marchand américain arrivé au Japon durant les toutes dernières années du shogounat, manifestement peu au fait des us et coutumes du pays. Ce dernier relate en novembre 1859 :

J'étais sur le point de partir lorsque le vieux monsieur tendit le bras vers le sommet d'une commode à tiroirs et en descendit une dizaine de boîtes précautionneusement emballées. Il les dénoua et sortit de chaque boîte trois livres remplis d'abominables images accompagnées de texte imprimé, et exécutées dans le meilleur des styles de l'art japonais. Nous étions seuls dans la pièce : l'homme, sa femme, et moi. Il ouvrit les livres au niveau des illustrations, et sa femme s'assit avec nous, commençant à me conter combien ces livres étaient beaux. Tout cela était fait sans la moindre pensée infâmante ou avilissante, de la même façon que s'il s'était agi d'une transaction. Je suppose que j'étais la seule personne de qui la pudeur venait d'être heurtée. Voilà un bon échantillon du sens altéré et de la position dégradée qu'occupent les Japonais vis-à-vis du sens moral commun de l'existence. Les livres se suivaient et étaient impudiquement exhibés. L'employé du gouvernement qui vient dans votre maison sortira peut-être de sa poche une de ces estampes indécentes. On m'a dit que cela s'était déjà produit.¹¹²

Cette ouverture forcée et la période d'échanges commerciaux florissants, quoique déséquilibrés, qui suivit précipitèrent inexorablement la chute d'un shogounat déjà fortement affaibli face à l'échec partiel de ses réformes, et dont les décisions envers les occidentaux, entre autres choses, suscitèrent les mécontentements de part en part. Après plusieurs années très agitées et teintées de terrorisme, le bakufu fut renversé par une coalition de seigneurs régionaux. L'empereur Mutsuhito, fils de l'empereur Kōmei, fut rétabli dans ses prérogatives impériales (l'empereur avait *de facto* perdu une grande partie de son pouvoir lors de la mise en place du shogounat des Tokugawa) et couronné le 12 septembre 1868. L'ère Meiji, proclamée en octobre de la même année¹¹³, entama alors une période de modernisation effrénée du pays et la fin du vieux système féodal.

Au sortir du bakufu ainsi que durant les premières années de l'ère Meiji, le *Shunga* demeurait malgré tout un genre très populaire, et la confusion des années précédant et succédant à la chute à la Restauration semble avoir favorisé une certaine surproduction. Hara rapporte en 1930 les propos de l'auteur et artiste Kawashima Kangetsu 淡島寒月 (1859-1926) que ce

¹¹² ISHIGAMI Aki, « The Reception of Shunga in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years », *Japan Review*, Vol. 26, 2013, p. 38-39.

¹¹³ Ibid. p. 427.

dernier avait relaté dans son article *Baku-matsu no nishiki-e* 幕末の錦絵 (« les estampes de brocart au crépuscule du bakufu ») :

まだその頃は大道で笑絵を賣ってもやかましくない時代でしたから、古本屋の店には幾らも晒されてありました。浅草見附の際に名代のいくよ餅というのがありまして、その家の前の井戸のわきに古本見世をだしてゐた見世などにはよくみかけました。¹¹⁴

[*Au début de l'ère Meiji*], on pouvait encore aisément vendre des *warai-e* sur la grande rue, et bon nombre d'entre elles étaient proposées à la vue de tous dans les boutiques de livres d'occasion. Du temps de la *mitsuke* d'Asakusa, on trouvait les fameux *ikuyo mochi*¹¹⁵, et à côté du puits situé devant cette maison, il y avait toutes ces boutiques de vieux livres où il m'arrivait souvent d'en voir [*des warai-e*].

Le tout nouveau gouvernement Meiji n'était certainement pas sourd à ce qui pouvait se dire çà et là de la part de certains étrangers en matière d'us et coutumes japonaises, d'autant plus que des nombreux intellectuels japonais avaient été envoyés se former en Europe durant les derniers soubresauts du bakufu¹¹⁶, d'où ils ramenèrent à n'en pas douter leurs impressions (ce qui se fera tout au long du premier XXe siècle par ailleurs). Suivant cette même logique d'une meilleure connaissance de l'Occident et d'une renégociation des traités, une mission gouvernementale de premier plan dite « Mission Iwakura » (*Iwakura shisetsu-dan* 岩倉使節団, dont l'homme fort Ōkubo Toshimichi 王久保利通 (1830-1878) faisait partie) fut mise en place entre 1871 et 1873, parcourant tant l'Amérique que l'Europe ; une mission riche en enseignements et en désillusions¹¹⁷. Seulement quatre ans après la Restauration, en 1872, l'ordonnance relative aux mœurs publiques, la *Ishiki kaii jōrei* 違式誹違条例, fut adoptée, s'inscrivant dans une grande série de réformes institutionnelles et sociétales. Le gouvernement avait pour but, aux côtés de la centralisation et la suppression des fiefs régionaux, de

¹¹⁴ HARA Kōzō, *Nihon kōshoku bijutsushi* 日本好色美術史 (« une histoire de l'art licencieux japonais »), Kinryūdō, 1936 [1930], p. 273.

¹¹⁵ Sorte de mochi (gâteau à base de riz gluant) fourré à la pâte de haricots rouges sucrée.

¹¹⁶ HERAIL Francine (dir.), *Histoire du Japon*, Horvath (coll. « l'Histoire des Nations »), 1990, p. 417.

¹¹⁷ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 459.

« moderniser » tant l'administration que l'enseignement, l'économie ou les infrastructures, et cette modernisation passait également par une « occidentalisation des pratiques », pour reprendre les mots de Pierre-François Souyri¹¹⁸. L'ordonnance de 1872, comme le présente une reproduction illustrée et parue à Tokyo en 1878, visait à criminaliser sous peine d'amende et d'emprisonnement :

- La vente et l'achat de *Shunga* tel que prévu par l'article 9 : 「春画及ヒ其類ノ諸 [器]物ヲ販賣スル者」 « [seront punies] les personnes faisant le commerce de *Shunga* ainsi que les divers ustensiles de ce genre ». La lecture des caractères 春画 n'est d'ailleurs pas conforme à leur prononciation usuelle : au lieu d'écrire *Shunga*, la lecture écrite en katakana qui les surmonte est ワライエ¹¹⁹ « *warai-e* ». L'illustration se garde d'ailleurs bien de représenter ces images nouvellement interdites et se contente de montrer les caractères euphémistiques 梅香 (« parfum de fleurs de pruniers »).
- La mixité dans les bains publics¹²⁰ tel que prévu par l'article 12 : 「男女入込ノ湯ヲ渡世スル者」 « [seront punies] les personnes gérant des bains publics mixtes ». L'illustration, ne proposant bien sûr pas de mixité dans le bain (hors enfants), dépeint malgré tout une femme nue, de dos, se toilettant.
- La nudité dans l'espace public tel que prévu par l'article 22 : 「裸體又ハ袒裼シ或ハ服脚ヲ露シ醜體ヲナス者」 « [seront punies] les personnes nues, celles manifestant un comportement inapproprié, [...] ou encore se découvrant les épaules ». Il était en effet assez répandu, durant certaines activités de la vie quotidienne, de les réaliser nu : la nudité publique fut donc également la cible de cette ordonnance, ce qui modifia considérablement et sur le long terme le rapport

¹¹⁸ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 447.

¹¹⁹ HOSAKI Tōshichi (dir.), *Ishiki kai jōrei* 違式註違条例, éditions Yōyōdō, Tokyo, 1878, p. 13.

¹²⁰ ISHIGAMI Aki, « The Reception of Shunga in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years », *Japan Review*, Vol. 26, 2013, p. 39.

que devaient entretenir les Japonais, au moins citadins dans un premier temps, avec le corps et la nudité.¹²¹

Ce que relate Kawashima Kangetsu cité ci-avant est donc intéressant à plus d'un titre car il témoigne de cet entre-deux, cette période durant laquelle le *Shunga* circule à peu près librement, jusqu'à l'ordonnance incitant à bannir ce type de représentation et à en criminaliser les revendeurs. Paradoxalement, même s'il était considéré, du moins en partie, comme l'illustration d'une sexualité dégradante et obscène par certains étrangers tel qu'il l'a été entrevu ci-avant, le *Shunga* avait l'avantage d'attiser tout particulièrement l'appétit et la curiosité des collectionneurs étrangers. En dépit des mesures, et en particulier d'un affermissement de la législation pris en 1875 concernant les nouvelles publications ainsi que les véritables rafles durant toute la première moitié du XXe siècle, le marché du *Shunga* et de l'*Ukiyo-e* en général vers l'Occident prit un tournant aussi fulgurant qu'éphémère durant les années 1890, que les prix connurent une soudaine inflation teintée de spéculation¹²². Kinoshita relate les propos du journaliste et collectionneur Miyatake Gaikotsu 宮武外骨 (1867-1955) s'étonnant qu'une estampe de Chōbunsai Eishi 鳥文齋栄之 (1756-1829) ait atteint le prix de deux cents yens (quand on sait que certains ont été condamnés, pour recèle de *Shunga*, à une amende de vingt yens en 1910¹²³), ou encore que des artistes jusque-là à peine connus des Japonais eux-mêmes virent leur production faire l'objet d'une ruée similaire. Signe des changements mus par la réouverture du pays, c'est probablement le gouvernement japonais lui-même qui initia l'engouement occidental pour les estampes. Une centaine d'entre elles fut d'abord envoyée en 1867 pour l'exposition universelle de Paris, puis accompagnée d'objets d'art, de bronzes et de céramiques pour celle de 1878, mais à qui les acheteurs préféraient semble-t-il l'*Ukiyo-e*. Surpris que les étrangers trouvaient intéressantes ce genre d'image, des marchands japonais s'introduisirent dans ce marché, avec l'aval d'un gouvernement y voyant là aussi sans doute

¹²¹ EGUSA Mitsuko, « “midaregami”: josei-shintai to jendā 『みだれ髪』 — 女性身体とジェンダー », (“les cheveux détachés [titre d'un recueil de poèmes] : genre et corps féminin”), *bungakubu kiyō (bunkyōdaigaku)*, vol. 11, n°2, 1998, p. 102.

¹²² KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいきの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, pp. 146-147.

¹²³ ISHIGAMI Aki, « The Reception of Shunga in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years », *Japan Review*, Vol. 26, 2013, p. 42. L'article 259 du premier code pénal de 1880 prévoyait une amende comprise entre 8 et 40 yens. On voit que la loi est appliquée avec une certaine clémence.

une forme de *soft power*, et dépouillèrent le Japon d'une bonne partie de son *Ukiyo-e* tel que le souligne Helen Merritt¹²⁴.

Néanmoins, à l'instar de tout le reste de la production d'estampes, la création du *Shunga* ne cessa jamais vraiment. Il est possible d'en retrouver chez de nombreux artistes du XXe siècle tel l'artiste *Yōga* et *Shin Hanga* Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1880-1921), ou même l'artiste *Nihonga* Kainoshō Tadaoto 甲斐庄楠音 ou 甲斐莊楠音 (1894-1978)¹²⁵. La demande clandestine restait en outre élevée y compris durant les premières années de l'ère Shōwa (1926-1989), alors que les articles relatant les descentes de police et l'incarcération de revendeurs paraissaient très régulièrement dans la presse¹²⁶. Il n'en demeure pas moins que la criminalisation du *Shunga*, comme l'esprit entourant cette même criminalisation, eut un impact significativement préjudiciable quant à sa perception par la population générale, passant peu à peu d'un statut d'image dont on pouvait se prévaloir à quelque chose d'obscène, à travers une dynamique visant dans une certaine mesure à faire culturellement (et politiquement) table rase du passé féodal en s'alignant sur les pays occidentaux. Les protestations ne tardèrent bien sûr pas à se faire entendre.

L'ordonnance de 1872 et celles qui suivirent comme celle de 1880 eurent, de la même façon, des répercussions sans précédents – au moins sur les populations urbaines – concernant le rapport à la nudité : ses effets ne se bornèrent pas à la simple criminalisation de la nudité dans l'espace public, ni à la fin de la mixité dans les bains, non, la nudité telle que publiée dans les revues, les magazines, les livres illustrés et bien sûr celle des œuvres d'art tomba, de la même façon, sous le coup de la loi, ou peut-être pire, de l'interprétation de celle-ci. Néanmoins, le gouvernement Meiji n'avait certainement pas imaginé en légiférant sur les « publications et contenus obscènes » que la nudité en tant que sujet artistique se retrouverait tiraillée au sein d'un véritable paradoxe : que faire d'un sujet incontournable de l'art occidental lorsqu'on

¹²⁴ MERRITT Helen, *Modern Japanese Woodblock Prints: the Early Years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 12-13.

¹²⁵ À ce propos, la vente aux enchères d'un lot de douze peintures sur soie de Tadaoto a été réalisée en 2011 par la maison londonienne Bonhams (prix de départ fixé à 36000£). Mêlant savamment *Ukiyo-e* et éléments de la mode vestimentaire de l'ère Taishō, les œuvres proposent des couples affairés à la chose dans diverses positions et pratiques (fellation, masturbation etc.), dont un couple homosexuel de type homme mûr et *wakashu*. Le corps de ce dernier, cheveux rasés et allongé de dos sur la tranche, est d'ailleurs traité avec une carnation excessivement pâle, presque translucide, contrastant totalement avec le corps de son aîné bien plus foncé, et assimilant le couple à une relation hétérosexuelle par la réutilisation de ces conventions genrées, encore que les femmes n'y soient même pas représentées à travers une telle blancheur, presque scintillante.

¹²⁶ ISHIGAMI Aki, « The Reception of Shunga in the Modern Era: Form Meiji to the Pre-WWII Years », *Japan Review*, Vol. 26, 2013, p. 51.

cherche à « occidentaliser » la pratique artistique, alors qu'une loi qu'on a soi-même fait voter réprime *de jure* ledit sujet ?

1.2 – La place du nu féminin dans l'effort de modernisation

Il sera question, dans cette partie de comprendre comment le nu, en tant que sujet artistique (c'est-à-dire qu'il n'est plus simple motif appartenant à un tout plus ou moins cohérent), s'est placé, non sans heurts, comme un objet incontournable au sein du processus de « modernisation » artistique du Japon à partir de la Restauration de Meiji. En dépit de ce qui a été entrevu précédemment, le nu – tel que compris dans le sens européen du terme – n'est en rien une évidence au Japon, et ce, pour au moins deux raisons. La première serait d'abord d'ordre purement esthétique, tandis que la seconde serait quant à elle intimement liée à la notion même d'œuvre d'art, de sa diffusion dans l'espace public ou de son rôle dans la société. Le nu s'est ainsi situé au carrefour des enjeux politico-artistiques japonais du début du XXe siècle, tant sur la scène nationale qu'internationale, lui conférant ainsi une portée fortement symbolique, voire de mal nécessaire durant ces quelques décennies. Bien peu de sujets pourraient à ce point s'enorgueillir d'avoir fait couler autant d'encre, entre autres débats et « régulations » policières ayant parsemé l'Histoire de l'art japonais d'un premier XXe siècle épris d'une grande émulation. Certains diront d'ailleurs que cette première génération d'artistes réalisant des nus à l'europpéenne n'est que dans l'imitation. Néanmoins, s'il fallait s'attarder rétrospectivement sur la façon dont le nu est appréhendé et restitué au Japon, il ne fait aucun doute qu'il n'est en rien une matière brute. De la même façon que les robes à l'occidentales ont vu leurs manches s'allonger et leurs décolletés se réduire, le sujet a été façonné et adapté pour convenir – du moins, dans un esprit d'idéal – à la société japonaise.

Durant les dernières années du XIXe siècle, années durant lesquelles le devenir souhaité de l'art japonais se structurait peu à peu après d'ardents débats, l'artiste Kuroda Seiki a joué un rôle majeur, quasiment messianique, d'abord dans l'acceptation et la diffusion de la peinture de style *Yōga* auprès du public japonais, mais aussi et surtout dans le processus d'inclusion du nu féminin en tant que sujet artistique à part entière par le biais de son cercle artistique, la *Hakubakai* 白馬会 (« Société du Cheval Blanc »). Kuroda n'est néanmoins pas le premier à peindre des nus féminins en usant de la peinture à l'huile, et le retour au Japon d'artistes partis se former en Europe a contribué, si ce n'est plus encore, à l'importation d'une image de la

femme jusqu'alors inconnue à plus d'un titre. Quels bénéfices pouvait ainsi en tirer le gouvernement ? Comment le nu en tant que sujet fut-il accueilli ? Quelle place a-t-il pu occuper dans le processus de « modernisation » de l'art tel que souhaité par le gouvernement ?

1.2.1 – « Faire du nu pour être moderne »

Il serait excessivement difficile pour un Européen de prendre la mesure exacte des bouleversements induits après 1868 sur la production artistique japonaise, car rien de comparable, de près ou de loin, ne s'est produit en Europe. Il s'agit en effet véritablement d'un processus de nature « révolutionnaire », pour reprendre les mots de Pierre-François Souyri, en ce sens qu'un régime en a remplacé un autre, sous la pression des armes et de la contrariété populaire¹²⁷. La littérature scientifique francophone tend à considérer la Restauration de Meiji comme une rupture brutale pour la pratique artistique, comme une rupture sans lendemain. Nombreux sont les ouvrages traitant de ce vaste champ d'étude qu'est l'Histoire de l'art du Japon à interrompre leur chronologie à la chute du shogounat, comme si toute la production artistique lui ayant succédé serait en définitive l'adultération occidentale d'un art considéré comme l'essence d'une « japonité » idéale telle qu'envisagée à travers une forme de regard néo-colonialiste. Les auteurs francophones s'étant intéressés, par le biais d'une approche scientifique, à l'art japonais des premiers et seconds XXe siècle sont malheureusement rares en dehors, notamment, de Christophe Marquet ou Michael Lucken. Plutôt que « rupture », le terme de « métissage » par le biais d'un transfert culturel est sans aucun doute la traduction la plus réaliste et consensuelle de cette situation.

Bien souvent, ces deux grands ensembles artistiques créés à la fin du XIXe siècle, de façon pour le moins artificielle, que sont le *Yōga* et le *Nihonga*, sont considérés comme des entités contradictoires. Même si tous deux sont portés par certains dogmes irréconciliables, il n'en demeure pas moins qu'une certaine porosité stylistique s'est développée, ce qui a amené le chercheur Furuta Ryō¹²⁸ à parler de *créole* artistique vis-à-vis du *Nihonga*. A titre d'exemple, l'*Ukiyo-e* comme son héritage ne se sont pas évaporés du jour au lendemain dès lors qu'Edo en vint à s'appeler Tokyo : si Helen Merritt relève en effet que l'estampe sur bois était à peu près

¹²⁷ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 477.

¹²⁸ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 5.

passée de mode à partir du dernier quart du XIXe siècle, outre ses regains de popularité (en partie lié à l'utilisation, plus pratique, de la lithographie dans le but de galvaniser le sentiment national) lors des conflits à l'issue victorieuse que furent la guerre Sino-Japonaise de 1894-95 puis la guerre Russo-Japonaise de 1904-1905¹²⁹, elle n'en demeure pas moins le réceptacle de compositions toujours plus colorées et d'une maîtrise technique exceptionnelle. On trouve ainsi parmi les estampes produites durant ces deux grandes périodes de conflits des œuvres splendides, souvent sous forme de triptyques, représentant par exemple la marine russe en détresse, l'héroïsme des troupes japonaises au champ de bataille, ou encore des représentations humoristiques raillant le commandement militaire chinois. Peut-on encore parler d'*Ukiyo-e* face à ce genre de représentations ? Ou plus simplement de propagande ?

Par ailleurs, l'estampe dépeint, même pour certains spécialistes en la matière comme Toyohara Chikanobu 豊原周延 (1838-1912), l'évolution des nouvelles mœurs de son temps. Certes, les réformes qui succédèrent à la Restauration, tout comme l'élan frénétique réformateur qui les accompagna à travers certains slogans tel le fameux *kyūhei daha!* 旧弊打破¹³⁰, amenèrent les « images du monde flottant » à sombrer peu à peu sous le coup des affres de la « modernité ». Ou tout du moins pourrait-on dire qu'elles furent amenées à se réinventer, comme en témoignent les superbes estampes de Kobayashi Kiyochika 小林清親 (1847-1915) dont les compositions audacieuses ont, à n'en pas douter, fortement inspiré l'esthétique de ce qu'on appellera le « renouveau » de l'estampe à partir de 1915. À travers ces mutations, la nudité féminine occupe une position centrale dans l'accompagnement du processus de « modernisation » artistique, même si elle n'en est naturellement pas directement l'objectif.

Avant d'entrevoir comment la nudité féminine telle que pensée par les artistes européens s'est implantée au Japon, il serait bon de se pencher au préalable sur la façon dont l'éducation artistique était envisagée, en particulier en ce qui concerne la pratique à la manière occidentale.

¹²⁹ MERRITT Helen, *Modern Japanese Woodblock Prints: the Early Years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 13.

¹³⁰ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 454. L'expression signifie mot à mot « abolir les vieux démons/les vieilles coutumes », ce que Souyri traduit par « à bas les vieilles coutumes néfastes ! ».

1.2.1.1 – Les prémisses d’un enseignement artistique spécialisé

Les coutumes et technologies occidentales suscitaient naturellement l’intérêt de l’administration dès lors que l’ouverture fut consommée, et ce, avant même la Restauration de Meiji¹³¹. En 1857, le *Bansho Shirabesho* 蕃書調所 (littéralement « endroit pour l’inspection des écrits étrangers », successeur du *bansho wage goyō* 蕃書和解御用 mis en place en 1811 dans un but similaire) fut créé afin de traduire les livres occidentaux circulant sur le territoire japonais. Cet institut, renommé en 1863 *Kaisei Gakkō* 開成学校 (traduisible par « école pour l’ouverture », dédiée aux études occidentales), servit aussi de moyen au shogounat d’alors pour traduire les essais artistiques et voyait dans la connaissance de l’art occidental une véritable science, ce qui se traduisit par la nomination d’un inspecteur de la peinture, le peintre Kawakami Tōgai 川上冬崖 (1828-1881). Les dirigeants japonais étaient alors convaincus qu’en maîtrisant parfaitement les techniques occidentales, le Japon deviendrait une nation moderne, respectable et respectée, ce qui permettrait au pays de pouvoir négocier et établir des traités d’égal à égal avec l’Occident¹³². Le pays était bien conscient des risques inhérents à une ouverture *manu militari* face aux puissances colonialistes étrangères, en particulier du fait des guerres de l’Opium déstabilisant la Chine au moment même où Perry envoyait ses « bateaux noirs » dans la baie de Yokohama. La stratégie ainsi adoptée était sans doute perçue comme un moyen d’échapper à d’éventuelle velléités coloniales¹³³. C’est donc avant tout dans un but utilitaire que la question de l’enseignement artistique semble s’être posée.

Il serait faux de prétendre que la technique de la perspective comme l’esthétique occidentale furent des nouveautés apportées avec l’élan réformateur de l’ère Meiji. Il a été brièvement écrit ci-avant que les Hollandais fissent partie des rares Occidentaux à pouvoir commercer avec le Japon durant les deux cents ans que durèrent la politique isolationniste du *sakoku* 鎖国. Les artistes de l’éphémère école dite *Akita ranga* 秋田蘭画 (« peinture hollandaise d’Akita », du nom du domaine seigneurial d’Akita situé au nord-ouest d’Honshu), par l’intermédiaire de livres illustrés en provenance majoritairement des Pays-Bas, étudièrent

¹³¹ MERRITT Helen, *Modern Japanese Woodblock Prints: the Early Years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 9.

¹³² SMITH Lawrence, *Japanese Prints during the Allied Occupation: 1945-1952*, The British Museum Press, Londres, 2002, p. 5.

¹³³ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 19.

et mirent en pratique durant le dernier quart du XVIII^e siècle les techniques occidentales de peintures, notamment celles de la perspective linéaire ou de la mise en volume dans un espace tridimensionnel¹³⁴ à travers les matériaux disponibles, c'est-à-dire les pigments de couleurs et la soie ou le papier comme support. Cette école exerça néanmoins une influence aussi localisée que brève, mais témoigne d'une certaine maîtrise de la part de ses représentants tel Odano Naotake 小田野直武 (1749-1780), et en particulier ses paysages nocturnes conservés au Akita Senchū Museum of Art. Il n'en demeure pas moins, tel qu'a pu le relater le peintre, pionnier dans l'utilisation des techniques occidentales, Takahashi Yuichi 高橋由一 (1828-1894) car lui-même concerné au début de sa carrière, que l'étude de la peinture occidentale à travers les livres ne permet d'obtenir que des informations décontextualisées, abstraites quant à la bonne mise en pratique et la gestuelle, ou vis-à-vis des outils indispensables à une bonne exécution¹³⁵. Afin de pallier cette lacune, la nécessité d'une éducation artistique de la pratique occidentale à la hauteur des ambitions gouvernementales germa dans la foulée. Il faut néanmoins garder à l'esprit que le Japon n'était absolument pas exempt à cette époque d'éducation artistique, loin de là. Le système traditionnel de transmission des savoirs se faisait majoritairement sous la forme d'écoles privées, les *Juku* 塾, dont les plus prestigieuses étaient réunies à Kyoto. Les écoles traditionnelles de peintures étaient si bien établies dans leur réputation que les réformes n'entraînèrent finalement presque aucune conséquence sur leur modèle, au moins durant les premières années¹³⁶.

On sait que certains artistes comme Takahashi Yuichi ou encore le très influent Yamamoto Hōsui 山本芳翠 (1850-1906) reçurent des leçons de peinture à l'huile de la part d'un Anglais installé au Japon en tant qu'illustrateur pour le journal britannique *The Illustrated London News*, un certain Charles Wirgman (1823-1891)¹³⁷. C'est avant tout à la faveur de la grande campagne de modernisation des années 1870, communément appelée le *Bunmei-kaika* 文明開化 (littéralement « illumination de la civilisation »), que la peinture à l'huile connut un

¹³⁴ YAMANASHI Emiko, « Western-Style Painting: Four Stages of Acceptance », in RIMER J. Thomas (dir.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2012, p. 19.

¹³⁵ Ibid. p. 23.

¹³⁶ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 15.

¹³⁷ YAMANASHI Emiko, « Western-Style Painting: Four Stages of Acceptance », in RIMER J. Thomas (dir.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2012, p. 19.

véritable tournant quant à l'éducation artistique de la pratique occidentale avec la fondation de la *Kōbu bijutsu gakkō* 工部美術学校 (« école technique des Beaux-Arts ») en 1876. Cette création s'inscrit d'ailleurs dans la droite lignée du discours fondateur de 1872 concernant la promotion de l'éducation, *Gakuji shōrei ni kan-suru ōse idasaresho* 学事奨励ニ関スル被仰出書 prévoyant, tel que l'indique la traduction française réalisée par Christian Galan :

« Ce n'est en développant ainsi leurs aptitudes naturelles et en s'instruisant que les hommes parviennent à rendre prospères leurs affaires, à accumuler les richesses et à réussir leur vie. L'étude est donc la condition *sine qua non* de la réussite, et aucun homme ne peut se permettre de la négliger. (...) La faute [des travers d'une éducation élitiste] en incombe à nos anciennes et mauvaises traditions, et cette situation a empêché la Civilisation de se répandre. »¹³⁸

On comprend dès lors d'une part la prise de conscience de l'administration envers l'importance de la création d'un système éducatif accessible à tous, tout en incombant d'autre part la responsabilité d'une partie de l'illettrisme de la population à ces « vieilles traditions » sur lesquelles l'opprobre est jeté sans équivoque, laissant supposer que le pays était auparavant éloigné de la « Civilisation » (*bunmei* 文明).

Afin de concrétiser ladite importance donnée aux techniques et savoirs occidentaux dans l'effort de modernisation, trois artistes italiens furent invités par l'école technique des Beaux-Arts à prendre place dans le corps enseignant : Antonio Fontanesi (1818-1882) pour le département de la peinture (lui-même réalisant des paysages assez fades dans l'esprit de l'école de Barbizon), Vincenzo Ragusa (1841-1927)¹³⁹ pour le département de la sculpture, et Giovanni Vincenzo Cappelletti (1835-1887) pour le département de l'architecture¹⁴⁰. Fontanesi, de son côté, avait eu la qualité d'enseigner l'esprit européen concernant l'importance d'une connaissance anatomique du corps dans le cadre d'une représentation

¹³⁸ GALAN Christian, « Japon 1868, 1872, 1879, 1890 : Quand l'éducation fait l'Histoire », in GALAN Christian (dir.), OLIVIER Jean-Marc (dir.), *Histoire du & au Japon, de 1853 à nos jours*, éditions Privat, Toulouse, 2016, p. 100.

¹³⁹ Duquel l'épouse est également une artiste connue sous le pseudonyme de Tama (Elenora) Ragusa, de son vrai nom Kiyohara Tama 清原玉 (1861-1939).

¹⁴⁰ YAMANASHI Emiko, « Western-Style Painting: Four Stages of Acceptance », in RIMER J. Thomas (dir.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2012, p. 19-20.

« naturaliste » de la figure humaine¹⁴¹. Habitué à peindre dans le Dauphiné, il familiarisa ses étudiants avec les œuvres de Corot ou Millet principalement, leur enseignant une façon radicalement différente d’appréhender l’espace et le paysage par rapport à ceux à quoi ils étaient habitués¹⁴². Victime d’une santé déjà très fragile et d’une tolérance moindre au climat japonais, Fontanesi ne put assurer l’enseignement que deux ans durant avant d’être contraint de repartir en Italie¹⁴³. Son successeur, un autre peintre italien du nom de Prospero Ferretti (1836-1893), ne put se prévaloir de la grande popularité de Fontanesi, et plusieurs de ses étudiants, dont Asai Chū 浅井忠 (1856-1907) quittèrent son enseignement, tout en formant de leur côté un cercle de promotion de la pratique artistique à la manière l’occidentale, la *Jūichikai* 十一会 (« société des onze », du nombre d’élèves ayant quitté le cours de Ferretti).

Hélas, l’enseignement de l’art occidental ne fit guère long feu. Après quasiment une dizaine d’années d’occidentalisation à marche forcée ayant eu un impact significatif sur les mentalités japonaises, les esprits commencèrent à s’échauffer, constatant avec amertume, entre autres choses, que les étrangers n’avaient en rien amendé leurs relations avec le Japon en dépit des efforts consentis. En 1879, un certain nombre de conservateurs, artistes traditionnels et officiels, intimement convaincus que cette occidentalisation eut des effets désastreux sur la culture japonaise et sur les artistes en particulier, fondèrent un cercle de réflexion consacré à la culture traditionnelle connu sous le nom de *Ryūchikai* 龍池会 (« La Société de la Mare au Dragon », qui deviendra par la suite la *Nihonbijutsu-kyōkai* 日本美術協会 « association d’art japonais »), avec à sa tête le politicien Sano Tsunetami 佐野常民 (1822-1902)¹⁴⁴. Un certain Ernest Fenollosa (1853-1908)¹⁴⁵, Américain chargé d’enseigner la philosophie et les sciences-politiques à l’université impériale de Tokyo, rejoignit quant à lui peu de temps après le cercle. Grand admirateur zélé de l’art japonais traditionnel, ce dernier prononça devant la *Ryūchikai* un discours intitulé *bijutsu shinsetsu* 美術真説 (« la vraie théorie de l’art ») en 1882, discours

¹⁴¹ BRYSON Norman, « Westernizing bodies: Women, Art, and Power in Meiji *Yōga* », in BRYSON Norman, GARYBILL Marybeth, MOSTOW Joshua S., *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 101.

¹⁴² VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 26.

¹⁴³ BERNARDI Marziano, « Antonio Fontanesi in Japan », *East and West*, Vol. 4, n°2, juillet 1953, p. 111.

¹⁴⁴ MARQUET Christophe, NIIZEKI Kimiko, *De Kuroda à Foujita : Peintres Japonais à Paris*, catalogue d’exposition [Maison de la Culture du Japon à Paris : du 27 octobre 2007 au 21 janvier 2008], Fragments/International, Paris, 2007, p. 10.

¹⁴⁵ MERRITT, H., *Modern Japanese Woodblock Prints: the early years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 8.

fustigeant l'occidentalisation du monde de l'art et proclamant la supériorité de l'art japonais, et faisant ainsi valoir la ruine annoncée de la culture japonaise traditionnelle. Cette déclaration d'un grand retentissement fut abondamment commentée, résultat d'un grand travail – critiquable d'un point de vue méthodologique – d'inventorisation des œuvres et monuments culturels jugés d'importance entamé l'année précédente aux côtés d'un jeune étudiant de Fenollosa, Okakura Kakuzō 岡倉覚三 (1863-1913) dit Okukura Tenshin 岡倉天心. Venant de la bouche d'un étranger, ce constat circonstancié atteignit pleinement son but et il suffit de quelques semaines pour que les autorités en interdissent dans la foulée l'art occidental d'être représenté au premier opus de l'exposition *Naikoku kaiga kyōshinkai* 内国絵画共進会 (« exposition compétitive de peinture nationale ») qui devait se tenir en 1882 à Ueno, Tokyo, puis de la même façon en 1884¹⁴⁶. Okakura et Fenollosa théorisèrent à cette occasion leur vision de la peinture japonaise traditionnelle, la cristallisant et la sanctifiant dans ce qu'ils appelèrent *Nihonga* 日本画 (« peinture japonais »), par opposition à *Yōga* 洋画¹⁴⁷ (« peinture à la manière occidentale »). La méthodologie utilisée pour faire l'inventaire de ce qu'est l'art japonais traditionnel se révéla paradoxale, tel que le relève Stefan Tanaka, car finalement très « moderne », c'est-à-dire considérant l'objet d'art à travers la conception occidentale « d'œuvre », le déposédant ainsi de son historicité régionale tout en le resituant dans une chronologie en lien avec celle de l'état-nation moderne voire de l'étranger¹⁴⁸. Dans ce processus, certaines écoles jadis illustres comme celle du *Nanga* 南画 (« peinture méridionale », en lien avec une école de peinture originaire du sud de la Chine de *Bunjinga* 文人画 « peintures de lettrés ») perdirent leur estime artistique et périclitèrent (sans pour autant disparaître) après les vindictes de Fenollosa lancées à leur rencontre¹⁴⁹.

En 1883, après seulement un unique cursus de six ans, le gouvernement ferma la section d'art occidental de l'école technique des Beaux-Arts. Les pressions nationalistes étaient telles

¹⁴⁶ MERRITT, H., *Modern Japanese Woodblock Prints: the early years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 8.

¹⁴⁷ Contraction de *Seiyōga* 西洋画, de même sens.

¹⁴⁸ TANAKA Stefan, « Japanese Art History as the Past of Japan and the West », in CHINO Kaori (dir.), KUMAOKA Takakuri (dir.), *Ima, Nihon no bijutsushigaku wo furikaeru* 今、日本の美術史学をふりかえる (« maintenant, retournons-nous sur l'étude de l'Histoire de l'art japonais »), Tōkyō bunkazai kenkyūsho, Tokyo, 1993, p. 51.

¹⁴⁹ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – kindai-hen* 日本画の歴史—近代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque moderne »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 12.

qu'à l'ouverture de la nouvelle *Tōkyō bijutsu-gakkō* 東京美術学校 (« école des Beaux-Arts de Tokyo ») en 1889, dont l'établissement avait été confié à Okakura Tenshin sous la juridiction du ministère de la culture et de l'éducation, le cursus ne comportait alors aucun enseignement de peinture à l'huile et n'était pas mixte¹⁵⁰.

Signe également que le nu était un point de crispation de la part des nationalistes, son existence même fut l'objet d'un discours prononcé par l'universitaire Hosokawa Junjirō 細川潤次郎 (1834-1923) devant la *Ryūchikai* cette même année 1887 intitulé *Ratai no chōzō gazō wo ronsu* 裸体ノ彫像画像ヲ論ス (« débattre des sculptures et peintures de nu »). Il fustigea à cette occasion le caractère non japonais de la nudité dans l'art, arguant qu'il s'agit avant tout d'une coutume étrangère en se positionnant parmi les défenseurs d'une « régulation » (*torishimari* 取締り, c'est-à-dire une forme de censure) de ces œuvres¹⁵¹.

La fermeture fracassante de la section de peinture occidentale illustre parfaitement le chaos et les incohérences d'une administration prise entre deux feux : celui du socle culturel japonais (dont une forme de son émanation picturale sera peu de temps après dénommée *Nihonga*), revendiquant un discours conservateur, face à la volonté de maîtriser la pratique occidentale à des fins de politique internationale. Souvent placées comme des antagonistes, le climat entre ces deux pratiques artistiques trouva néanmoins un certain équilibre durant les dernières années de l'ère Meiji, ce qui n'exclut pas certains regains de tensions par la suite, comme en 1920, mais peut-être était-ce dans ce cas précis le fait d'une bataille d'egos plus que véritablement idéologique. C'est grâce à l'opiniâtreté d'artistes comme Yamamoto Hōsui puis de Kuroda Seiki, dont il sera question ci-après, que l'éducation artistique de la pratique occidentale conserva, en dehors des institutions étatiques, un pôle d'attractivité avec la création de la *Meijibijutsukai* 明治美術会 (« société des Beaux-Arts de Meiji ») en 1889¹⁵², fondée sous l'impulsion de Yamamoto, Asai Chū ou encore Harada Naojirō.

¹⁵⁰ KIRA Tomoko, *Josei gaka-tachi no sensō* 女性画家たちの戦争 (« la guerre des artistes femmes »), Heibonsha (coll. Varietas delectat.), Tokyo, 2015, p. 38.

¹⁵¹ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p.60-61.

¹⁵² VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 24.

1.2.1.2 – L’appropriation d’une image exogène de la femme

En parallèle de la montée grandissante, de la part des conservateurs, d’un risque de mise en péril de la culture japonaise traditionnelle, de nombreux artistes ont été encouragés à partir se former en Europe occidentale ainsi qu’aux Etats-Unis d’Amérique. Il faut dire qu’en dépit des efforts de Fontanesi puis de Ferretti, les besoins des étudiants japonais en matière de référents artistiques occidentaux (sculptures, gravures, reproductions) étaient insatisfaits. Pire encore, il fallut attendre 1896 pour voir arriver les premiers cours de dessin d’après modèle vivant nu¹⁵³.

Encouragée dès 1868 par les hommes forts du régime que furent Ōkubo Toshimichi ou Kido Takayoshi 木戸孝允 (1833-1877), le *ryūgaku* 留学 (« études à l’étranger »)¹⁵⁴ est une pratique touchant toutes les disciplines, et sans doute d’abord considérée comme un devoir patriotique dans l’effort national, qui survécut durablement aux premières années de l’ère Meiji dans le monde de l’art japonais, à la manière d’un « Grand Tour » initiatique. Durant la première moitié du XXe siècle, il était fortement courant, voire souhaitable, pour une carrière – pour les artistes japonais majoritairement de style *Yōga* – de réaliser un séjour en Europe ou aux Etats-Unis d’Amérique au sein d’une institution artistique, publique ou privée, ou simplement à titre personnel pour ceux en ayant les moyens. La presse spécialisée de cette époque regorge de billets d’artistes en *ryūgaku* pour un temps plus ou moins long, racontant leur quotidien ainsi que leurs expériences avec force de détails, parfois truculents, comme ceux de l’artiste *Yōga* Kumaoka Yoshihiko 熊岡美彦 (1889-1944) en séjour à Paris de 1927 à 1929. Parus en feuilletons, il narre dans ses chroniques ses rencontres de travail, majoritairement japonaises, ses nombreuses expériences professionnelles avec les modèles parisiennes et sa stupeur concernant la grande consommation d’opiacés en tous genres par le monde de l’art parisien de Montparnasse. Il se fend également de quelques détails assez savoureux comme ses interrogations esthétiques vis-à-vis de la nouvelle coupe de cheveux de Fujita « Léonard » Tsuguharu 藤田嗣治 (1886-1968), rencontré à Paris et qu’il n’avait alors

¹⁵³ MATSUSHIMA Masato, SHIOYA Jun, YAMANASHI Emiko, *Kuroda Seiki : kindai kaiga no kyoshō : tanjō 150 nen* 黒田清輝 = 近代絵画の巨匠 = 誕生 150 年 (« Kuroda Seiki : un maître de la peinture moderne : 150^e anniversaire »), Musée des Arts de Tokyo/Bijutsu shuppan-sha, Tokyo, 2016, p. 90.

¹⁵⁴ NAKAMURA Sachiko, « Hyakutake Kaneyuki kenkyū – Seiyō bunka juyō to abura-e 百武兼行研究 – 西洋文化受容と油絵 » (« Recherche sur Hyakutake Kaneyuki : réception de la culture occidentale et peinture à l’huile »), *Bijutsu kyōiku*, n°289, Mars 2006, p. 45.

vu qu'en photographie¹⁵⁵. Outre l'aspect divertissant de ces retours d'expérience, ils permettent de se faire une idée sur la vie que pouvaient avoir les artistes japonais à l'étranger, leur société en grande majorité masculine en dehors des modèles – c'est-à-dire que, dans le cas de Kumaoka, les seuls visites et rendez-vous décrits concernent des artistes hommes, et les seules femmes sont les modèles qu'il embauche –, ainsi que les problèmes rencontrés, notamment d'ordre financier.

Durant la première moitié de l'ère Meiji, les séjours étaient d'un tout autre ordre, sans doute autant mus par la curiosité que par le poids du devoir à certains égards, et majoritairement réalisés dans un cadre académique à travers un système de bourses¹⁵⁶. Les artistes Yamamoto Hōsui, Goseda Yoshimatsu 五姓田義松 (1855-1915), Hyakutake Kaneyuki 百武兼行 (1842-1884), Harada Naojirō 原田直次郎 (1863-1899) puis, plus tard, Kume Keichirō 久米佳一郎 (1866-1934) ou encore Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924), ont tous été amenés à apprendre, dans des circonstances qui leur sont propres, la peinture à l'huile dans des académies de peinture étrangères. Il s'agit en quelque sorte de ce qu'on pourrait appeler la « première génération » de peintres *Yōga* dans la mesure où, en dehors d'une brève formation à l'école technique des Beaux-Arts pour certains (ce qui n'a d'ailleurs pas été le cas de Kuroda), c'est à l'étranger qu'ils reçurent la majeure partie de leur éducation artistique. Et c'est précisément à travers l'éducation même de ces écoles – comprenant par là tout l'héritage ou le poids des formes et typologies –, qu'ils ramenèrent et enseignèrent au Japon, à travers la nudité, ce qu'on pourrait appeler une image « exogène » de la femme par le biais d'un transfert culturel.

Les enjeux étaient aussi multiples qu'ambitieux, mais la question de la contribution de ces artistes à la création d'une peinture nationale – voire d'un style national – en utilisant les techniques occidentales occupait une place prépondérante, tout comme le devenir de l'éducation artistique. Les nus produits à cette époque sont plutôt rares, surtout si on en exclue les études de nu et autres dessins préparatoires réalisés lors du cursus. La littérature scientifique sur le sujet se borne généralement à évoquer les mêmes œuvres. Le très bien documenté catalogue d'exposition paru en 2011 *Nugu kaiga – Nihon no nūdo 1880-1945* ぬぐ絵画—日本のヌード 1880—1945, sous la direction de la curatrice du Musée National d'Art

¹⁵⁵ KUMAOKA Yoshihiko, « Pari yori (dai go shin) 巴里より (第五信) » (« depuis Paris (5e billet) »), *Bijutsu Shinron* 美術新論, Vol. 2, n°12, décembre 1927, pp. 58-62.

¹⁵⁶ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 25.

Moderne de Tokyo, Kuraya Mika, ne fait pas exception, tout en représentant un excellent recueil synthétique malgré quelques lacunes, en particulier vis-à-vis des artistes femmes. Nous essayerons donc de dépasser ces redites, même si certains points restent incontournables. S'il fallait retenir des années 1870-1895 des artistes ayant durablement façonné l'éducation artistique japonaise, il serait impensable de passer outre Yamamoto Hōsui et Kuroda Seiki.

1.2.1.2.1 – Yamamoto Hōsui et la *Meijibijutsukai* 明治美術会

Yamamoto Hōsui passa près d'une dizaine d'années à Paris, de 1878 à 1887, où il étudia auprès du peintre académique Jean-Léon Gérôme (1824-1904), alors incontestablement au faite de sa renommée, tout en copiant les œuvres du Louvre. L'enseignement prodigué par Fontanesi, ancré dans le pleinairisme et dans une approche naturaliste du corps, a très certainement dû dérouter bon nombre d'artistes japonais lors de leur arrivée à Paris, en particulier du fait que l'académisme recèle d'une grande variété de conventions, à commencer par l'idéalisation du corps humain (sans compter l'importance capitale de celui-ci dans l'art européen en général). Les œuvres peintes par Hōsui durant cette période démontrent les talents incontestables de l'artiste dans l'appropriation de la technique en à peine deux ans. Son œuvre *Rafu* 裸婦図¹⁵⁷ (« femme nue ») (fig. 15), peinte aux alentours de 1880, est probablement – tel que le rapporte généralement la littérature – le premier nu féminin en tant que tel peint par un artiste japonais¹⁵⁸. Yamamoto propose une figure féminine totalement nue, allongée de trois-quarts sur un tissu disposé dans un environnement forestier, dans lequel le sol herbeux est jonché çà et là de hampes florales érectiles au bord d'une rivière occupant un discret premier-plan. Le peintre choisit manifestement de conférer au visage de son nu les traits de l'écrivaine Judith Gautier (1845-1917), fille de Théophile Gautier et d'Ernesta Grisi, même si l'origine même de la personne ayant posé pour Yamamoto – si tant est qu'il y en ait d'ailleurs véritablement eu une – reste mystérieuse¹⁵⁹. On ne sait jusqu'à quel point Judith Gautier et Yamamoto Hōsui furent proches, mais cette dernière aurait néanmoins posé en buste pour son œuvre de la même période

¹⁵⁷ Le dernier *kanji zu* 図 est parfois omis.

¹⁵⁸ SHIBASAKI Shinzō, « *Nihonteki na mono* » *to ha nani ka* 〈日本的なもの〉とは何か (« Qu'est-ce que c'est qu'une chose japonaise ? »), Chikamashobō, Tokyo, 2015, p. 16-17.

¹⁵⁹ Ibid., p. 25. En se basant sur les recherches les plus récentes, Shibasaki relate qu'il est possible de trouver des similitudes entre la pose utilisée par Yamamoto et deux autres œuvres strictement contemporaines réalisées par deux artistes différents (un Croate et un Allemand), et dont seuls les traits conférés au nu varient.

Seiyō fujin zō 西洋婦人像 (« femme occidentale ») à travers une esthétique marquée par une touche beaucoup plus libre que pour *Rafu*. Yamamoto collabora d'ailleurs quelques années plus tard avec Judith Gautier en réalisant les illustrations de son recueil *Les poèmes de la libellule* paru en 1885¹⁶⁰. Dans *Rafu*, il utilise un étrange clair-obscur illuminant la carnation fort pâle de la femme tout en l'isolant formidablement du reste de l'œuvre. Cet éclairage semblant artificiel, la position centrale qu'elle occupe tout comme le drap sur lequel elle est allongée, rappellent immanquablement des conditions d'atelier, ce qui laisse supposer que Yamamoto aurait pu représenter le décor *a posteriori*, ou du moins dans une temporalité qui semble être différente de celle de la femme. Le nu de 1881 peint par Goseda Yoshimatsu, *Seiyō fujin-zō* 西洋婦人像 (« figure de femme occidentale ») (fig. 16) pourrait souffrir d'un problème similaire de temporalité lié aux conditions de réalisation. Goseda, en apprentissage chez Léon Bonnat, propose un nu féminin de plutôt bonne facture (il a commencé à étudier l'huile très tôt au Japon), mais ce qui capture le regard est la différence de morphologie entre la tête et le corps de la femme. Tandis que son visage ou sa chevelure semble décrire celle de façon « incarnée » celle d'une femme posant pour lui (une femme qui pourrait être espagnole ou italienne), le corps qui lui succède, musculeux, laisser ressortir des clavicules saillantes, des abdominaux, des biceps ou des trapèzes presque hypertrophiés. Ce décalage entre la volonté de représenter une femme délicate par la position de ce bras relevé sur la poitrine, et ce corps sculptural, donnent le sentiment qu'il aurait pu réaliser le nu indépendamment de la tête d'après une sculpture.

Pour en revenir à Yamamoto, le corps de la femme de *rafu*, dont la tête très anguleuse et couronnée d'une épaisse chevelure dorée paraît sans vie, est représenté totalement imberbe, dans la pure tradition académique, avec un modelé et une mise en volume bien maîtrisés à travers les ombres creusant les formes du ventre, des jambes et du visage. De façon cohérente avec la majeure partie de la production de Gérôme – et comme beaucoup d'autres de son temps –, la femme y est dépeinte passive, telle une offrande en attente (d'on ne sait quoi. Vient-elle de sortir de l'eau ?), le regard contemplant la rivière en hors-champ. Néanmoins, Gérôme attache une grande importance dans ses œuvres au prétexte, à la sphère de réalisation de la nudité (scène antique, vente d'esclaves, femmes dans un hammam), c'est-à-dire le décorum entourant le nu lui assurant une forme de légitimité, même si cette dernière est parfois très contestable comme dans son œuvre de jeunesse *Jeunes Grecs faisant se battre des coqs* de

¹⁶⁰ SHIBASAKI Shinzō, « *Nihonteki na mono* » *to ha nani ka* 〈日本的なもの〉とは何か (« Qu'est-ce que c'est qu'une chose japonaise ? »), Chikamashobō, Tokyo, 2015, p. 16 ; 20-21.

1846¹⁶¹. En prenant le parti de ne pas représenter son nu dans un décor d'atelier (nu qui aurait pu être affublé d'ailleurs d'un sobriquet antiquisant en guise de prétexte, mais, en 1880, Gérôme était peut-être moins tatillon), ou allongé sur un canapé comme celui de Hyakutake Kanekuni peint à Rome l'année suivante¹⁶², Yamamoto ancre cette femme dans une nature luxuriante, comme si celle-ci en émanait directement : une femme à l'état de nature, presque sauvage comme un animal dans les bois, en dépit de l'aspect canonique de ce corps. Cet esprit d'un état de nature se retrouvera à de nombreuses reprises dans certaines compositions, *Yōga* et *Nihonga* confondus, notamment dans certaines scènes de bain sur lesquelles nous reviendrons. On note également le paysage dont le détail, et en particulier la perspective lointaine amenant à un fond de vallée bleue, n'est pas sans rappeler certains paysages de Corot, peut-être une allusion à l'éducation de Fontanesi reçue au Japon.

S'il fallait comparer ce nu – d'un étudiant en cours de formation, ne nous y trompons pas – avec les nus ou œuvres impliquant la nudité ultérieure de l'artiste, on se rend très vite compte que le ton a radicalement et rapidement changé, adoptant un style et une palette tonale qui lui sont personnels. Son œuvre *Gekka no rafu*_月下の裸婦 (« femme nue sous la lune ») (fig. 17), peinte également durant son séjour parisien entre 1882 et 1886, démontre une tout autre approche stylistique. Bien plus éloigné de l'académisme et de l'aspect semi-rigide de sa précédente *rafu*, il dépeint ici, dans un environnement crépusculaire, rosé et brumeux, une femme presque nue dans laquelle la vie semble ici avoir été insufflée, les yeux clos et le visage égayé par un sourire. La touche est beaucoup plus libre, moins académique voire presque romantique, ce qui permet à l'artiste de donner plus de vitalité à la figure féminine, mais qui montre également un détachement par rapport à l'esthétique de son illustre enseignant¹⁶³. Il s'agit d'une rêverie : son corps flotte, assis ou allongé (on ne sait trop), sur un support de nuages vaporeux, aussi vaporeux que son habit dont la parfaite maîtrise des textures offre le luxe à Yamamoto de laisser deviner au-delà de celui-ci. Yamamoto oriente la lumière lunaire directement sur la poitrine de la femme, reléguant dans l'ombre son visage quasi extatique penché vers le spectateur, ce qui confère sans équivoque une touche d'érotisme à peine naïf à l'œuvre. Son corps, centré sur l'œuvre en occupant la diagonale gauche/haut/droite/bas, est

¹⁶¹ Dont on peut légitimement se demander pourquoi le jeune garçon est-il totalement nu ? En dehors peut-être du cliché selon lequel les Grecs vivaient ainsi durant l'Antiquité.

¹⁶² KURAYA Mika (dir.), *Nugu kaiga – Nihon no nūdo 1880-1945* ぬぐ絵画—日本のヌード 1880 – 1945 (« la peinture mise à nue – le nu japonais de 1880 à 1945 »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne, Tokyo : 15 novembre 2011 – 15 janvier 2012], The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2011, p. 28.

¹⁶³ Il semble de ce fait que ce dernier accordait une certaine liberté à ses élèves.

clairement représenté comme exprimant le désir de cette femme offrant sa poitrine : on ne sait si elle rêve de quelque plaisir charnel, ou si elle attend avec délice dans ce monde onirique que l'acte se produise. Cette posture rappelle néanmoins, plus discrètement que son œuvre de 1880, une savante mise en scène pour transférer la pose – bien réelle celle-ci – en atelier de son modèle au sein d'un environnement imaginé de toutes pièces. Si Yamamoto appréhendait en effet, au début du moins, le corps féminin comme un problème technique¹⁶⁴, cette œuvre montre d'une part qu'il a dépassé cette problématique, d'autre part qu'il s'est parfaitement approprié l'esprit européen de la nudité. Il faut garder à l'esprit que le travail en atelier d'après un modèle nu est quelque chose d'inconnu au Japon car presque consubstantiel à la pratique occidentale de la description anatomique du corps.

En synthétisant, on pourrait esquisser que l'appropriation d'un sujet artistique à partir d'une sphère culturelle à une autre, c'est-à-dire en tant que transfert culturel, comprendrait trois points essentiels : le premier serait le motif en tant que tel, c'est à dire son aspect purement formel ; le second serait lié au socle culturel qui a vu émerger ce motif, c'est-à-dire son aspect symbolique, composé tant que signes que d'éléments socio-historiques (conscients ou inconscients) ; le troisième serait la façon dont ce motif est réalisé, c'est-à-dire son processus de création. En 1880, la norme de réalisation de ce troisième point est indéniablement l'étude du corps d'abord d'après modèle vivant, puis la création de l'œuvre – en tant que fin en soi – par le biais du travail d'après modèle, généralement en atelier. Ce rapport au modèle est éminemment lié, tel que le soulève Linda Nochlin dans le champ des études féministes, au mythe du pouvoir créateur de l'artiste, celui qu'il exerce de façon quasi absolue dans l'intimité de son atelier par le biais du corps de femmes¹⁶⁵. Si on se positionne dans l'optique d'une représentation d'après nature, on ne saurait faire du paysage sans paysage. Il en va de même pour le nu, et on sait que cet esprit a très bien pris racine au Japon.

Peu de temps après son retour du Japon, Yamamoto ainsi que d'autres artistes de style *Yōga* dont Harada Naojirō, conscients des risques pesant sur le devenir de l'éducation artistique de la peinture à l'huile à cause des mesures officielles discriminatoires, décidèrent de former un cercle de promotion de cette pratique, la *Meijibijutsukai* 明治美術会 (« société des Beaux-Arts de Meiji »), en 1889. En 1887, Harada avait théorisé, en s'inspirant fortement du modèle français, une hiérarchie des genres plaçant au plus haut la peinture d'Histoire,

¹⁶⁴ BRYSON Norman, « Westernizing bodies: Women, Art, and Power in Meiji *Yōga* », in BRYSON Norman, GARYBILL Marybeth, MOSTOW Joshua S., *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 105.

¹⁶⁵ NOCHLIN Linda, *Femmes, Art et Pouvoir*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, p. 33-34.

même si, en raison du climat nationaliste agitant le monde de l'art, ils furent contraints d'adapter le genre à des sujets japonais¹⁶⁶, tout en sachant que ce débat sur la peinture d'Histoire ne se bornait pas au seul *Yōga*. Une partie de l'activité du cercle, en plus de leurs expositions annuelles voire pluriannuelles, était également consacrée à l'éducation artistique à travers la *Meijibijutsu-gakkō* 明治美術学校 (« école des Beaux-Arts de Meiji »). L'établissement de cette société se situe dans une période chaotique en ce qui concerne le rapport au nu tel que publié dans la presse. La controverse liée à l'illustration par l'artiste *Nihonga* Watanabe Settei 渡辺省亭 (1851-1918) d'un nu pour la nouvelle *Kochō* 胡蝶 (« papillon », le nom d'une jeune femme) de Yamada Bimyō 山田美妙 (1868-1901) motiva le ministre de l'intérieur à prendre la même année une directive bannissant toutes les publications de nu, quelles qu'elles furent. Pourtant, en dépit de ces restrictions, la *Meijibijutsukai* fut la première à exposer et à montrer au public, certes réduit, des nus occidentaux¹⁶⁷.

Lors de l'exposition de 1895 de la *Meijibijutsukai*, Yamamoto présenta, dans la ligne idéologique de celle-ci, une grande peinture d'Histoire [122 x 168 cm] intitulée *Urashima* 浦島 (fig. 18), du nom du personnage folklorique très populaire Urashima Tarō. Yamamoto utilise, dans cette scène incroyablement détaillée, une esthétique résolument académique, avec une touche à peine visible ainsi que ces coloris rosés qui lui sont chers pour décrire la procession manifestant le retour d'Urashima dans son village après avoir passé un long moment avec la princesse Otohime dans son palais de Ryūgū. Yamamoto présente le jeune Urashima au premier plan, debout sur le dos d'une tortue, cheveux au vent le long d'un visage triste dont on imagine l'envie de se retourner une dernière fois, et tenant entre ses mains le coffret offert par Otohime. Il est entouré d'une cohorte de jeunes femmes nues (à moitié, seul le haut de leur corps émerge de l'eau, mais Yamamoto laisse le spectateur imaginer le reste) dont certaines laissent voir leur poitrine, avec, derrière, la silhouette s'éloignant de la princesse au visage fermé, tractée par deux dauphins, dos au palais flottant au-dessus de l'eau tel un mirage. Otohime elle-même est vêtue d'un voile blanc opalescent qui n'est pas sans rappeler

¹⁶⁶ KITAZAKI Chikashi, « History Painting: Representing Religious and Literary themes », in *Kōsasuru manazashi - yōroppa to kindai nihon no bijutsu* 交差するまなわしーヨーロッパと近代日本の美術 (« regards croisés : l'Europe et l'art moderne japonais »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne de Tokyo, du 20 juillet au 8 septembre 1996], Musée National d'Art Moderne de Tokyo, Tokyo, 1996, p. 225.

¹⁶⁷ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 57.

la femme au clair de lune peinture plusieurs années auparavant. Cette œuvre, d'une qualité technique exceptionnelle, est intéressante par deux aspects majeurs.

Le premier est cette débauche de technicité que Yamamoto illustre sciemment à travers des détails plus ou moins voyants : il y a d'abord les visages de ces femmes et enfants aux expressions joviales incroyablement variées, presque grotesques, ou cette perle envoyée en l'air par une femme jonglant avec située derrière Urashima qui rappelle immanquablement ces natures mortes de la Renaissance incluant des boules transparentes attestant de la maîtrise technique du créateur, comme ici avec la grande diversité des ornements de coiffure ou le luxe du coffret. Le drapé du vêtement dans lequel est enroulé le jeune homme (un habit exotique qu'on suppose offert par Otohime, Urashima étant un « villageois » ou un simple « pêcheur » selon les versions), comme l'étoffe de la même couleur tendue dans la mer par le cortège, n'est pas sans rappeler les drapés accrochant si bien lumière et reflets d'El Greco ou de Rubens. Si pour Inaga Shigemi, Yamamoto se serait inspiré du *Triomphe de Vénus* de François Boucher pour la composition ¹⁶⁸ (ce qui est tout à fait possible), l'esthétique utilisée (Rococo pour Boucher, académique pour Yamamoto), l'environnement marin, les jeux de vagues, l'expressions des personnages font bien plus penser aux œuvres marines d'Arnold Böcklin comme *Spiel der Wellen* (« jeu de vagues ») ou *Das Spiel der Najaden* (« le jeu des naïades »). On ignore toutefois si Yamamoto Hōsui aurait eu l'occasion de les voir.

Le second point d'intérêt est le fait que Yamamoto, à travers une œuvre impliquant un grand nombre de femmes partiellement nues, imbrique une légende japonaise dans les codes occidentaux en magnifiant à la fois l'un et l'autre. Il montre, comme Hara Naojirō l'avait fait en 1890 avec *Kiryū kannon* 騎龍観音 (« Kannon chevauchant un dragon », autre œuvre avec monture), que l'huile est compatible avec l'Histoire et l'environnement culturel japonais, notamment à travers la nudité, et qu'il est possible de créer une histoire collective. Il s'agit en cela d'une peinture à caractère nationaliste, qui plus est, teintée d'orientalisme comme Yamamoto a dû en voir beaucoup chez Jean-Léon Gérôme. L'architecture du palais n'est en rien japonaise, suggérant un univers lointain, abondant, riche, et peuplé de femmes¹⁶⁹. Il ne faut pas oublier que cette œuvre a été réalisée de façon concomitante avec la guerre Sino-

¹⁶⁸ INAGA Shigemi, « Yamamoto Hōsui, Harada Naojirō, Kuroda Seiki : Sekai yūsai bijutsushi ni okeru ni jū seiki-matsu kyokutō no ichi 山本芳翠・原田直次郎・黒田清輝—世界油彩美術史における19世紀末極東の位置 (« Yamamoto Hōsui, Harada Naojirō, Kuroda Seiki : la place de l'Asie Orientale au sortir du XIXe siècle dans l'Histoire de la peinture à l'huile mondiale ») », *Aida*, n°250, 2019, p. 28.

¹⁶⁹ Il y a bien quelques enfants (sans père) et un seul vieillard renvoyant peut-être au destin d'Urashima.

Japonaise de 1894-1895¹⁷⁰ aboutissant à la prise de Taiwan. Afin de souligner cet aspect orientalisant dont nous parlions et ce fantasme de l'altérité, peut-être pourrait-on remarquer que Yamamoto utilise une composition hiérarchisant les sexes dont l'organisation dans l'œuvre outrepassa la légende voulant qu'Urashima rentre seul à son village : malgré son jeune âge, il est représenté dominant ce cortège (pour lequel il n'a aucun regard) composé de centaines de femmes nues se confondant avec l'horizon et le contemplant comme un héros. Otohime, l'autre personnage important de la légende, est bien sûr représentée éloignée afin de renforcer l'intensité dramatique, mais elle occupe une place bien moindre dans la composition dans le rapport des dimensions. L'homme – japonais – triomphant, que ces femmes – exotiques – célèbrent et vont pleurer, rentre au village récompensé pour avoir sauvé une tortue d'une mort certaine¹⁷¹.

L'étude des catalogues disponibles de la *Meijibijutsukai* permet également de se faire une idée de l'évolution de la censure. Celui de l'exposition de printemps, du 11 avril au 25 mai 1897¹⁷², propose, dans une section à part nommée *sankōhin no bu* 参考品之部 (« œuvres de référence ») : un nu d'un peintre français fort peu connu, Alfred Lavidière (19^e siècle), de style « femme près d'une source » (le titre donné par les organisateurs est seulement *rataibijin* 裸體美人 « beauté nue », ce qui n'est sans aucun doute pas le titre d'origine), un nu simplement mentionné comme étant une « peinture ancienne française » (*futsukoku koga* 佛國古画) de femme à la toilette, de la même façon un nu « peinture ancienne italienne » (*itari-koku koga* 伊太利國古画) proche d'une peinture d'Histoire, sans plus de précisions, pas même les titres. On imagine dès lors la difficulté de se procurer des nus étrangers, et l'obligation, malgré eux, de devoir composer avec des œuvres de second choix, bien en deçà de la qualité des œuvres présentées par les artistes japonais. Il est intéressant de noter qu'en 1897 ces trois nus peints par des artistes étrangers sont restitués dans le catalogue sous forme de photographies, ce qui n'était pas le cas des expositions précédentes où une reproduction en

¹⁷⁰ Inaga indique dans son article que l'œuvre a été créée en 1890, alors que le musée préfectoral des Beaux-Arts de Gifu indique 1893-95.

¹⁷¹ Bien sûr, la fin de l'histoire est autrement plus dramatique, et n'est pas racontée ici : Urashima se rend compte que des centaines d'années se sont écoulées depuis son départ et que plus personne ne sait qui il est dans son village. Abattu par la tristesse, il se souvient du coffret qui lui avait été offert par Otohime et qu'il lui était défendu d'ouvrir. Ne respectant pas cet avertissement, et releva le couvercle et une épaisse fumée blanche en jaillit : Urashima se mit alors à vieillir subitement, lui donnait l'aspect d'un vieil homme aux cheveux blancs.

¹⁷² SAGAYAMA Tarō (éd.), *Shunki tenrankai shuppin mokuroku* 春季展覧会出品目録 (« catalogue des œuvres montrées à l'exposition de printemps »), Meijibijutsukai, Tokyo, 1897, pages non numérotées.

gravure était utilisée, et aucun nu n'y était reproduit. Ces expositions de taille assez modeste, à l'instar de la diffusion des catalogues, ont probablement dû passer en-dessous des radars de la censure.

1.2.1.2.2 – Kuroda Seiki, l'artisan d'un nu assimilé

Si Yamamoto est incontestablement un pionnier en matière d'introduction du nu au Japon, et sa promotion à une échelle assez réduite, Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924) est sans aucun doute l'artisan de l'essor du nu au Japon en tant que sujet essentiel – voire quelque part militant – du *Yōga*. La vie de Kuroda ainsi que son rapport au nu en tant que sujet artistique comme dans sa diffusion à travers son cercle artistique sont des sujets très bien documentés dans la littérature scientifique, en particulier à travers l'excellent essai d'Ueno Kenzo paru en 1997. Il convient peut-être de recontextualiser cette période de l'Histoire de l'art japonais avec celles qui la précèdent et qui lui succèdent.

A l'instar de ses compatriotes, il effectua également un séjour de plusieurs années en France, de 1884 à 1893. Issu d'une très vieille famille japonaise, le droit était d'abord sa première ambition. Toutefois, sous l'impulsion d'artistes rencontrés à Paris en 1886 tels Yamamoto Hōsui ou encore Fuji Masazō (1853-1916) à qui il servira d'interprète, c'est finalement vers l'art qu'il se tourna¹⁷³. Kuroda ne part toutefois pas de rien. Il avait déjà entrepris d'apprendre la peinture au Japon, ce qu'il rapporte dans une lettre à son beau-père retranscrite en anglais par Emiko Yamanashi¹⁷⁴, mais il estimait que la peinture était d'une importance moindre dans la société, tout en aspirant à rencontrer la gloire dans la politique. Il ne se débarrassa sans doute jamais de cette affection pour l'art, tant et si bien qu'il rapporte dans ses mémoires que sa propre mère lui joignit dans sa valise, lors de son départ, un *chisana enogu* ちいさなゑのぐ, un petit nécessaire de peinture. Il intégra alors, avec Kume Keiichirō 久米桂一郎 (1866-1934) l'Académie Colarossi, école d'art privée et mixte comme il en fleurit tant durant le dernier quart du XIXe siècle, et fut élève dans la classe du peintre académico-

¹⁷³ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p. 66-67. L'auteur précise également que Kuroda avait déjà une forte sensibilité artistique. En témoigne son journal intime : sa mère lui aurait joint à ses bagages un nécessaire de peinture.

¹⁷⁴ YAMANASHI Emiko, « Western-Style Painting: Four Stages of Acceptance », in RIMER J. Thomas (dir.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2012, p. 25-26.

symboliste Raphaël Collin (1850-1916)¹⁷⁵ ; peintre qui accueillit plus tard également Okada Saburōsuke 岡田三郎助 (1869-1939) parmi ses élèves. C'est sous l'égide de Collin que le nu féminin va être enseigné à Kuroda. Il convient néanmoins de remarquer que la situation de ce dernier n'est pas tout à fait la même que ses compatriotes : Yamamoto et Goseda Yoshimatsu, respectivement chez Jean-Léon Gérôme pour le premier, et chez le portraitiste Léon Bonnat pour le second, reçurent une éducation majoritairement académique, sans doute assez rigide. Collin, en dépit de sa touche enlevée et de son « naturalisme » académique issu de sa formation, reste un peintre ancré dans son temps, proposant des œuvres tantôt inclassables, tantôt d'un symbolisme teinté d'Art Nouveau. Kuroda, alors jeune – dix-huit ans – et inexpérimenté lors de son arrivée à Paris, avait tout à apprendre. Dans une lettre à son père datée du 11 juin 1886, le jeune homme s'étonne :

当地ノ人物画家ハ裸カ或ハ腰部ヲ少シク隠シタル画ヲカクヲ好ミ毎年ノ共進会ニモ
裸体ノ女ナドハ非常ニ多ク有之候¹⁷⁶

Les artistes d'ici adorent peindre des œuvres de nu ou alors à l'entrejambe légèrement caché.

Il y tous les ans un très grand nombre de nus féminins au concours [Salon].

Il semble que Kuroda se soit très vite familiarisé aussi bien avec le nu à l'europpéenne en général qu'avec les peintures idéalisées de Raphaël Collin, dont le nu assez explicite *Floréal* avait été achevé justement en 1886¹⁷⁷. Les études de nu, assez nombreuses, que Kuroda réalise durant son cursus démontre un attrait pour une touche beaucoup plus libre, presque impressionniste comme le révèle *Ratai-onna (zentai)* 裸体・女 (全体) (« nu, femme (corps entier) ») de 1889 (fig. 19). La palette utilisée est assez terne, dans des tons majoritairement beiges ou verdâtres, ce qu'il utilisera beaucoup en début de carrière, avant d'utiliser des couleurs plus variées, mais jamais vives ni acides. Le modèle féminin pose assise sur le rebord d'une table recouverte d'un tissu, se tenant un genou de ses deux mains, la tête tournée sur le côté. L'artiste accorde assez peu d'importance pour la caractérisation du visage du fait d'une

¹⁷⁵ En dehors de Kuroda Seiki, Collin a reçu également sous son autorité plusieurs artistes japonais tels les peintres *Yōga* Kume Keiichirō (par ailleurs membre fondateur de la Société du Cheval Blanc) et Fuji Masazō en même temps que Kuroda, ou encore Wada Eisaku quelques années plus tard, en 1900.

¹⁷⁶ *Kuroda Seiki Nikki* 黒田清輝日記 (« journal intime de Kuroda Seiki »), chūō kōron bijutsu shuppan-sha.

¹⁷⁷ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p. 69.

touche assez épaisse, ce qui rend de la même façon le nu assez cru, très charnel dans l'aspect de la peau traité presque de la même façon que le décor, ce que la pause aussi minaudière de la femme vient atténuer quelque peu. Il s'agit naturellement d'une étude de formes : modelés, volumes. Kuroda hissa assez vite le nu comme le moyen d'expression ultime de la peinture à l'huile, et il comprit rapidement – sans doute plus encore que Yamamoto – l'enjeu vis-à-vis du Japon d'acquérir la maîtrise d'un tel sujet : sa correspondance avec son père met en lumière les fortunes qu'il dépensait à payer des modèles féminins afin de réaliser ses projets de peintures¹⁷⁸. Il peindra de nombreux nus durant son séjour à Paris, parfois couvrant la partie inférieure du corps féminin (ce que Collin faisait également), parfois non. C'est par le biais justement de Collin qu'il se familiarisa sans doute avec ces figures féminines totalement imberbes et lisses, notamment à travers des grands nus de ce dernier peints durant le séjour de Kuroda comme *L'été*, ou encore *Nu allongé sur l'herbe*, la plupart étant représenté à travers une sorte d'esthétique à la fois très colorée et brumeuse.

Dans *Mandorin wo motte iru onna* マンドリンを持っている女 (« femme tenant une mandoline ») (fig. 20), Kuroda érotise déjà ses représentations avec cette femme assise, la tête en arrière et la poitrine sortant d'une robe légèrement baissée, tout en conférant un soupçon de raideur phallique au manche de cette mandoline que la femme tient dans ses bras. Sa touche est beaucoup plus précise, rendant à merveille l'expression presque languide de cette jeune femme pourvue d'une carnation très pâle. A la même période au Japon, la présence de nus féminins, d'abord dans l'édition et notamment à travers l'illustrations de certains romans comme il l'a été entraperçu avec la nouvelle *Chōkō*, puis progressivement au sein d'expositions à l'audience plus ou moins grande comme celles de la *Meijibijutsukai*, commençaient déjà à créer çà et là quelques controverses. C'est finalement en 1895, à l'occasion du quatrième opus de la *Naikoku kangyō hakurankai* 内国勸業博覧会 (« exposition nationale industrielle ») que la présentation de l'œuvre *Chōshō* 朝妝 (« toilette matinale ») de Kuroda Seiki (fig. 21) entérina véritablement le premier scandale d'ampleur lié à un nu dans l'Histoire de l'Art japonais¹⁷⁹. Ce scandale s'inscrivit dans ce qui sera appelé plus tardivement la *Rataiga ronsō* 裸体画論争 (« querelle du nu »), et dont les fondements relèvent directement de la transposition au Japon du nu féminin

¹⁷⁸ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p. 71.

¹⁷⁹ UENO Kenzo, *Hakuba-kai to rataiga* 白馬会と裸体画 (« Société du Cheval Blanc et nu »), *Kindai gassetsu : Meiji Bijutsu Gakaishi*, n°5, Mars 1997, p. 15.

en tant qu'art, suscitant des débats parmi les partisans de cette conception et les opposants de l'introduction d'un sujet occidental, considérant qu'il s'agit d'une contravention aux bonnes mœurs¹⁸⁰.

Les circonstances entourant la création de cette œuvre sont très bien documentées dans la mesure où la correspondance de Kuroda est abondante, et que celle-ci a fait l'objet de nombreuses publications. Kuroda souhaitait présenter au *Salon* parisien une œuvre afin de clore son cursus. Il changea d'avis à plusieurs reprises à propos du sujet : de l'idée de représenter des femmes se prélassant au bord d'une rivière, Collin lui fit remarquer qu'il serait bien que son œuvre comporte également un nu. Il décida alors d'en représenter deux, puis même trois. Hélas, pour représenter un nu, il faut engager un ou plusieurs modèles, les rémunérer, ce qui coûte très cher. A court d'argent, Kuroda dû revoir ses ambitions à la baisse, ce qui le retarda considérablement : ce sera deux femmes nues, puis une seule. Ayant laissé de côté son projet trop coûteux, c'est sur une nouvelle œuvre qu'il fut contraint de se tourner. C'est finalement le diplomate (attaché) en poste à Paris de 1891 à 1893, Nomura Yasushi 野村靖 (1842-1909) qui prit à sa charge les dépenses liées au modèle ainsi qu'aux matériaux, tout en permettant à Kuroda de poursuivre la création dans une salle de la légation. Ce dernier écrit dans une lettre à sa mère datée du 20 janvier 1893¹⁸¹ :

それからまたいまより一しゅうかんほどまへからおんなをやとひましてはだかの
ゑをこうしくわんでかきます のむらさんがおんなニくれるぜにとゑのぐのだいを
はらつてくださるつもりです そのかわりニかいたゑハのむらさんへあげるのです

182

« Cela fait une semaine que j'ai embauché une femme, et je peins le nu à la légation. M. Nomura a prévu de me donner de l'argent pour la femme et pour un nécessaire de peinture. En échange, j'offrirai à M. Nomura la peinture que j'ai réalisée. »

Puis à son père, le 4 février 1893 :

¹⁸⁰ KURAYA Mika, « rataiga ronsō wo megutte 裸体画論争巡って (« autour de la querelle du nu ») », *The Journal for the Association of Art Education*, n°14, 1993, p. 77.

¹⁸¹ La lettre est entièrement rédigée en kana.

¹⁸² *Kuroda Seiki Nikki* 黒田清輝日記 (« journal intime de Kuroda Seiki »), chūō kōron bijutsu shuppan-sha.

公使野村氏の為ニ此頃描き居候女子のはだかの画ハ次第ニ進み申候 今尚一月程も描き候上一と先教師へ見せ若し氣ニ入候へば此の画ヲ共進會へ持ち出す様都合致し度存候¹⁸³

La peinture d'une jeune femme nue que je suis en train de peindre pour l'attaché M. Nomura progresse tranquillement. Même si je peins depuis presque un mois, je vais montrer [la peinture] au professeur [Collin] et, si elle l'intéresse, c'est celle-là que je voudrais essayer de présenter au concours.

Kuroda termina dans les temps, grâce au soutien de ce diplomate de la légation japonaise, et Collin fit les louanges du résultat final. Il lui conseilla de présenter l'œuvre au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts du fait de l'esthétique « novatrice » de Kuroda, et l'œuvre fut enfin sélectionnée pour le salon de 1893¹⁸⁴. La scène ne présente en elle-même, du point de vue d'un européen de 1893, aucun élément particulièrement délicat : il s'agit d'une représentation grandeur nature (178.5 x 198 cm) d'une femme totalement nue, en posture debout et en léger contrapposto, se coiffant les bras relevés derrière la tête devant un grand miroir de plain-pied, comme on peut en trouver chez Manet, Renoir et des dizaines d'autres. Kuroda joue habilement avec le reflet, et c'est sans doute ce point, entre autres, qui s'est avéré problématique au Japon : lui qui souhaitait représenter deux voire trois femmes nues est capable, en définitive, de représenter la même femme mais sous deux aspects différents, de face et de dos. Si bien sûr le sujet d'une femme se coiffant dans le reflet d'un miroir est un sujet assez banal dans l'*Ukiyo-e*, il ne s'agit ni d'un grand miroir, ni d'un reflet entier laissant voir l'anatomie entière de la femme. L'œuvre *Kagami no mae no rafu* 鏡の前の裸婦 (« femme nue devant un miroir ») (fig. 22) de Nakada Yoshie 中田好江 (1902-1995), datant de 1938, reprend d'ailleurs à peu près la même composition, tout en se gardant bien de représenter le reflet du miroir. Kuroda conserve la touche assez épaisse de ses débuts, tout en l'allégeant légèrement, mais celle-ci confère toujours cet aspect « charnel », à la chair qui en deviendrait presque

¹⁸³ *Kuroda Seiki Nikki* 黒田清輝日記 (« journal intime de Kuroda Seiki »), chūō kōron bijutsu shuppan-sha.

¹⁸⁴ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p. 70-71.

palpable. La palette de couleurs, que l'on suppose rosée¹⁸⁵, renforce ce caractère « incarné », cet aspect de voyeurisme inhérent à ce genre de scènes.

En 1893, Kuroda s'apprêtait à rentrer au Japon, chargé de tout le poids technique, culturel et scientifique qu'il avait acquis durant ces presque dix ans en France. Proche de la mission diplomatique tel qu'il l'a été vu, il savait par ailleurs très bien ce qui se racontait au Japon à la même époque concernant les problèmes liés au nu ou la façon dont le sujet était perçu. Par exemple, en 1889, l'écrivain Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1868-1903) avait fait paraître dans le journal grand public *Yomiuri Shinbun*¹⁸⁶ une nouvelle intitulée *Ratai bijin* 裸体美人 (« beauté nue »), dans laquelle il met en scène un peintre « à la mode » qui ne jure que par le nu, à tel point qu'il choisit, à son propre mariage, de faire venir la mariée totalement nue, à la grande stupeur des convives. L'artiste de la nouvelle s'exclame dès les premières lignes :

曲線美！ 曲線美！ 曲線の好配合から成立所の、女人の裸體は「美」の神髓である！ あい！ あい！¹⁸⁷

« Beauté curviligne ! Beauté curviligne ! La femme nue qui atteint cette agréable combinaison de lignes courbes est la quintessence de la « beauté » ! Oui ! Oui ! »

Kōyō raillait de façon à peine voilée les artistes *Yōga*, tout en critiquant ouvertement ces derniers qui estimaient que le nu était un gage de modernité¹⁸⁸. Il n'est certainement pas question de se tromper en affirmant que c'est en toute connaissance de cause que Kuroda ramena finalement avec lui *Chōshō* dans l'optique de l'exposer l'année suivante à la *Meijibijutsukai*. Contre toute attente, l'œuvre ne fit pas grand bruit. Désireux de faire connaître son travail à l'occasion d'un évènement d'envergure nationale, Kuroda proposa son œuvre à la 4^e exposition nationale industrielle à Kyoto en 1895, exposition qui comportait une section

¹⁸⁵ L'œuvre ayant brûlé durant la Seconde Guerre Mondiale, il se subsiste que des gravures dont certaines sont en couleurs.

¹⁸⁶ Nous privilégierons ici – et tout au long de cet essai – la graphie *Shinbun* à l'ancienne graphie *Shimbun*, suivant ainsi la réforme de la méthode Hepburn, quand bien même *Shimbun* s'est doté d'une certaine historicité.

¹⁸⁷ Tel que retranscrit dans KOJIMA Kaori, « Kindai-ka no tame no jōsei hyōshō 近代化のための女性表象 (« le symbole féminin dans un but modernisation », in KITAHARA Megum (dir.), *Ajia no jōseishintai ha ikani egakareta ka* アジアの女性身体はいかに描かれたか (« De quelle façon le corps de la femme asiatique était-il représenté ? », Seikyūsha, Tokyo, 2013, p.173.

¹⁸⁸ Ibid.

Beaux-Arts, où d'autres artistes *Yōga* comme Kume Keiichirō exposèrent également (des paysages pour ce dernier).

Les conditions d'exposition furent donc radicalement différentes entre Tokyo et Kyoto car il s'agissait ici d'un public « ordinaire ». Même si l'exposition devait attirer des visiteurs en provenance de toutes les préfectures, il ne faut pas oublier que Kyoto reste, en 1895, le plus grand bastion de l'art japonais traditionnel. En dépit du deuxième prix d'excellence (*Myōgi* 妙技) du jury dont fut gratifiée *Chōshō*, l'œuvre se heurta à l'incompréhension la plus totale de la part de spectateurs peu – voire pas du tout – habitués à ce genre de représentation, et une pluie de critiques et de quolibets s'abattit sur Kuroda dans la presse avec force de caricatures. On accusa l'œuvre de contrevenir aux bonnes mœurs, d'être hideuse ou de n'avoir rien à faire là¹⁸⁹. Face au tollé, le président du jury, le politicien Kuki Ryūichi 九鬼隆一 (1832-1931), décida finalement que l'exposition devait poursuivre mais de façon intermittente¹⁹⁰. Les multiples tenants et aboutissants de ce scandale révèlent à quel point le problème du nu, en tant que sujet artistique nouveau durant cette toute fin du XIXe siècle, puis durant la première moitié du XXe siècle au moins, peut être aussi bien compris en tant qu'enjeu artistique personnel que confrontation d'une société civile néophyte face à une conception plastique allogène de la corporalité. Dans un article intitulé *ratai ha bijutsu no kiso* 裸體は美術の基礎 (« le nu est la base de l'art) paru la même année alors même que l'exposition n'était pas terminée, Kume Keiichirō apporte quelques indications, notamment sur le fait que le concept de « Beaux-Arts » est quelque chose de nouveau au Japon, à l'instar du concept même de musée : le musée dans lequel se passe cette 4^e exposition nationale industrielle a justement été construit pour l'occasion¹⁹¹. Avant la construction des grands musées à partir de 1872, rares étaient les personnes, en particulier en province, pouvant se prévaloir d'avoir vu des œuvres d'art, en dehors peut-être des sculptures ornant les temps bouddhistes¹⁹². Ce que soulève Kume est à souligner par le fait que la société japonaise n'était en effet pas ou peu au fait de la conception

¹⁸⁹ MATSUSHIMA Masato, SHIOYA Jun, YAMANASHI Emiko, Kuroda Seiki : kindai kaiga no kyoshō : tanjō 150 nen 黒田清輝 = 近代絵画の巨匠 = 誕生 150 年 (« Kuroda Seiki : un maître de la peinture moderne : 150e anniversaire »), Musée des Arts de Tokyo/Bijutsu shuppan-sha, Tokyo, 2016, p. 90.

¹⁹⁰ UENO Kenzo, *Hakuba-kai to rataiga* 白馬会と裸体画 (« Société du Cheval Blanc et nu »), *Kindai gasetsu : Meiji Bijutsu Gakaishi*, n°5, Mars 1997, p. 16.

¹⁹¹ KUME Keiichirō, « Ratai ha bijutsu no kiso 裸體は美術の基礎 (« le nu est l'origine de l'art ») », traduction anglaise par Susanna Pavloska, *bulletin de la Doshisha Society for the Study of Language and Culture*, vol. 11, n°1, 2008, p. 109.

¹⁹² CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 46.

occidentale de l'art en tant que telle : Kuroda demandait implicitement au public de reconsidérer leur rapport à la « morale » (qui prohibait le nu et le considérait comme obscène) en le resituant dans un idéal esthétique d'ordre artistique, ce qui implique un changement de perspective considérable¹⁹³. Cela préfigure ce que Natsume Sōseki professera quelques années plus tard devant les étudiants de l'école des Beaux-Arts de Tokyo, c'est-à-dire le relativisme culturel de la notion de beauté¹⁹⁴. Le public japonais doit-il obligatoirement, du fait du processus de modernisation, trouver beau ce qui ne l'est culturellement pas ? Il faut garder à l'esprit tout ce qui a été dit avant : que ce soit dans la peinture traditionnelle ou dans l'estampe, le corps nu est généralement représenté de façon planaire, avec peu ou pas de relief, à l'aide de « corps symboliques » aux visages sujets à de fortes conventions. Kuroda montre l'exact contraire, c'est-à-dire une représentation charnelle ou « incarnée » de très grande taille, proposant une vision dédoublée de la femme et laissant même voir son pubis, ce qui était, rappelons-nous, l'apanage du *Shunga*, ce même *Shunga* qui subissait, conjointement avec les publications de nu, une criminalisation inédite depuis plusieurs années. On peut aisément imaginer la surprise du public.

Plus encore que le seul aspect charnel, tel qu'il l'a été vu auparavant, la notion de « nudité divine », intrinsèquement liée à la façon dont la divinité en tant qu'être transcendant est représentée, se heurte à une conceptualisation du corps humain – et donc de la divinité – fort différente de celle de l'Occident. Ce point est soulevé par Kume Keiichirō en 1926, tempérant ainsi grandement son plaidoyer de 1895 par un raisonnement relativiste en phase avec le début de l'ère Shōwa¹⁹⁵. Il y développe l'utilisation de la figure humaine occidentale afin de caractériser la divinité en tant qu'héritage de la Grèce et de l'Égypte antiques, sociétés dans lesquelles l'humain occupe une place prépondérante, tout en opposant cette utilisation à la perception extrême-orientale de la forme divine. Kume explique :

¹⁹³ KURAYA Mika, « rataiga ronsō wo megutte 裸体画論争巡って (« autour de la querelle du nu ») », *The Journal for the Association of Art Education*, n°14, 1993, p. 79-80.

¹⁹⁴ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 44.

¹⁹⁵ Cet article illustre parfaitement combien les artistes *Yōga* comme Kume, un temps défenseurs zélés d'une occidentalisation de l'art japonais, ont évolué au gré d'un certain rejet politique de l'Occident à partir de la fin de l'ère Taishō, passant ainsi par une relativisation du transfert culturel Europe→Japon. Outre le point détaillé ci-après, Kume explique qu'une union artistique Est-Ouest lui semble impossible, non seulement parce que les matériaux employés diffèrent, mais surtout parce que les essences artistiques et culturelles respectives de ces deux sphères ont des fondations très (trop ?) différentes. Alors que Kume faisait l'éloge de l'art occidental en 1895, et dénigrait un supposé sens critique limité de ses compatriotes d'alors, il plaide ici pour une réhabilitation de « l'esprit japonais », d'un corps lié à la Nature plutôt qu'un corps distinct de celle-ci. Kume réutilise par là-même la notion de *Tōyō* afin de situer le Japon dans un continuum géographico-culturel.

東洋殊に日本では、平和で清らかな天然の中に生息しているので、人力の偉大なことも、神の峻烈さも餘り気に留めないで、神も人も自然の一要素たるに過ぎない。神が人間のやうなもんだというのさへはっきり極ってはない。千数百年來佛教が盛んになって、様々な人像を作るやうになっても、あれは佛様で亡者になってから何かしら必要がある延喜の悪いもんで、本統な神様あんなものとは思はない。それで山でも川でも空でも朝の太陽でも禮拜の目的物とするには差支へはない。つまり日本の神様は正体がはっきりしない所に尊さがある。人像の方が佛教傳布の必要上藤原時代から鎌倉時代まで大分発達したけれど、その後支那画の影響を受けて忽ち廃滅し、仙人や道士の外は、現實性のある人物は卑俗なものとして斥けてしまった。東西文化の精神にはそれだけの懸隔が生じている。¹⁹⁶

En Orient, et au Japon en particulier, aussi bien les humains que les dieux ne sont rien de plus qu'un élément de la Nature, et on ne prête guère d'attention à la grandeur de la puissance humaine ou à la sévérité des dieux, car tous vivent dans un état de paix et d'innocence. Le fait que la divinité soit à l'image de l'humain n'a d'ailleurs pas même été statué clairement. Alors que le bouddhisme se répandait il y a plus de mille et quelques centaines d'années, toutes sortes de statues humaines étaient élevées. Il s'agissait toutefois de statues représentant Bouddha, et parce qu'il accompagnait le défunt dans la mort, il ne s'agissait pas de quelque chose de bon augure. Je ne pense donc pas qu'il s'agisse de « vraies » divinités en tant que telles. De ce fait, rien ne s'oppose à ce que le soleil, le matin, le ciel, la rivière ou encore la montagne soient considérés comme des objets de vénération. Je veux dire qu'il y a quelque chose de noble et de précieux dans cet aspect indéterminé de la véritable nature de la divinité japonaise. Du fait de la nécessité des statues humaines dans la transmission du bouddhisme, ces dernières se diffusèrent activement de la période de Fujiwara à celle de Kamakura. Cet essor connut toutefois un déclin brutal sous l'influence de la peinture chinoise et, en dehors des ermites ou des moines taoïstes, les personnages dépeints d'une façon réaliste furent malheureusement rejetés car considérés comme vulgaire. Cela seul explique la naissance d'une telle différence dans l'esprit des cultures occidentales et orientales.

¹⁹⁶ KUME Keiichirō, « Rataiga zakkan : dai nana kai teiten wo mite 裸体画雜感—第七回帝展を見て (Impressions diverses sur le nu : regard sur la 7e Teiten) », *Bijutsu Shinron*, vol. 1, n°1, 1926, pp. 101-102.

Il ne fait aucun doute que Kuroda connaissait la société dans laquelle il allait transplanter cette conception ramenée d'Europe, d'autant plus qu'il était en relation étroite avec la légation japonaise à Paris. Il savait, tel que le relève Kume Keiichirō cité ci-avant, qu'il serait difficile pour le public japonais d'admettre la nudité en tant que nudité divine réalisée d'une façon quasi-naturaliste, eu égard à cette différence culturelle vis-à-vis du corps humain. Il est plus que probable que le choix de présenter l'œuvre à Kyoto, à l'occasion d'une exposition industrielle grand public, fut mu avant tout par au moins deux intentions.

La première serait, comme le sera celle de la *Hakubakai* sur laquelle nous reviendrons, l'idée que cet art est voué à éveiller spirituellement ses compatriotes, à travers une sorte de rôle messianique (ou quasi-prométhéen), ce qui se retrouve étonnement dans la même ligne que la doctrine officielle de *Bunmei-ka* 文明化 (« civilisation », au sens d'action civilisatrice). La seconde serait d'ordre tout à fait personnel. Comme Hōsui, Kume et quelques autres, il a vu à Paris l'importance que le nu occupe dans l'art occidental, et à quel point le sujet est, de cette manière, méconnu au Japon. Il s'agissait, en d'autres termes, d'une niche. Les scandales faisant par ailleurs une publicité conséquente, Kuroda eut l'opportunité de se poser, de cette manière, en chantre de la « modernité » tout en faisant main-basse sur un sujet artistique qu'il présentait très prometteur : le nu « assimilé », c'est-à-dire adapté à la femme et aux éventuelles contraintes de la société japonaise, tout en en conservant une partie de l'héritage socio-culturel européen. C'est peut-être également cette surmédiatisation de la *Hakubakai*, par le truchement des incidents liés au nu, incidents dont on ne peut se défaire de l'idée qu'ils furent aussi quelque part orchestrés, qui eut raison de la *Meijibijutsukai*.

1.2.2 – Le tournant des années 1900 : vers un nu institutionnalisé

1.2.2.1 – *Chi – Kan – Jō* 智・感・情 et la *Hakubakai* 白馬会

L'année suivant ce scandale de 1895, scandale lui ayant rapporté malgré tout un honorable deuxième prix, Kuroda souhaitait promouvoir un style – son style – qu'il estimait moderne, le situant *de facto* en porte-à-faux de la *Meijibijutsukai* qu'il considérait dépassée, notamment parce que cette dernière se portait plus vers une conception naturaliste de l'objet que vers une conceptualisation de celui-ci¹⁹⁷. Le style en question est somme toute singulier : ni totalement

¹⁹⁷ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 30.

impressionniste, ni académique, il traduit un savant mélange issu de la sensibilité de Kuroda, tout en se démarquant totalement de Collin, en particulier à travers une touche beaucoup plus libre et une facture légèrement empâtée. Dans cette perspective, Kuroda forma, avec quelques autres artistes, le cercle artistique de la *Hakubakai* 白馬会 (« Société du Cheval Blanc »). Si bien entendu les expositions de la *Hakubakai* rencontraient un écho moindre par rapport à cet événement retentissant qu'avait été celui de Kyoto en 1895, ses expositions régulières qui s'étalèrent tout au long de l'existence de la société de 1896 à 1911 n'en furent pas dénuées d'incidents, et reflètent relativement bien la frontière ténue entre nu « acceptable » et nu « obscène » telle que perçue par les pouvoirs publics. C'est également au sein de ce cercle artistique, notamment par le biais de son organe éducatif, qu'une bonne partie des nus acceptés bon gré mal gré au Salon officiel semble avoir été forgée, c'est-à-dire à travers l'image d'une femme dont le haut du corps est nu, mais dont la partie inférieure est enveloppée dans une étoffe. Il est également bon de noter, s'il fallait insister sur ce point, que cette société artistique semble intimement mue par une volonté d'élévation spirituel : le catalogue de l'exposition commémorative de 1905, d'une ampleur sans précédent en termes d'œuvres exposées et reproduites, indique clairement en préambule sous la plume de Kume Keiichirō que le présent catalogue illustré est destiné à être rendu public aux générations futures, afin de montrer les progrès réalisés par la peinture japonaise au regard de l'Histoire¹⁹⁸.

Signe que les conservateurs étaient attentifs aux récents faits d'arme du *Yōga*, la correspondance de Kuroda montre qu'il s'était entretenu à de nombreuses reprises avec Okakura Tenshin durant tout le mois de mars 1896 pour la mise en place d'une section *Yōga* à l'école des Beaux-Arts de Tokyo. Ces négociations aboutirent à l'envoi d'un curriculum Vitae à ce dernier, conjointement avec son ami Kume Keiichirō¹⁹⁹. Kuroda prit ainsi la direction de la section peinture occidentale, et mit en place pour la première fois la pratique du dessin d'après modèle vivant nu cette même année 1896, ce qui ne fut pas sans susciter quelques critiques. La création de cette branche à l'école des Beaux-Arts de Tokyo, dont la direction avait été confiée en 1889 à Okakura lui-même, consacra la posture de Kuroda au sein du devenir du *Yōga*, tout en lui permettant d'enseigner peu ou prou sur le même modèle académique que les écoles

¹⁹⁸ *Hakubakai kinen gashū* 白馬会記念画集 (« catalogue commémoratif de la *Hakubakai* »), Hakubakai, Tokyo, 1905, p. 1-2.

¹⁹⁹ *Kuroda Seiki Nikki* 黒田清輝日記 (« journal intime de Kuroda Seiki »), chūō kōron bijutsu shuppan-sha.

parisiennes, c'est-à-dire le « modèle d'une nation moderne », pour reprendre les mots d'Alicia Volk²⁰⁰.

Dans cette optique, Kuroda travailla à partir de 1896 à la confection d'un triptyque dont la finitude était d'être présenté à l'exposition universelle de 1900 avec les œuvres de la délégation artistique japonaise, c'est-à-dire : 55 œuvres *Nihonga*, 30 œuvres *Yōga*, 2 estampes, 5 sculptures en corne, 11 sculptures en bois et 7 sculptures en métal²⁰¹. Parmi les œuvres *Yōga*, on trouve bien sûr Kume Keiichirō, mais aussi Nakazawa Hiromitsu 中沢弘光 (1874-1964), Yoshida Hiroshi 吉田博 (1876-1950), Wada Eisaku 和田英作 (1874-1959), Fujishima Takeji 藤島武二 (1867-1943), et bien sûr Kuroda Seiki avec son triptyque intitulé *Chi – Kan – Jō* 智・感・情 (« sagesse, impression, sentiments²⁰² ») (fig. 23), œuvre sur laquelle il est bon de s'attarder quelque peu.

Tout d'abord, en ce qui concerne le titre, les traductions proposées ci-avant reflètent la dénomination généralement admise ainsi donnée par le Mémorial Kuroda Seiki. Néanmoins, l'artiste a indiqué dans les journaux de l'époque qu'il fallait comprendre *Chi* 智 comme « idéal », *Kan* 感 en tant qu'impression (ce qui ne change pas), et *Jō* 情 en tant que « réel »²⁰³. L'œuvre en elle-même est un triptyque réalisé autour de 1897, de grand format [180 x 99.8 cm chaque], qui reprend la thématique de l'allégorie, décrivant ainsi une émotion à travers un corps de femme – japonaise de surcroît – totalement nue et présentée de façon frontale. Les trois pans fonctionnent ensemble dans la mesure où les figures féminines des tableaux latéraux (*Chi*, à droite, et *Jō*, à gauche) ont une gestuelle qui amène le regard au pan central (*Kan*, l'impression), tout en formant un ensemble cohérent. La posture de la figure centrale est hiératique, les bras relevés et les coudes pliés, à la manière des figures contemporaines régulièrement utilisées dans le Symbolisme comme dans l'Art Nouveau. Son regard, neutre, est dirigé vers le spectateur. Ses proportions, à l'instar des deux autres figures, sont idéalisées, quasiment sculpturales, à l'instar de leurs poitrines qui semblent comme suspendues hors de la gravité. Leurs corps se

²⁰⁰ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 31.

²⁰¹ « Pari hakurankai shuppin no bijutsu sakuhin 巴里博覧会出品の美術作品 (« œuvres d'art exposées à l'exposition universelle de Paris ») », *mainichi shinbun*, 6 septembre 1899.

²⁰² La lecture de l'œuvre se fait de droite à gauche.

²⁰³ KURAYA Mika (dir.), *Nugu kaiga – Nihon no nūdo 1880-1945* ぬぐ絵画—日本のヌード 1880 – 1945 (« la peinture mise à nu – le nu japonais de 1880 à 1945 »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne, Tokyo : 15 novembre 2011 – 15 janvier 2012], The National Museum of Modern Art, Tokyo, p. 64.

détachent d'un fond neutre réalisé de la même manière que les peintures japonaises traditionnelles, notamment sur paravents, par application de feuilles d'or. La touche est à peine visible, rendant une œuvre à la facture lisse, presque académique. Le choix du sujet en lui-même soulève plusieurs remarques : le thème de l'allégorie, très utilisé par Raphaël Collin notamment dans *Le chant*²⁰⁴ de 1880, ou *L'été* de 1884 (fig. 24), est quasiment systématiquement représenté sous les traits d'une femme, bien souvent nue (la pureté d'une idée ne saurait être sans doute représentée autrement que par un corps nu parfaitement proportionné, afin de symboliser justement cette même pureté, comme pour la *Benzaiten* d'Enoshima). Cette volonté de représenter des concepts d'ordre sensible sous des traits féminins véhicule l'image, abondamment utilisée en Europe à la même époque, que la femme est dans l'émotion, dans l'instant présent et non dans l'action, par extension dans l'Histoire (ce qui est l'apanage de l'homme) : on ne saurait certainement pas remplacer *Jō* (« émotion »/ « réel ») par un représentant du sexe « fort ». D'autant plus que Kuroda a choisi de décrire cette idée à travers une femme justement moins idéalisée légèrement de trois-quarts, les cheveux détachés qu'une de ses mains relève d'un visage triste, tandis que l'autre est ballant afin de rendre compte des sentiments qui l'animent, c'est-à-dire la réalité des émotions (le *Honne* 本音).

Présentée une première fois en 1897 à la deuxième exposition de la société artistique *Hakubakai*, l'œuvre s'était déjà attiré l'ire de la presse, sans qu'il n'y eût finalement de « régulation » policière autre qu'une interdiction de publier de reproductions dans la presse spécialisée²⁰⁵. Elle connut à Paris un grand succès et fit remporter à Kuroda la médaille d'argent. Contrairement à sa réception en 1897 (dont la présentation s'est faite devant un public plus restreint) par la presse japonaise, le triptyque connut en France, alors exposé sous le titre *Etudes de femmes nues*, fit la fierté des Japonais et fut copieusement relayé par la presse²⁰⁶. Cette différence de traitement, qui conforta davantage le prestige de Kuroda, est révélatrice dans une certaine mesure de la finitude sous-jacente de ce triptyque ainsi que d'une forme de bipolarité de la part des autorités à l'égard du nu. C'est-à-dire que montrer un nu peint par un artiste japonais à l'étranger est encouragé, alors que le même nu exposé dans la mère patrie est considéré comme une provocation.

²⁰⁴ Cette œuvre utilise, avant Kuroda, des figures féminines allégoriques sur un fond de feuilles d'or. On sait que Collin était friand d'art japonais, et il est très probable qu'il utilisât justement ce fond doré comme un effet japonisant.

²⁰⁵ UENO Kenzo, *Hakuba-kai to rataiga* 白馬会と裸体画 (« Société du Cheval Blanc et nu »), *Kindai gasetu : Meiji Bijutsu Gakaishi*, n°5, Mars 1997, p. 18.

²⁰⁶ Ibid. p. 17.

Toutefois, en montrant cette œuvre à Paris, le message est clair : il indique, au sein d'une manifestation d'envergure mondiale, que le Japon a réussi d'abord à maîtriser parfaitement la peinture à l'huile, ensuite que ses peintres sont capables de dépasser la simple représentation imitative par un sujet allégorique reflétant l'abstractisation de la pensée, enfin, que le pays utilise les mêmes codes que l'Occident dans son rapport de domination de la femme en la représentant nue sur une toile. Il s'agit d'une œuvre certes personnelle (qui a quand même été sélectionnée en amont par le comité de la légation), mais surtout d'une œuvre éminemment politique car elle embrasse les ambitions du gouvernement Meiji souhaitant montrer que le Japon est devenu une nation moderne, éclairée, sur un même pied d'égalité que l'Occident. Kuroda s'est lui-même renié pour cette œuvre car le style utilisé est unique, hybride entre *Nihonga* et *Yōga*, en ce sens qu'il n'y avait jamais eu recours avant *Chi – Kan – Jō*, et qu'il ne l'utilisera jamais plus par la suite. Cela dépasse donc le seul cadre du prestige personnel. Cet aspect est certainement d'autant plus vrai que le pays a complètement changé la façon dont son art est présenté à l'international : il n'est plus question d'exposer d'estampes de l'*Ukiyo-e*. Kuroda, à l'instar des autres œuvres de la section *Yōga*, donne à voir une image de la femme japonaise décrite de façon quasiment naturaliste, « moderne », à travers une esthétique à l'écoute de l'Art Nouveau, et suggérant qu'un modèle nu a posé pour lui selon les mêmes standards que les grands peintres parisiens. Ishii Hakutei relève d'ailleurs que cette œuvre est le tout premier nu féminin peint par un artiste japonais et utilisant une femme japonaise comme modèle²⁰⁷. Kuroda propose une figure féminine à des lieux de l'image que l'Occident se faisait alors de la femme japonaise, telle que perçue peu de temps auparavant, c'est à dire celle vêtue d'un kimono et les cheveux coiffés en style *shimada*. En proposant une telle image pour ce triptyque, il dépasse habilement d'éventuelles critiques qui voudraient que le Japon n'ait jamais fait qu'imiter l'art occidental : au contraire, il montre qu'il a été amplement assimilé et compris, d'un point de vue aussi bien théorique que symbolique ou conceptuel. Il est notable que les expositions universelles sont avant tout des manifestations de prestige national, mais s'il fallait renforcer l'aspect politique de *Chi – Kan – Jō*, peut-être pourrait-on rappeler qu'à la place de l'*Ukiyo-e*, deux estampes de l'artiste Gōda Hiroshi 合田清 (1862-1938) intitulée *Nisshin sensō-zu* 日清戦争図 (« images de la guerre sino-japonaise ») ont été exposées, guerre dont au connaît l'issue. Ainsi pourrait-on raisonner par une forme de syllogisme : étant donné que les

²⁰⁷ SAKAI Gisaburō (dir.), *Ratai sakuhin mondai kōen-shū* 裸體作品問題講演集 (« synthèse des discours sur le problème des œuvres de nu »), Ratai sakuhin mondai kaiketsu dōmei-kai, Tokyo, 1924, p. 45.

expositions universelles sont des manifestations avant tout politiques, alors pourrait-on voir en *Chi – Kan – Jō* la première politisation d'un nu peint à l'huile par un artiste japonais.

L'éloge reçu par le triptyque de Kuroda ne modifia guère le rapport que les autorités publiques entretenirent avec le nu au début des années 1900, et avec la *Hakubakai* en particulier. Les scandales provoqués par *Chōshō* puis celui de l'exposition de *Chi – Kan – Jō* à la *Meijibijutsukai* en 1897 n'avaient fait qu'apporter d'autant plus de grain à moudre aux parties de la « querelle du nu », et ces années 1901-1907 furent sans doute la période où la censure fut la plus pesante. Lors de la 6^e exposition du cercle artistique en 1901, l'exposition de plusieurs œuvres de Raphaël Collin ramenées par Kuroda d'un second séjour en France tout comme sa propre œuvre de la même année intitulée *Ratai fujin-zō* 裸体婦人像 (« figure de femme nue ») (fig. 25) furent à l'origine d'une « régulation » policière passée à la postérité sous le sobriquet de *koshimaki-jiken* 腰巻事件 (« incident du voilage²⁰⁸ »). Dans cette œuvre, Kuroda représente une femme entièrement nue et imberbe, assise, les jambes rejetées vers l'arrière, sur une peau de bête manifestement en atelier. La femme, regard porté vers le sol, a les cheveux blonds rassemblés en un chignon brioche, la peau claire au teint rosé. Comme dans *Chōshō*, Kuroda aborde la chair de façon assez crue, en laissant voir les coups de pinceaux le long des jambes ou des seins, utilisant des nuances de mauves, de roses ou de marron afin d'accentuer cet aspect charnel. Kuroda indiqua avoir eu recours à trois modèles différents pour finalement créer ce nu de toutes pièces : une pour les cheveux, une pour le visage, et une dernière pour le corps. La morphologie représentée diffère ainsi considérablement de ses précédentes œuvres dans la mesure où sa corpulence se rapproche – jusqu'à un certain point – des modèles de Renoir aux formes généreuses, et c'est précisément ce point que Kuroda a souhaité souligner en faisant tomber la lumière sur le corps de cette femme tout en la disposant devant un tissu tendu aux motifs floraux représenté dans des tons plus sombres à l'arrière-plan. C'est très certainement cet aspect frontal, incarné, de la nudité intégrale qui fut à l'origine de cette « régulation » policière. Malgré les protestations, quatre œuvres, dont celle de Kuroda, furent contraintes d'être dissimulées à la hâte avec les moyens du bord sous peine de fermeture de l'exposition tel que le relate Ueno Kenzo. L'œuvre de Kuroda dut par exemple arborer un voilage dissimulant la moitié inférieure de corps de la femme, à l'exception notable de la poitrine dans un premier

²⁰⁸ *Koshimaki* 腰巻 est assez difficile à retranscrire en français autrement que par « tissu enroulant les hanches » en référence au positionnement de celui-ci par rapport à la peinture, c'est pourquoi « voilage » sera préféré, d'autant plus que cela fait écho à l'idée d'un « voile de pudeur ».

temps, tandis qu'on cloua une planche en travers de la toile de Raphaël Collin (fig. 26 et fig. 27).

Tel que le fit remarquer le guide de l'exposition interviewé par le reporter du *Kokumin Shinbun* : au lieu d'avoir incité les visiteurs à passer devant les œuvres sans les remarquer, le fait d'avoir suspendu ce tissu sans couvrir l'intégralité des œuvres les rendent encore plus visibles, attirant ainsi davantage l'attention²⁰⁹. Le principal de l'école des Beaux-Arts de Tokyo, Masaki Naohiko 正木直彦 (1862-1940) dresse pour le *Yomiuri Shinbun* un constat similaire tout en adoptant un point de vue circonstancié :

私ハ裸体が風俗を害すると云よりハ却て衣服を着て居ても 赤い蹴出などを出して居たり、肌を露はして居たりする方が却つて風俗を乱すものと思へますから盛んにこれ等を取締らなければならぬと思ひます。今回の白馬会出品裸体画の腰部に布を覆ふたのハ却つて人の好奇心を喚起して驚くべき多数の参観者が日々入場する有様ださうです、斯うなると折角警察署長の注意も反対の結果を見る様な訳でハ無いかと思はれます。[...] 私の考でハ美術製作品殊に裸体画の如きものハこれを鑑定する機関を設けたら良かろうと思ひます、今の有様で見ると我邦の所謂警察眼なるものハ真に美術を了解してこれを判断する脳髓があるかと云ふ事ハ疑問ですから、立派な脳髓を有して居るものに判断をさせたいのです。²¹⁰

Plutôt que dire que les nus contreviennent aux bonnes mœurs, j'estime au contraire que même si [*les femmes*] sont vêtues, c'est plus le fait que la peau soit montrée ou le fait de porter un *kedashi*²¹¹ rouge, ou autre, qui contrevient à ces bonnes mœurs. Ce sont ces œuvres qu'il faut réguler activement. Lors de cette exposition de la *Hakubai*, il semble que le fait d'avoir

²⁰⁹ SHINOBAZU Sei (?), « hakubakai rataiga no itagakoi 白馬会裸体画の板囲 (« la planche en bois des nus de la *Hakubakai* ») », *Kokumin Shinbun*, 31 octobre 1901.

²¹⁰ MASAKI Naohiko, « Rataiga monadai (yon) 裸体画問題 (四) (« le problème du nu (4) ») », *Yomiuri Shinbun*, 7 novembre 1901.

²¹¹ *Kedashi* 蹴出 est ici très ambigu. Il renvoie certainement à une sorte de vêtement féminin (probablement lié au revers de l'ourlet d'un kimono intentionnellement retourné par sensualité, sous-entendu descendu jusqu'à la taille selon le dictionnaire). Il s'agirait de ce fameux vêtement rouge entourant la partie inférieure du corps qu'on retrouve dans certains nus afin de contourner la censure. Un peu comme les *cocottes* qui portent toujours un accessoire, Masaki Naohiko semble ainsi expliquer que le *kedashi* est, selon lui, encore plus érotogène que le nu féminin en tant que tel. Cela rejoint cette idée que la semi-nudité peut d'autant plus éveiller les sens.

recouvert l'entrejambe des nus exposés par un tissu ait au contraire suscité la curiosité des gens, et un grand nombre de visiteurs affluent étonnement jour après jour. On dirait bien dans ce cas précis que l'attention du chef de la police se portait vers un résultat somme toute opposé. [...] Selon mon opinion, je pense qu'il serait peut-être mieux de créer une organisation afin d'évaluer les œuvres d'art, et le nu en particulier. En regardant la situation actuelle, le fait que la police de notre pays ait véritablement l'intellect pour comprendre et juger les œuvres d'art pose question. C'est pourquoi je souhaiterais qu'on laisse les intellects de valeur juger les œuvres d'art.

Le point de vue nuancé de Masaki Naohiko sur la question, sans toutefois prendre nettement parti, met en évidence un autre point crucial qui ternira durablement les relations entre les artistes et les autorités sur la question du nu : la légitimité du regard de la police ainsi que le questionnement de sa capacité à comprendre l'art. Ces régulations dépassent la seule censure car elle met en exergue certaines incohérences de la loi, rendant ainsi l'éventualité d'une « régulation » particulièrement hasardeuse.

Cet événement ne fut pas isolé et se répéta lors de la 8^e exposition de la *Hakubakai*, avec une progression sensible dans la manière de réguler les œuvres : toutes celles ne recourant pas au prétexte divin pour représenter des femmes nues furent ségréguées dans une pièce séparée des autres par un rideau violet, et dont l'accès n'était autorisé qu'aux artistes, aux chercheurs ainsi qu'à toutes personnes en lien avec les arts, à tel point qu'inscrire son nom sur un registre était même requis au préalable²¹². Ceci incluait également les allégories des saisons proposées par Kuroda Seiki, *Aki* 秋 (« L'Automne »), et *Haru* (« Le Printemps »)²¹³, l'œuvre assez explicite *Hana no kaori* 花の香 (« Le parfum des fleurs ») d'Okada Saburōsuke, ou encore le nu sur une chaise *Moderu gosui* (*gashitsu*) モデル午睡 (画室) (« la sieste du modèle (atelier) ») de Yuasa Ichirō 湯浅一郎 (1869-1931). Étrangement, des règles quelque peu similaires à celles qui ont bercées l'Histoire de l'art occidentale – et française en particulier – s'appliquèrent presque instinctivement aux expositions de la *Hakubakai*. Tel que le relate la revue *Bijutsu Shinpō* 美術新報 en 1903, la justification du choix des autorités d'avoir régulé

²¹² UENO Kenzo, *Hakuba-kai to rataiga* 白馬会と裸体画 (« Société du Cheval Blanc et nu »), *Kindai gasetu : Meiji Bijutsu Gakaishi*, N°5, Mars 1997, p. 30.

²¹³ Toutes deux extrêmement proches de *L'été* de Raphaël Collin en termes de composition.

telle ou telle œuvre provient du fait qu'elles « provoquent les sentiments » 実感を挑発せざるが故²¹⁴ – dès lors qu'elle les provoque, l'œuvre devient donc immorale –, par opposition aux autres qui sont autorisées à rester dans la salle principale. L'allégorie, pour sa part, ne semble d'ailleurs pas être considérée comme une forme de divinité, sous-entendant qu'elles peuvent également tomber sous le coup de la censure en suscitant les bas instincts. C'est bien pour cette raison que le nu intégral de Yamamoto Hōsui intitulé *Tennyō (runa)* 天女 (ルナ) (« nymphe céleste (Luna) »), œuvre réalisée à Paris en 1878 fut, elle, conservée dans la salle principale. Il s'agit d'une figure féminine radicalement académique, épousant grossièrement la diagonale haut/droit/bas/gauche de la surface, représentée décochant une flèche telle une Niké, dont l'arc est en fait matérialisé par le croissant de la Lune devant laquelle la femme lève.

Lorsqu'on compare *Luna* avec *Hana no Kaori* (fig. 28) de Okada Saburōsuke ou même les deux allégories présentées par Kuroda, il est possible de se rendre compte d'un étonnant paradoxe : alors même que Kuroda et Okada avaient pris le soin de dissimuler entièrement ou pour partie les hanches des jeunes femmes, ce sont pourtant ces œuvres qui furent déplacées. Okada propose deux très jeune femmes, la peau très lisse, l'une portant un châle rose représentée de dos – dont le galbe de ses fesses – tend des fleurs mauves à son amie, elle-même affairée à sentir celles qu'elle tient dans sa main, la partie inférieure dissimulée sous un châle brun. L'œuvre n'est bien sûr pas une allégorie, et le fond sombre presque uniforme laisse penser à des conditions d'atelier. La proximité de ces deux jeunes filles qui semblent presque s'effleurer mutuellement, tout comme le titre « le parfum des fleurs » qui aurait pu être l'euphémisme d'un *Shunpon*, tend à érotiser sensiblement la composition. Une esquisse réalisée par l'artiste la même année (fig. 29) indique clairement qu'il avait initialement prévu de représenter les deux femmes entièrement nues. En définitive, le compromis trouvé est assez habile et reprend en un sens la composition de *Chōshō* : les deux figures féminines sont complémentaires, c'est-à-dire que ce que l'une cache, l'autre le montre, permettant ainsi au spectateur de reconstituer un corps entier mentalement.

Dans le cas de Kuroda Seiki, intituler ses deux œuvres « été » et « printemps » afin d'indiquer qu'il s'agit là d'allégories des saisons ne semble pas avoir convaincu les policiers outre-mesure, ni même leur entrejambe caché de façon clairement plus symbolique qu'efficace. Pour reprendre ce que Kinoshita disait à propos de la justification à *Floréal* :

²¹⁴ UENO Kenzo, *Hakuba-kai to rataiga* 白馬会と裸体画 (« Société du Cheval Blanc et nu »), *Kindai gassetsu : Meiji Bijutsu Gakaishi*, N°5, Mars 1997, p. 20.

わたしなり言い換えれば、どれほど人間に見えようともそれは人間ではない。どれほど現実の女に見えようとも季節なのだから、その身体をどれほど改変しても問題はない。²¹⁵

En d'autres mots, peu importe combien cela a l'air humain, ce n'est pas humain. Peu importe combien la femme a l'air réelle, puisqu'il s'agit d'une saison, peu importe combien le corps est altéré, ce n'est pas un problème.

Cette justification est, à n'en pas douter, un des points majeurs qu'il ait pu apprendre concernant la zone grise d'acceptabilité du nu en France durant son apprentissage chez Collin. Malheureusement, l'intention de Kuroda s'est avérée manifestement moins probante de ce point de vue que celle de Yamamoto Hōsui quant au caractère allégorique de la femme. Il s'agit, d'une part, de deux femmes occidentales, d'autre part, même si leurs corps sont probablement légèrement idéalisés, leur visage est rendu avec une telle justesse qu'on imagine aisément celui des modèles, en particulier *Aki* (« l'automne »), qui croise ostensiblement, telle une *Olympia*, le regard du spectateur à travers un léger rictus. *Haru* (« le printemps ») porte son regard hors-champ, mais avec une main posée sur la hanche traduisant une certaine nonchalance, ce qui oriente inmanquablement le regard vers son pubis en partie découvert. Les deux figures sont intégrées au sein d'une scène paysagère assez réduite, pourvues d'une grande quantité de fleurs pour l'une, et d'une végétation plus clairsemée pour l'autre afin de bien délimiter les saisons.

La décision de soustraire au regard certaines œuvres et contrairement à d'autres, comme *Kaion* 諧音 (« son harmonieux ») de Fujishima Takeji, peut sembler absolument arbitraire et nous amène à nous interroger sur ce qui est censé contrevenir à la morale en étant « provocateur ». Est-ce un regard ? Une attitude ? Certainement un voile qui descend un peu trop bas sous le nombril tel que l'indique l'artiste Ishii Hakutei²¹⁶. Mais comment déterminer ce qui descend trop bas ? Après avoir longuement parlé de la conception du nu d'origine

²¹⁵ KINOSHITA Naoyuki, KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいきの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p. 69.

²¹⁶ KURAYA Mika, « kaiga no shita hanshin – 1890-1945 no rataiga mondai 絵画の下半身：一八九〇年～一九四五年の裸体画問題 (« la moitié inférieure du corps dans la peinture ; le problème du nu 1890-1945 ») », *Bijutsu kenkyū*, n° 392, 2007, p. 320/(note 10).

étrangère, Matsui Sei 松井生²¹⁷ écrivit dans le magazine mensuel de l'union de la police, le *Keisatsu-kyōkai zasshi* 警察協会雑誌, un texte relativement étoffé dans lequel il est possible d'entrevoir une ébauche de réponse :

特別室には其専門家に限り之を参観せしむべきことに爲したるは適當の處置と存候、唯ここに注意すべき點は、特別陳連室内に於ける裸體画なりとて一概に之を目して猥褻の凶画と稱することは頗る其當を得ざる見解かと存候、畢竟するに裸體画は仮令猥褻ならさるとするも美術心の來た発達せざる者共に対しては其等を識別するは頗る困難なること實に属し候事故、我國今日の実況に照らしては少くも風俗を害するの虞ありと稱することを得べきかと存候、治安警察法第十六條にも公衆の自由に交通し得る場所に於いて凶画の掲示にして其狀況安寧秩序を乱し若くは [もしくは] 風俗を害するの虞ありと認むるときは警察官に於いて禁止を命ずることを得と、規定し有之候に候、夫れは今日差止められたるものと雖も後日に於いて之を差許すの時期を到来するやも計り難く、又今日黙認せられたる裸體画と雖も後日に於いて差止めらるやも保証し難きことと存候、要は時と處とに依り判定するの外致方なき儀と存候。²¹⁸

Je pense quant à moi que le fait de restreindre l'accès à cette salle aux seuls « spécialistes » est une mesure adaptée. Néanmoins, ce qu'il faut souligner c'est que même si ces œuvres de nu sont exposées dans une salle spéciale, je me demande s'il est juste de qualifier ces œuvres d'obscènes à cet égard. Finalement, même si on décide que les nus ne sont pas obscènes, il peut être extrêmement difficile pour ceux n'ayant pas développé une conscience artistique d'en juger. Si on se réfère à la situation actuelle de notre pays, je me demande si nous ne devrions pas, au moins, appeler cela un « risque » ou une « crainte » d'atteinte aux bonnes mœurs. L'article 16

²¹⁷ Il est très difficile de savoir exactement qui était Matsui. Les archives indiquent qu'il est un chroniqueur régulier pour le magazine de l'union de la police, et les articles pour lesquels il contribue semblent traiter de tous sujets. Cet article de 1903 est d'ailleurs *a priori* son seul article concernant la question artistique.

²¹⁸ MATSUI Sei, « fūzoku-keisatsu da yori (rataiga ni tsuite) 風俗警察だより (裸體画に就いて) (« de la part de la police des mœurs (concernant le nu) ») », *Keisatsu-kyōkai zasshi*, n°42, novembre 1903, pp. 36-37.

du code de la police de l'ordre public stipule que, dans les endroits où il est possible pour le public d'aller et venir librement, l'agent de police peut ordonner l'interdiction d'afficher des images lorsqu'il estime dans cette situation qu'il y a un risque d'atteinte aux bonnes mœurs ou de trouble à l'ordre et à la paix. Même si une telle chose est aujourd'hui prohibée, il est difficile d'émettre un jugement quant à la période future durant laquelle ce sera autorisé. De même, en dépit du fait que certaines peintures de nu sont, elles, aujourd'hui tolérées, je pense qu'il est difficile de dire avec assurance qu'elles ne seront pas interdites à l'avenir. En bref, je pense en l'espèce qu'en fonction du lieu et du moment, il n'existe pas d'autre alternative d'appréciation.

Ce que Matsui met en lumière est assez révélateur dans la façon dont les régulations sont perpétrées. Il s'agit en fait d'une forme de prévention, au du moins considérée comme telle, sans doute afin de ne pas avoir à subir les mêmes déconvenues qu'en 1901, tout en proposant une pièce séparée dans laquelle les curieux ne pourront pas s'aventurer. On comprend par ailleurs que la décision de réguler ces œuvres en vertu de l'article 16 du code de la police de l'ordre public promulgué en mars 1900 est en fait laissée à l'appréciation du policier dépêché sur place sans autre élément objectif, ce que Masaki Naohiko critiquait précisément en 1901 dans le *Yomiuri Shinbun*. C'est donc en vertu de texte à l'application particulièrement floue que certains nus ont pu être laissés, d'autre évacués dans la « salle spéciale ». Il est possible d'imaginer à quel point ces divers scandales ont pu agiter d'abord le milieu artistique, mais aussi le milieu policier. On sait par exemple que Saionji Kinmochi 西園寺公望 (1849-1940), alors président du conseil privé de l'empereur (le *Sūmitsu-in* 枢密院)²¹⁹ a visité l'exposition de 1901, ce qui ne fut pas du goût de la police du quartier de Shitaya (Tokyo)²²⁰. L'heure dut ainsi être particulièrement grave pour que Matsui Sei se fende, au nom de la police, d'un article en guise de réponse par le canal des autorités afin de distiller leur point de vue.

Il n'y eut plus d'incident majeur – dans ce cercle, tout du moins – à la suite de celui de 1903, même si les œuvres d'Aoki Shigeru 青木繁 (1882-1911) *Umi no sachi* 海の幸 (« la bonne fortune de la mer », une procession de nus masculins réalisés dans une esthétique très singulière) ou encore *Sensui* 泉水 (« fontaine ») furent exposées dans la salle spéciale lors de

²¹⁹ Il fut d'ailleurs premier ministre par trois fois, dont la première fois par intérim peu de temps avant le scandale de 1901.

²²⁰ UENO Kenzo, *Hakuba-kai to rataiga* 白馬会と裸体画 (« Société du Cheval Blanc et nu »), *Kindai gasetsu : Meiji Bijutsu Gakaishi*, N°5, Mars 1997, p. 23.

l'exposition de 1904. De même, le catalogue de l'exposition commémorative de 1905 ne comporte qu'un seul nu, une étude intitulée *Megami* 女神 (« déesse ») de Pierre Puvis de Chavanne. On remarque toutefois un changement notable dans l'attitude des femmes – nues ou vêtues – représentées par Kuroda à partir de 1905, notamment avec le semi-nu *Nobe* 野辺 (« les champs ») de 1907. Tel que le suppose Alicia Volk, Kuroda semble plonger le regard de la femme dans une forme de rêverie, allongée dans une herbe aux teintes très vives, le bas du corps situé en hors-champ dans une configuration quasiment identique à celle du *Repos* de Raphaël Collin datant de 1892. Une différence substantielle provient de la peau de bête, telle une *nébride*, que Collin utilise pour recouvrir la partie inférieure du corps de la femme, à travers lequel il serait possible de voir un renvoi la « bestialité » (endormie) dans l'iconographie classique, de « chaleur », tandis que Kuroda recouvre sa figure d'une simple étoffe orange que la femme retient d'une main, comme elle voulait s'assurer que personne n'y touche. Dans les deux cas, la femme y est représentée de façon passive, le bras relevé au-dessus de la tête dans l'herbe afin d'en souligner sa vulnérabilité. Plus encore que cette attitude, les artistes ont été amenés, comme le suppose Kuraya Mika, à revoir la façon dont le nu pouvait être exposé en couvrant la moitié inférieure du corps en tant que compromis²²¹. Cet avis est en effet fortement plausible, mais ne pourrait-on pas aller plus loin et émettre l'hypothèse d'une tentative – temporaire, quoi que – de rapprocher l'iconographie occidentale du nu en l'adaptant à l'iconographie préexistante de l'*Ukiyo-e*, où l'*Ama* est justement à demi-nue, la moitié inférieure du corps enroulée dans un vêtement ? Et y voir ainsi la volonté de renvoyer dans une sphère familière endogène un sujet et une esthétique étrangers à destination d'agents de police dont l'inculture en matière d'art contemporain est régulièrement décriée ?

Il a été vu que les artistes de la *Hakubakai*, Kuroda Seiki en particulier, mais également Okada Saburōsuke, Mitsutani Kunishirō 満谷国四郎 (1874-1936), Wada Eisaku ou Fujishima Takeji pour ne citer qu'eux, ont joué un rôle fondamental dans la diffusion du nu dans le Japon des années 1900, incarnant en quelque sorte la forme d'une destinée prométhéenne. La façon dont Kuroda a forgé – et enseigné – sa vision du nu a durablement marqué une certaine typologie du sujet en créant en quelque sorte un *Bijinga* occidentalisé, qui perdura d'une

²²¹ KURAYA Mika, « kaiga no shita hanshin – 1890-1945 no rataiga mondai 絵画の下半身：一八九〇年～一九四五年の裸体画問題 (« la moitié inférieure du corps dans la peinture ; le problème du nu 1890-1945 ») », *Bijutsu kenkyū*, n° 392, 2007, p. 320-21.

certaine manière durant un temps, formant une sorte « d'iconographie *Hakubakai* » plus qu'un style à part entière.

1.2.2.2 La création de la *Bunten*

Cette année 1907 fut à marquer d'une pierre blanche car elle acta la création du Salon officiel japonais, fondé sous le nom de *monbushō bijutsu-tenrankai* 文部省美術展覧会 (« exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation », abrégée en *bunten* 文展) et organisé sous la tutelle dudit ministère. Le projet fut porté par Masaki Naohiko, dont il a déjà été question ci-avant, alors directeur de l'école des Beaux-Arts de Tokyo, qui appelait justement de ses vœux en 1901 la création d'un organisme composé « d'intellects de valeur » à même de juger l'art. Revenant d'un séjour en Europe réalisé entre 1900 et 1901 à l'occasion duquel il put passer en revue l'état des institutions académiques et artistiques, notamment avec le diplomate et homme d'état Makino Nobuaki 牧野伸顕 (1861-1949, alors ambassadeur du Japon en Autriche)²²², Masaki fut convaincu de la nécessité d'établir au Japon un Salon à l'europpéenne afin de promouvoir un art national à grande échelle, projet vertement soutenu par Kuroda Seiki²²³. Si on se réfère à la dernière partie de l'article de Matsui Sei reproduit ci-avant, on constate qu'en 1903, le nu était en effet « toléré » par les autorités lors des expositions, à condition qu'il n'éveille pas les bas instincts. Les mots de Matsui furent, en un sens, prophétiques car la création de la *Bunten* scella indéniablement l'entrée du nu en tant que sujet artistique au sein d'une institution étatique de premier ordre, soit seulement quatre ans plus tard, sans toutefois que la loi n'en fut modifiée outre mesure.

Cela nous amène à nous questionner sur un tel revirement. Était-ce afin de couper court aux critiques et mettre fin à plus d'une décennie de régulations en espérant créer un « nu officiel » ? L'Histoire nous démontre de toute évidence que si tel fut l'un des aspects – illusoire – du projet original, il connut bien des déconvenues. La création du Salon s'inscrit d'ailleurs paradoxalement à rebours de la tendance européenne de voir la mainmise de l'état central se désengager (ou du moins, de subsister de façon non-hégémonique) de la question artistique. L'administration japonaise chercha au contraire, dans un but de contrôle et de régulation du

²²² Makino Nobuaki était d'ailleurs en relation étroite avec Okakura Tenshin lorsqu'ils étudiaient ensemble à l'université de Tokyo, et il sera d'ailleurs nommé lui-même ministre de la Culture et de l'Éducation en 1912.

²²³ COMITE EDITORIAL DE LA NITTEN, *Nitten-shi* 日展史 (« histoire de la *Nitten* »), vol.1, Tokyo, Nitten, 1980, p. 529.

milieu artistique, à réunir sous une même bannière et/ou à concurrencer les expositions d'une grande partie des sociétés artistiques privées, aussi bien modestes que réputées, à l'instar de la *Hakubakai* ou du *Nihonbijutsu-in* 日本美術院 (« institut d'art japonais »), dont l'exposition annuelle de style *Nihonga*²²⁴ (abrégée en *Inten* 院展) est une référence en la matière depuis sa création en 1898 par Okakura Tenshin et les artistes *Nihonga* Hashimoto Gahō 橋本雅邦 (1835-1908), 横山大観 (1869-1958) ou encore Hishida Shunsō 菱田春草 (1874-1911)²²⁵. Le Salon officiel japonais serait un sujet d'étude à part entière et mérite une analyse statistique approfondie dans la mesure où il est – avec plus ou moins de ratés – la manifestation du goût officiel, si tant est qu'une telle chose existât réellement.

La *Bunten* fut dès l'origine organisée en trois sections distinctes : une pour le *Nihonga* (*Nihonga no bu* 日本画之部), une pour le *Yōga* (*Seiyōga no bu* 西洋画之部) et une pour la sculpture (*Chōso no bu* 彫塑之部), – une quatrième consacrée aux arts industriels (*Kōgei no bu* 工芸之部) fut ajoutée lors d'une nouvelle réforme en 1927). A noter que jusqu'en 1924, la sculpture et le *Yōga* se partageaient le même catalogue illustré, comme si la première (proposant d'ailleurs un grand nombre de nus) était en fait une composante de la seconde, jusqu'à la création d'un catalogue autonome. Chaque section dispose d'un jury spécialisé qui lui est propre, et l'entrée dans l'une ou l'autre section se fait de façon indépendante²²⁶. Cette organisation d'abord tripartite fut d'emblée traitée ainsi par la presse artistique qui couvrit avec un grand intérêt chaque opus, et les artistes eux-mêmes demandaient que les critiques soient également des artistes, même si la figure du critique professionnel, généralement disposant d'un passif universitaire, prit une grande importance²²⁷. Les revues *Chūō bijutsu* 中央美術, *Bijutsu shinron* 美術新論, Mizue みづゑ ou encore *Bi no Kuni* 美之國, proposèrent par exemple, avec un grand nombre de reproductions photographiques couleurs et/ou noir et blanc des œuvres,

²²⁴ La vocation première de cette institution artistique était la sauvegarde et la promotion de la peinture japonaise traditionnelle de type *Nihonga*. Certaines expositions du *Nihonbijutsu-in* ont toutefois permis, à quelques occasions, l'exposition de peintures de style *Yōga*, comme pour l'artiste Yamamoto Kanae 山本鼎 en 1917.

²²⁵ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – kindai-hen* 日本画の歴史—近代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque moderne »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 116.

²²⁶ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 46.

²²⁷ HIRAYAMA Mihiko, « Japanese Art Criticism: the First Fifty Years », in RIMER J. Thomas (dir.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts 1868-2000*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2012, p. 266.

différents points de vue sur les sections de la *Bunten*, invitant divers artistes de la même tendance ou critiques à évaluer les œuvres présentées, bien souvent une à une, ou bien en n'en retenant que les plus méritantes selon leurs critères. La revue *Chūō bijutsu* proposa même une chronique consacrée au Salon intitulée *Suki na e to kirai na e* 好きな絵と嫌ひな絵 (« peintures appréciées et peintures détestées ») à travers laquelle la parole était donnée à des intellectuels, généralement sans aucun lien avec l'art, dispensant leur avis sur ce qu'ils ont vu. On constate d'ailleurs une forte hausse du nombre de revues artistiques à partir des années 1920, signe que le marché de l'art et surtout l'intérêt de la population pour l'art a considérablement gagné en intensité, quand bien même certaines revues eurent une durée de vie plus qu'éphémère. Thomas J. Rimer indique, par le biais d'un article du *Asahi Shinbun*, qu'on dénombrait, en 1926, au moins cinquante magazines artistiques sur le marché²²⁸.

A l'instar des grands salons français sur lesquels la *Bunten* base peu ou prou son modèle, tel que l'indique lui-même Masaki Naohiko²²⁹ – rappelons qu'en 1907, trois grands salons se côtoient en France : le *Salon d'Automne*, le *Salon des Artistes Français* et celui de la *Société Nationale des Beaux-Arts* –, les œuvres doivent être soumises à un jury avant d'être sélectionnées, puis exposées. Les attentes reposant sur l'organisation annuelle du Salon, au début de l'automne, sont très grandes de la part des artistes et, de la même façon que les salons européens ont pu contribuer à faire ou défaire des carrières, la *Bunten* est, tel que le note le poète et critique Yoshino Gajō, une véritable *tōryūmon* 登龍門 : une porte vers le succès – même si ce dernier indique que les membres du jury sont régulièrement accusés de favoritisme envers amis ou élèves²³⁰ –. Les membres constituant le jury sont, quant à eux, directement ou indirectement nommés par le ministère de la Culture et de l'Éducation, ce qui ne fut pas sans causer quelques problèmes, autant au sein d'un *Nihonga* où deux courants de pensée rarement en phase se partagent le jury (un courant conservateur, la *Kyūha* 旧派 « vieille école », et un courant progressiste, la *Shinpa* 新派 « nouvelle école », les deux ayant boycotté à tour de rôle la première et la deuxième *Bunten*)²³¹, que dans le *Yōga* qui finit par subir le même genre de

²²⁸ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 47.

²²⁹ COMITE EDITORIAL DE LA NITTEN, *Nitten-shi* 日展史 (« histoire de la Nitten »), vol.1, Tokyo, Nitten, 1980, p. 529.

²³⁰ YOSHINO Gajō (sous le pseudonyme 鉄拳禪), *Gendai onna no kaibō* 現代女の解剖 (« autopsie de la femme contemporaine »), éditions Tōkadō, 1915, p. 221.

²³¹ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – kindai-hen* 日本画の歴史—近代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque moderne »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 134-135.

scission. Un système de prix décernés à l'origine selon trois distinctions par ordre de mérite (plus tard complétées par une mention honorable), remplacé ensuite par un unique statut de *tokusen* 特選 (« choix spécial »), contribuait à assurer la réputation des artistes, tout en leur permettant d'accéder aux faveurs de l'achat publique²³². Les œuvres sont d'ailleurs à vendre, sauf mention contraire, et leur prix est indiqué sur la brochure imprimée servant à orienter les visiteurs, et où figure la liste des œuvres exposées divisées en salles numérotées. Il exista un statut mis en place plus tardivement, celui de *mu-kansa* 無鑑査 (« sans présentation devant le comité de sélection ») qui permit à certains artistes, en tant que reconnaissance de leur travail, et donc d'une forme de constance qualitative, de pouvoir être exposés sans avoir à soumettre leurs œuvres au comité de sélection en amont. Ce statut constitua, pour les artistes concernés, un véritable aboutissement tant artistique que social, même s'il fut très régulièrement remis en question en faisant l'objet de nombreuses querelles. À cause justement de ces querelles régulières, il est important d'attirer l'attention sur la terminologie utilisée pour se référer au Salon.

À la faveur de restructurations puis de réformes durant tout le premier XXe siècle, la *Bunten* changea de nom (mais aussi d'organisation) à plusieurs reprises en fonction de l'autorité de tutelle. Lors de la restructuration de 1919, le Salon passa sous l'autorité d'un organisme *ad hoc*, le *Teikokubijutsu-in* 帝国美術院 (« institut impérial des Beaux-Arts »), et l'exposition devint par conséquent la *Teikokubijutsu-in tenrankai* 帝国美術院展覧会, abrégée en *Teiten* 帝展 jusqu'en 1934. Une seconde grande réforme eut lieu en 1935, dont les déconvenues aboutirent à un retour en arrière pour une nouvelle tutelle du ministère de la culture et de l'éducation. Néanmoins, même si le nom de *Bunten* fut alors conservé par les contemporains, le terme de *Shin-Bunten* 新文展 (« nouvelle *Bunten* ») sera utilisé pour plus de commodité afin de se référer au Salon ayant eu lieu de 1936 à 1944. Ainsi, si *Bunten* (1907-1918), *Teiten* (1919-1934) et *Shin-Bunten* (1936-1944) renvoient toutes au Salon officiel, l'usage de l'un ou de l'autre terme définit par conséquent la période durant laquelle l'exposition se déroula.

La mise en place d'une telle exposition nationale n'est pas pour autant à considérer d'une façon naïve comme étant l'émanation étatique d'un intérêt pour la beauté de l'art. Elle s'inscrit au sein d'une série de mesures prises à partir du sortir de la guerre russo-japonaise de

²³² CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 37.

1904-1905, mesures qualifiables d'impérialistes tel que le rapporte Furuta Ryō, comme la détermination des standards nationaux, dont l'art et la culture font partie, dans un but d'uniformisation et de contrôle²³³. À cet égard, on comprend pourquoi il était si important d'exposer sur un – quasi – pied d'égalité *Yōga* et *Nihonga*, c'est-à-dire montrer de façon officielle, comme en 1900 mais vis-à-vis du public national cette fois-ci, que l'art japonais existe bel et bien toujours, et que les artistes nationaux ont réussi à assimiler parfaitement les techniques « modernes »²³⁴. Au regard des études féministes, il est important de remettre en perspective les œuvres vues jusqu'ici par le prisme de l'idéologie (ou doctrine) du *Ryōsai Kenbo* 良妻賢母 (« bonne épouse, sage mère »), qui n'existait pas durant la période d'Edo, mais qui fut activement promue à partir de l'ère Meiji en conférant aux femmes le rôle primordial de mères et de gardiennes du foyer dans une optique d'assistance du labeur masculin²³⁵. Au-delà des nus, c'est une image très conservatrice de la femme qui est véhiculée par le Salon à travers des sujets convenus : femmes en intérieur affairées à l'éducation des enfants, portraits dans un jardin, lecture au foyer, sociabilité entre femmes. Les femmes représentées en train de travailler sont très rares (une seule en 1907 : *Hato no mame-kai* 鳩の豆買 « l'achat de haricots pour les pigeons » du peintre *Yōga* Morita Tasaburō 森田太三郎, aucune en 1908, une seule en 1909 etc.), alors même qu'en 1882, 66% des femmes japonaises travaillaient par exemple dans l'industrie²³⁶. L'imagerie des rares femmes – mais aussi des hommes – représentés au labeur est intimement liée à une sorte d'image d'Epinal mettant en avant le travail rural traditionnel (à la campagne, dans les rizières, à la mer), et jamais un travail « contemporain » lié à la modernisation du pays²³⁷, c'est-à-dire celui des usines ou des manufactures, et dont les

²³³ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le *Nihonga* ? Une histoire critique du *Nihonga* moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 156.

²³⁴ BRYSON Norman, « Westernizing bodies: Women, Art, and Power in Meiji *Yōga* », in BRYSON Norman, GARYBILL Marybeth, MOSTOW Joshua S., *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 116.

²³⁵ KOYAMA Shizuko, « The “Good Wife and Wise Mother” Ideology in Post-World-War I Japan », *U.S.-Japan Women's Journal English Supplement*, n°7, 1994, p. 31-32.

²³⁶ BRYSON Norman, « Westernizing bodies: Women, Art, and Power in Meiji *Yōga* », in BRYSON Norman, GARYBILL Marybeth, MOSTOW Joshua S., *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 117.

²³⁷ On trouve bien plus tardivement, à partir des années 1930, des œuvres, surtout *Nihonga*, dépeignant des femmes infirmières ou astronomes comme avec Ōta Chōu 太田聰雨 (1896-1958), mais leur accoutrement bien trop guindé ou leur apparente rigidité confèrent aux œuvres un caractère de propagande finalement assez comique dans leur invraisemblance.

conditions de travail déplorables avaient déjà été l'objet de critiques au tournant du siècle²³⁸. Les œuvres présentées au Salon – et acceptées par le jury – durent en un sens respecter un schéma particulier consacrant une image de la femme qui semble être en adéquation avec son rôle sociétal théorique, montrant ainsi un réel décalage entre le Salon et la société qui lui est contemporaine. Il peut alors sembler paradoxal que les artistes femmes furent amenées à y exposer. Elles le firent pourtant de façon continue et ce, dès le début, ce qui sera approfondi dans cette recherche par la suite. Par exemple, en 1907, neuf œuvres toutes catégories confondues furent réalisées par des femmes, soit environ 4,5% d'un volume total de 206 œuvres²³⁹. A titre de comparaison, pour le *Salon d'Automne* de la même année, sur 1788 œuvres exposées, 285 étaient réalisées par des artistes femme, soit 16% du volume total (dont un grand nombre de femmes non françaises)²⁴⁰. Une telle représentation reste faible dans les deux cas.

L'organisation du premier opus ne se passa pas sans encombre. La nomination des membres des jurys respectifs fut en effet houleuse, en particulier celle de la division consacrée au *Nihonga* : la nomination de dix artistes de Tokyo, contre seulement quatre issus des écoles de Kyoto, fut à l'origine d'un premier différend qui agita le monde du *Nihonga* jusqu'en 1914, et mit en lumière cette grande rivalité tant géographique qu'idéologique²⁴¹. Plusieurs nus furent exposés durant ce premier salon, sacrant ainsi en (en demi-teinte) leur caractère officiel. Le bulletin officiel (*Kanpō* 官報) publia en effet les régulations gouvernementales concernant l'organisation du Salon jusqu'à au moins 1944, précisant ainsi toutes les modalités de soumission des œuvres (leur nombre, leurs dimensions, la procédure d'inscription etc.), la liste des membres du jury ainsi que les restrictions (aucune œuvre ayant été créée avant une certaine date ou ayant déjà été exposée lors d'une autre manifestation, par exemple). Le bulletin du 8 juin 1907, chapitre 2, article 11, tiret 3 précise que « ne seront pas acceptées les œuvres estimées contrevenir à la morale » (風教二害アリト認ムルモノ)²⁴². Ces mêmes règles ayant été édictées en 1907 par le ministre de la Culture et de l'Education Komatsubara Eitarō 小松原英

²³⁸ INOUE Kiyoshi, *Nihon Josei-shi* 日本女性史 (« Histoire de la femme japonaise »), Sanichi shobō, Tokyo, 1992 [1967], pp. 240-241.

²³⁹ *Monbushō dai ikkai bijutsu tenranka zurokui* 文部省第一回美術展覧会図録 (« catalogue de la première exposition du ministère de la culture et de l'éducation »), monbushō, Tokyo, 1907.

²⁴⁰ *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées*, catalogue d'exposition [Grand Palais, Paris : du 1^{er} au 22 octobre 1907], Compagnie Française des papiers-monnaie, Paris, 1907.

²⁴¹ COMITE EDITORIAL DE LA NITTEN, *Nitten-shi* 日展史 (« histoire de la Nitten »), vol.1, Tokyo, Nitten, 1980, p. 530.

²⁴² *Bulletin officiel*, kokuritsu insatsu-kyoku, n°7181, 8 juin 1907.

太郎 (1852-1919), on peut donc logiquement en déduire que les nus exposés conviennent aux recommandations officielles, comme en 1908 où ces mêmes règles furent renouvelées.

En 1907, huit nus furent proposés : *Ratai bijin* 裸体美人 (« Beauté nue ») et *Aki no Hana* 秋の花 (« fleurs d'automne ») (fig. 30) de Hashimoto Kunisuke 橋本邦助 (1884-1953) ; *Hagoromo* 羽衣 (« Ange » ou « femme cygne ») (fig. 31) de Hashiguchi Kiyoshi 橋口清²⁴³ (1880-1921) ; *Gashitsu no chinmoku* 画室の沈黙 (« Le silence de l'atelier ») de Takamura Masao 高村真夫 (1876-1954) ; *Chōkoku-ka* 彫刻家 (« Sculptrice ») et *Hakutōō* 白頭翁 (« vieil homme grisonnant ») de Nakamura Fusetsu 中村不折 (1866-1943) ; *Gashitsu no ichigū* 画室の一隅 (« Dans un coin de l'atelier ») de Murakami Tenryū 村上天 (?-?) ; *Shiro fuyō* 白芙蓉 (« Hibiscus blanc ») (fig. 32) de Kuroda Kiyoteru²⁴⁴ 黒田清輝 (1866-1924). L'œuvre *Hagoromo* d'Hashiguchi Goyō (comme celle de Nakamura Fusetsu) peuvent s'apparenter à de la peinture d'Histoire car dépeignant, dans un style proche d'une peinture de la Renaissance italienne, une légende mettant en scène plusieurs personnages dont des vieillards. Ici, Hashiguchi représente une femme totalement nue tournée de trois-quarts ne laissant voir que son dos et dissimulant sa poitrine par ses avant-bras repliés contre elle. Elle se dirige vers un vieillard assis à pied d'un arbre tenant des ailes de cygne, en référence à la légende de la « femme cygne ». L'environnement naturel est parsemé de fleurs aux couleurs claires, très décoratives. Des dessins préparatoires conservés au musée municipal des Beaux-Arts de Kagoshima (fig. 33) indiquent qu'Hashiguchi avait prévu de doter la figure féminine d'une bien plus grosse poitrine, visible entièrement, avant de se raviser et de la dissimuler. Il a également modifié l'aspect du visage en le « japonisant » davantage, donnant à cette femme les traits d'un bodhisattva dans la version définitive. On note dans le dessin le plus aboutit l'attrait d'Hashiguchi pour l'Art Nouveau, dont la composition rappelle inmanquablement des illustrations de Mucha. S'étant formé à la *Hakubakai*, puis à l'école des Beaux-Arts de Tokyo, on ne ressent pourtant pas cette influence à travers ses œuvres, ce qui contribua peut-être à son inimitié avec Kuroda Seiki²⁴⁵.

²⁴³ Surtout connu sous le nom de Hashiguchi Goyō 橋口五葉.

²⁴⁴ Lecture originale du prénom de Kuroda Seiki.

²⁴⁵ MERRITT Helen, *Modern Japanese Woodblock Prints: the Early Years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 70.

Il est difficile d'établir une réelle tendance avec cette première *Bunten*, mais il est néanmoins possible d'en déduire une forme d'évolution quant à la typologie du nu qui fut acceptée. Les œuvres de nu proposées sont réalisées pour une nette majorité d'entre elles dans l'iconographie de la *Hakubakai*, c'est-à-dire soit des nus en atelier, soit des femmes nues dont la moitié inférieure du corps est dissimulée par un tissu enroulé autour de la taille, affublées d'un prétexte plus ou moins allégorique pour certaines d'entre elles. On remarque par ailleurs que les femmes ne regardent en général pas le spectateur dans les yeux, mais détournent le regard, comme c'est le cas avec Kuroda Seiki, mais aussi à la *Bunten* de 1908 avec Hashimoto Kuniseke et son œuvre *Mizu no hotori* 水のほとり (« au bord de l'eau ») (fig. 34), *Kokage* 樹かげ (« à l'ombre d'un arbre ») de Kuroda Seiki, *Kage no Hikari* 蔭のひかり (« la lumière des ombres ») de Kobayashi Mango 小林萬吾 (1870-1947) (fig. 35), ou encore *Nemureru onna* 眠れる女 (« femme endormie ») de Teramatsu Kunitarō 寺松国太郎 (1876-1943) – œuvre dans laquelle le voile reste plus symbolique que couvrant –. La section *Nihonga* ne comporte naturellement aucun nu.

Il est pourtant nécessaire de considérer la représentation du nu à la *Bunten* avec certaines précautions. Il serait en effet trompeur de croire que la *Bunten* des dernières années de l'ère Meiji comme des premières de l'ère Taishō (1912-1926) provoqua un appel d'air en matière de peintures de nu, loin de là : en comparant la fréquence d'exposition sur une échelle plus large, on se rend très vite compte que leur nombre est fortement moindre durant cette période, trahissant les avancées et reculs des autorités face à un tel sujet, et faisant *de facto* de lui un objet particulièrement sensible aux aléas contextuels. En 1908, le ministre de la Culture et de l'éducation Komatsubara écrivit dans le *Yomiuri shinbun* du 9 octobre :

裸体画に関しては、其高尚なるものは假令身体を露出するものと雖も陳列するに支障なしと雖も、近時風俗を壊乱する文章図画の発行益々多く、淫靡の風漸く青年子女の間に浸透せんとする傾向あるは、教育上深く憂慮に堪えざる処なるが、美術家たる者努めて高尚健全なる美術的嗜好を増進せんことを期すべし²⁴⁶

²⁴⁶ « Bijutsu shinsa hōshin 美術審査方針 (« police quant aux juges artistiques ») », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 9 octobre 1908, p. 2.

En ce qui concerne le nu, même si cela découvre le corps d'une noble façon, même s'il n'y pas d'obstacle à son exposition, les publications ces derniers temps de textes illustrés corrompant les bonnes mœurs sont en forte hausse. Un vent de débauche essaye de s'immiscer parmi les jeunes personnes, et c'est avec une grande inquiétude que l'éducation ne peut faire face à cette tendance. C'est leur devoir en tant qu'artistes de faire en sorte de promouvoir un goût artistique sain et raffiné.

A travers les « textes illustrés corrompant les bonnes mœurs », le ministre Komatsubara fait référence à une répression de grande ampleur ayant touché des revendeurs et imprimeurs de *Shunpon* durant l'été 1908, puis s'étant poursuivie jusqu'en 1909. Ishigami relate que plus 10000 livres imprimés, 1000 plaques photographiques et 7000 blocs de bois ont été saisis à cette occasion²⁴⁷. Le nu est donc, selon les propres mots du ministre, encore assimilé de près ou de loin au *Shunga*, ou du moins, il risquerait de donner l'idée aux jeunes générations de se tourner vers ce genre de contenu. L'impact sur la *Bunten* fut prévisible : au 3^e opus de 1909, il n'y eut qu'un seul nu sélectionné, l'œuvre *Sei-ka* 精華 (« essence » ou « quintessence ») (fig. 36) de Yoshida Hiroshi 吉田博 (1876-1950). Les allégories « vraies », c'est-à-dire dont le titre ne semble pas avoir été ajouté dans l'unique but de prétexter un nu, sont rares et ne semblent pas former un sujet de choix au contraire de l'Europe où elles sont très nombreuses, et encore en 1907 où l'Art Nouveau a su renouveler le genre. Cette œuvre de grande taille (157.6 x 270.6 cm) proposée par Yoshida Hiroshi est organisée et traitée comme une peinture d'Histoire allégorique à la manière des peintures académiques européennes orientalisantes, et celles de Jean-Léon Gérôme en particulier. Une femme totalement nue est assise, dans une grotte, face à un groupe de lions, un lys blanc dans la main gauche. Elle brandit un doigt réprobateur vers un des lions – mâles –, lui-même entrouvrant la gueule, dans une gestuelle proche de *Salomé dansant devant Hérode* ou de *L'apparition* de Gustave Moreau. Le titre laisse supposer une forme d'allégorie, dont on ne sait s'il s'agit de la beauté ou d'autre chose, pourvoyant une forte symbolique avec cette unique fleur tenue par la femme dans un environnement minéral. Le corps de celle-ci est idéalisé, athlétique. La palette de couleur utilisée crée d'ailleurs une forme de clair-obscur autour de sa silhouette : les tons rosés discrètement combinés aux teintes sombres du sol et de la paroi rocheuse autour de la femme renvoient à celles de sa carnation et semblent créer l'illusion qu'elle irradie. Les lions, réalisés dans un surprenant naturalisme

²⁴⁷ ISHIGAMI Aki, « The Reception of Shunga in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years », *Japan Review*, Vol. 26, 2013, p. 41.

académique, pourraient symboliser la bestialité masculine, le désir sexuel, face à une femme tenant une fleur dont les pistils saillent telle une allégorie castratrice. L'autre figure féminine, la lionne, est de son côté passive et endormie du même côté que la déesse. Fils adoptif d'une famille de peintres, Yoshida Hiroshi est un artiste ayant autant fait de la peinture à l'huile que des dessins pour différents courants de l'estampe. Cette œuvre démontre une maîtrise parfaite autant de la symbolique occidentale que de la technique. On sait qu'il a beaucoup voyagé, notamment en Amérique et en Égypte, d'où il a ramené un goût très prononcé pour l'exotisme²⁴⁸. La présence de cette peinture d'Histoire, pourrait-on dire, indique que le genre demeure compatible avec un goût « sain et raffiné », malgré la figure féminine totalement nue. Il n'y eut que deux nus l'année suivante, puis leur nombre remonta progressivement.

Lorsqu'on se penche sur la *Bunten*, il est possible de constater que très peu d'artistes *Yōga* de premier plan (ou du moins considérés comme tel aujourd'hui, parmi lesquels pourrait-on citer Yasui Sōtarō 安井曾太郎, Koide Narashige 小出櫛重, Yorozu Tetsugorō 萬鉄五郎 parmi beaucoup d'autres) en dehors peut-être des premières éditions pour certains, y ont exposé, ou alors de façon très ponctuelle et ne proposant jamais d'œuvre de grande qualité. On constate également que le style véhiculé, à l'instar des typologies liées à la nudité, est resté presque le même dans la section *Yōga*, c'est-à-dire avec une importation des avant-gardes européenne presque nulle, un rejet total de la non-figuration, et la promotion d'une figure de type *Bijin* (*Yōga* et *Nihonga*). Ce rejet de la non-figuration sera permanent au Salon avant-guerre, tandis que la réforme menant à la *Teiten* en 1919 fit incontestablement entrer une plus grande diversité esthétique menant – parfois, et de façon très légère – à une forme d'*atonalité* picturale.

Aussi vite fut-elle créée que la *Bunten* fut contestée, en particulier en ce qui concerne la rigidité vis-à-vis des œuvres sélectionnées énoncée ci-avant. Durant la 5^e *Bunten* de 1911, une grave crise éclata au sein des membres du jury de la section *Nihonga*, point d'orgue de tensions grandissantes entre les représentants des deux « factions » : la *Shinpa* et la *Kyūha*. Les conservateurs voyaient d'un très mauvais œil l'évolution stylistique (plus « occidentalisée », toutes proportions gardées) promue par les partisans de la « nouvelle école », dont les très influents Yokoyama Taikan 横山大観 (1868-1958) et Takeuchi Seihō 竹内栖鳳 (1864-1942), et craignaient que le Salon en devienne leur chasse gardée à cause d'un ratio défavorable au sein du jury²⁴⁹. Afin de contenter les deux camps, il fut décidé qu'il y aurait ainsi deux sections

²⁴⁸ MERRITT Helen, *Modern Japanese Woodblock Prints: the Early Years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 75.

²⁴⁹ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013, p. 58-60.

Nihonga, une pour chaque tendance, ce qui fut tenable un certain temps malgré des boycotts réguliers de part et d'autre. C'est durant ce laps de temps que Tsuchida Bakusen 土田麦僊 (1883-1936) proposa aux salons deux œuvres très audacieuses impliquant la nudité féminines (les seules de son temps exposées à la *Bunten*), *Shima no onna* 島の女 (« femmes des îles ») à la 6^e *Bunten* de 1912, et le diptyque *Ama sono ichi* 海女 (其一) et *Ama sono ni* 海女 (其二) (« Ama 1 et 2 ») à la 7^e *Bunten* de 1913, deux œuvres sur lesquelles nous reviendrons bien plus en détail par la suite.

Les revendications de la section *Nihonga* firent de la même manière souffler un vent de révolte parmi certains artistes *Yōga* désireux de voir entrer plus de nouveauté au Salon. Il est bon d'ajouter que les nouvelles esthétiques proposées par les avant-gardes européennes étaient reproduites sans tarder grâce aux nouvelles techniques d'impression, et étaient donc rapidement accessibles à travers les revues spécialisées à l'instar du magazine *Shirakaba* 白樺 (« le bouleau blanc ») créé en 1910²⁵⁰. Un petit groupe de jeunes artistes, parmi lesquels Umehara Ryūzaburō 梅原龍三郎 (1888-1986), Tanabe Itaru 田辺至 (1886-1968) ou encore Yuasa Ichirō envoya une missive au ministère afin de demander une réforme du jury allant dans le sens d'une plus grande ouverture et la formation, à l'instar du *Nihonga*, d'une seconde section (*dai ni ka* 第二科) au sein de la division *Yōga*. L'artiste *Yōga* et influent critique Ishii Hakutei raconte en août 1914 :

文展第二部の洋画を第一部日本画の一二科制に倣って二科に分つ可しと云う意見は、先きに文展出品者の一部によって文部當局者迄提出された。而して其委員等と文部當局者との間に交渉を重ねた上、少くとも本年度の文展には其要求の容れられないことが確められるに至った。而して此運動者の一團は轉じて別に標題の如き展覧会開設するの運びに至ったのである。²⁵¹

²⁵⁰ KITAZAWA Noriaki (dir.), MORI Hitoshi (dir.), SATŌ Dōshin (dir.), *Bijutsu no nihon kin-gendai-shi : seido, gensetsu, zōkei* 美術の日本近現代史-制度、言説、造形 (« Histoire de l'Art moderne et contemporain japonais à travers les institutions, les discours et la pratique »), Tōkyō Bijutsu, Tokyo, 2014, p. 276.

²⁵¹ ISHII Hakutei, *Ishii Hakutei-shū jō* 石井栢亭集・上 (« compilation (de textes) d'Ishii Hakutei, tome 1 »), Heibonsha, Tokyo, 1932, p. 33.

Le point de vue abondant dans le sens qu'il faudrait scinder la division *Yōga* de la *Bunten*, en prenant exemple sur les premières et secondes sections de la division *Nihonga*, a récemment été remis aux autorités du ministère par une partie des exposants de la *Bunten*. Il est certain que cette demande ne sera pas prise en compte, au moins pour la *Bunten* de cette année, du fait de l'accumulation des négociations menées entre ces membres du comité et les autorités du ministère. Entre temps, un groupe de ces activistes a spécialement procédé à la formation d'une exposition en tant que [*nika bijutsu tenrankai*].

La création de la *Nika bijutsu tenrankai* 二科美術展覧会 (« exposition de la 2^e section », abrégé en *Nikaten*, toujours active aujourd'hui) fut un tournant dans le monde de l'art japonais, en particulier par le fait que, en se basant aussi sur les grands salons français, la vocation de cette exposition fut de montrer ce qui a été refusé à la *Bunten*, c'est-à-dire les œuvres pourvues d'une esthétique ne répondant pas aux critères du jury de la section *Yōga* (et donc par extension de la ligne idéologique du ministère)²⁵². La mort de l'empereur Meiji en 1912, symbole d'une époque d'intense modernisation et de paradoxes, vit émerger, avec l'ouverture de l'ère Taishō, la contestation de l'influence artistique de la *Bunten* (ce qui sera partiellement rectifié par la réforme menant à la *Teiten* en 1918-1919) malgré les fortes espérances de ses débuts. La *Hakubakai* ayant cessé toute activité en 1911 – dont l'héritière spirituelle, la *Kōfūkai* 光風会 « société de la lumière et du vent », poursuit globalement la ligne artistique à partir de sa fondation en 1912²⁵³ –, et la mort d'Okakura Tenshin en 1913 marquèrent le début d'une nouvelle ère dans le monde de l'art japonais, notamment vers la multiplication des cercles artistiques se positionnant en opposition au Salon officiel. La *Nikakai*, dont il sera question ci-après avec d'autres cercles, devint la porte-parole d'une forme d'art beaucoup plus libre, véritable vitrine d'une nouvelle esthétique du nu.

²⁵² ISHII Hakutei, *Ishii Hakutei-shū jō* 石井栢亭集・上 (« compilation (de textes) d'Ishii Hakutei, tome 1 »), Heibonsha, Tokyo, 1932, p. 34.

²⁵³ Coll., *Kōfūkai – hyakunen kai kinen* 光風会—100年回記念 (« Histoire de la *Kōfūkai* : commémoration du centenaire »), Kōfūkai, Tokyo, 2014, p. 115-116.

1.3 – Terminologie du nu féminin

Il est impératif de dresser un état des lieux vis-à-vis de la conception même du nu, comme de son historique très particulier au Japon. Cette partie, de taille très modeste, vise, dans un premier temps, simplement à se pencher sur plusieurs termes utilisés afin de décrire différents états de la nudité, puis, dans un second temps, à se demander comment il serait possible de classer les différentes réalisations de celle-ci.

1.3.1 – *Hadaka, ratai et nūdo*

L'historien de l'art britannique Kenneth Clark, auteur cité régulièrement dans la littérature scientifique japonaise abordant le nu tant *Yōga* qu'occidental, propose une nuance significative entre le *nu* et la « nudité », ou plutôt en français « nu » comme adjectif, et « nu » comme substantif. La nudité – fait d'être nu – est décrite comme étant un état transitoire, très commun dans la vie quotidienne et pouvant être vectrice d'une gêne, tandis que le *nu* est la réalisation artistique conceptuelle d'une reconstruction de la nudité à travers un idéal esthétique, reconstitution qui ne peut susciter qu'une forme d'admiration (en théorie)²⁵⁴. Cela reviendrait en un sens à reprendre la distinction kantienne du *beau* et du *sublime*. Il s'agit néanmoins d'une considération occidentale de la nudité telle que théorisée par un occidental, ce qui présuppose un rapport à la nudité identique à travers le monde à un instant *t*, et ne peut donc pas se prévaloir d'une portée universelle. Cela ne prend pas non plus en compte les spécificités inhérentes à la culture japonaise, en particulier d'un point de vue religieux (notamment en termes de genre) ou moral, ce que l'historien de l'art Satō Doshin 佐藤道信 s'efforça de concilier, toutefois de façon également parcellaire. Il est ainsi assez étonnant, mais finalement pas si surprenant, que certains auteurs·trices japonais·ses purent utiliser, encore récemment, une approche purement occidentale comme celle de Clark, approche d'ailleurs écrite à une époque durant laquelle l'Histoire de l'art était justement fortement polarisée sur l'Europe ou le Proche-Orient, dans le but d'analyser la production d'artistes japonais·es de style *Yōga*.

Plus encore, l'approche de Kenneth Clark, si on ne peut lui dénier d'inhérentes qualités en ce qu'il reste un ouvrage de référence d'un point de vue terminologique, reste ancrée dans une pure perspective iconographique et positiviste. Clark ignore passablement l'aspect sociétal des œuvres – même si, paradoxalement, la tentation du dialogue se ressent, seulement ébauché

²⁵⁴ CLARK Kenneth, *Le Nu*, tome 1, le livre de poche, Paris, 1969, p. 19.

à travers certains aspects vis-à-vis de l'art grec –, l'amenant ainsi à ne proposer qu'une classification iconographique des œuvres sans les amener à entrer en relation les unes avec les autres au sein d'une dialectique critique d'ordre socio-historique. De même, étranger d'un point de vue chronologique à toute notion d'études féministes puis d'études de genre, dans la mesure où ces dernières se sont développées en tant que telles à partir des années 1980 notamment avec Joann W. Scott, c'est là probablement une de ses lacunes les plus prégnantes.

Il a été question précédemment des réformes de l'ère Meiji bannissant la nudité publique, et modifiant durablement le rapport que les Japonais entretenirent avec le corps. Cette occidentalisation des corps évoquée par Norman Bryson transcende le simple aspect pictural car elle devient aussi, dans une certaine mesure, un phénomène social. Doit-on de fait considérer la nudité telle que représentée dans le *Yōga* – en tant qu'adaptation au Japon d'un genre artistique et culturel exogène – par le même prisme que s'il se fût agi d'un nu européen ? Dans ce cas, comment considérer la nudité telle que véhiculée par le *Nihonga* ? Aucun regard n'est parfait et le biais est inhérent au socle culturel de l'œil, mais il peut sans doute être atténué.

La langue japonaise est peut-être encore plus riche que la langue française pour décrire le nu et la nudité dans un contexte artistique (ou non) et ce, d'une façon conceptuelle. Les termes les plus répandus aujourd'hui que sont *hadaka* 裸, *ratai* 裸体 et *nūdo* ヌード ne sont pas synonymes car ils ne renvoient pas, en théorie, à la même réalité sous-jacente ni à la même chronologie. Si les deux premiers termes, avec leurs variantes, furent sans aucun doute les plus employés et ce, de façon écrasante, avant 1945²⁵⁵, ce n'est qu'à partir de l'après-guerre que l'anglicisme ヌード (de l'anglais *nude*) commença à être utilisé, en particulier afin de regrouper, sous un terme générique, le nu en tant qu'état de fait tel que pensé à travers une typologie occidentale tout en renvoyant à une variété plus large de motifs. Ces termes ont été complétés par une spécification de genre en accolant à 裸 le kanji *onna* (jo) 女 ou *fu* 婦 (« femme ») ou *otoko* 男 (« homme ») : *rafu* 裸婦 ou *rajo* 裸女 afin de décrire une femme nue, ou *hadaka-otoko* 裸男 pour un homme, tout en conférant à ces mots la même vision conceptuelle que *hadaka*. Néanmoins, tel que l'explique Satō Dōshin, *hadaka* renvoie justement à un état, celui d'être nu, ce qui implique que cet état est censé être quelque chose de transitoire à l'instar de l'adjectif « nu ». Le terme peut d'ailleurs s'utiliser en japonais pour autre chose qu'un corps,

²⁵⁵ Le terme n'est jamais employé dans les récits d'artistes et les occurrences dans les catalogues, notamment de la bibliothèque de la Diète sont inexistantes à peu de choses près.

ce qui n'est pas le cas de *ratai*. Le *tai* de *ratai* 裸体 signifie justement « corps » (*karada*), c'est-à-dire « existence »²⁵⁶. La traduction de *ratai* serait donc plus compatible avec le *nu* en tant qu'idéal artistique, c'est-à-dire en tant que réalisation, ou fin en soi, et non pas « nu » en tant qu'état. Il est possible également de trouver le terme de *razō* 裸像 où *zō* signifie « figure », « forme » ou « apparence ».

Ces nuances terminologiques sont directement à mettre en relation avec le rapport au corps, c'est-à-dire une distinction entre ce qui est charnel et spirituel, lorsque l'un n'est qu'un aspect de l'autre : *Nikutai* 肉体 renvoie au corps en tant que chair, tandis que *Jintai* 人体 renvoie au corps en tant qu'être pensant. Mais on ne saurait penser sans chair, laissant ainsi supposer une hiérarchisation de ces deux concepts entre eux²⁵⁷. De fait, en juxtaposant *fu* 婦 à *hadaka* (*ra*) 裸, cela signifierait-il que l'aspect de *karada* (*tai*) est implicitement entendu dans *fu* ? Ainsi 婦人の裸体 équivaudrait à 裸婦 ? Nous n'avons pas la réponse à cette question. De toute évidence, lorsque les artistes ou critiques avant 1945 se réfèrent au *nu* d'une façon globale, c'est-à-dire à la nudité artistique en tant que concept, le terme *ratai* est utilisé (à l'instar de *rataiga* 裸体画), tandis que lorsqu'il s'agit d'application pratique de ce *ratai* à un corps en tant qu'être généré, les termes plus spécifiques de *rafu*, *rajo* ou éventuellement *razō* sont utilisés.

Dans les faits, l'usage de cette terminologie est très contrasté et invite à penser que ces concepts linguistiques sont en effet plus ou moins interchangeables, en particulier si *rafu* est entendu comme *fujin no ratai*. Innombrables sont les œuvres intitulées *rafu* rentrant dans les critères couramment admis de *nu*, et à l'inverse, innombrables sont les œuvres de *nu* ne se dénommant pas comme tel. Peut-être de façon idéologique, certains artistes semblent avoir préféré, comme Kumagai Morikazu 熊谷守一 (1880-1977), nommer certains nus seulement *hadaka* 裸, décrivant, au sein d'œuvres proches de la non-figuration et très expressionnistes, une forme d'indétermination tant physique que temporelle. On trouve un même *modus operandi* dans certaines œuvres de Yorozu Tetsugorō 萬鉄五郎 (1885-1927) où le corps de certains modèles nus est simplement décrit en tant que *hito* 人 (« une personne », sans indication de

²⁵⁶ SATŌ Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2011, p. 273.

²⁵⁷ Ibid.

genre). Cela nous amène ainsi à nous demander où se trouve la frontière entre *nu* et nudité dans l'art japonais telle que nous souhaiterions l'étudier, et comment l'appliquer aux œuvres.

1.3.2 – *Un nu ou des nus ?*

Cette question pourrait sembler irrémédiablement naïve, mais elle résulte pourtant d'un long cheminement, en particulier au vu de la situation très singulière de l'art japonais du XXe siècle, au sein duquel deux pratiques artistiques différentes tant d'un point de vue esthétique qu'idéologique se côtoient, s'hybrident parfois, mais émanent de deux traditions distinctes. Ce qui paraît naturel pour l'un ne l'est pas forcément pour l'autre, et la nudité en fait assurément partie. Elle est en effet inhabituelle (écrire *rare* serait très excessif) dans le *Nihonga*, et c'est justement cette caractéristique qui lui confère une signification particulière. Par exemple, quand on pense *nu*, la première image venant à l'esprit est certainement une femme totalement nue allongée, l'air lascif, sur un sofa comme Renoir a pu en peindre tant. Pourtant, une femme dont une partie du corps est dissimulée par une étoffe est-elle un nu ? Si on prend en compte les œuvres *Ratai bijin* 裸体美人 (« beauté nue ») (fig. 37), 1912, de Yorozu Tetsugorō, *Rafu no zu* 裸婦の図 (« scène de la femme nue ») (fig. 38), 1920, de Murakami Kagaku 村上華岳 (1888-1939) ou *Haimen no rafu* 背面の裸婦 (« femme nue de dos »), 1927, de Takamura Shinpu 高村真夫 (1876-1954), ces femmes ne sont pas entièrement nues, mais elles sont pourtant dénommées « femmes nues ». La distinction entre ces trois « nus » provient à la fois de la période de réalisation de celles-ci ainsi que du courant artistique concerné.

La *Raita bijin* de Yorozu est réalisée dans un contexte où, en tant qu'œuvre de fin de cursus à l'école des Beaux-Arts de Tokyo, Kuroda Seiki enseignait ce type de nu à moitié couvert – dans une esthétique toutefois fort différente – qu'il a lui-même beaucoup utilisé²⁵⁸, en adéquation avec la répression policière encore très active (laissons de côté pour l'instant l'aspect contestataire de cette œuvre) ; pour l'œuvre de Murakami Kagaku, il s'agit d'une œuvre de style *Nihonga*, la nudité totale n'y est pas un des principes de base (rendant ainsi sa dénomination acte militant en soi), ce qui explique en partie que la femme soit vêtue de la sorte d'un très léger voilage totalement transparent rappelant immanquablement les drapés de certaines statues bouddhistes ; enfin, l'œuvre de Takamura Shinpu, on ne peut plus convenue,

²⁵⁸ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 52.

a été exposée à la *Teiten* de 1927, alors que les tensions policières pesant sur le nu s'assouplissaient considérablement depuis plusieurs années – à Tokyo, tout du moins –, motivant les artistes *Yōga* à mettre de côté les nus prétextés²⁵⁹. Ces trois œuvres montrent d'une part une évolution de la typologie du nu liée au contexte de réalisation, mais aussi et surtout que la façon dont le nu est considéré n'est, à la différence sans doute de l'Occident, pas ou peu dogmatique. Les nus intégraux furent nombreux, les nus partiels tout autant. Le cas du *Nihonga* est également problématique car la nudité intégrale est assez rare eu égard au volume d'œuvres produit. Une évaluation plus souple est alors nécessaire, vers une ouverture de la définition de « nu » en un sens plus large, car celle-ci n'y est jamais vraiment « gratuite ».

1.3.2.1 – Proposition d'une systématique

Plusieurs typologies peuvent être proposées afin de classer les types de nus tels qu'utilisés dans l'art japonais du premier XXe siècle. Ces typologies relèvent de ce qu'on pourrait appeler la « sphère de réalisation » de la nudité, c'est-à-dire à la fois le prétexte – s'il existe – ou l'environnement recevant le nu. Ces topoï sont à peu près propres à l'art japonais dans le sens où certains sujets chers à l'Occident ne sont peu voire pas utilisés comme le nu allégorique ou la nudité héroïque (qu'on retrouve peut-être plus dans les nus masculins, mais les déesses nues au Japon sont une rareté), qui semblaient servir plus volontiers de prétexte durant la phase d'appropriation du sujet comme nous avons pu le voir avec la *Hakubakai*. On pourrait ainsi diviser la majorité des nus en quatre grandes catégories :

- Type I – « Nu en atelier, nu en intérieur »
 - Ia – Nudité totale
 - Ib – Nudité partielle

Il s'agit de loin la typologique sans doute la plus utilisée et la plus représentative des nus exposés au Salon ou à la *Nikaten*, véhiculant avec elle tout un environnement culturel, même si on note un taux de représentation très fluctuant au fil des années. Il a été dit précédemment que les artistes japonais s'étaient très certainement imprégnés de la société

²⁵⁹ KURAYA Mika (dir.), *Nugu kaiga – Nihon no nūdo 1880-1945* ぬぐ絵画—日本のヌード 1880 – 1945 (« la peinture mise à nu – le nu japonais de 1880 à 1945 »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne, Tokyo : 15 novembre 2011 – 15 janvier 2012], The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2011, p. 163.

machiste des ateliers parisiens, ce que Norman Bryson appelle « the masculine camaraderie of the studio », en particulier à travers l'appropriation du nu en tant que sujet, tout comme le recours aux modèles professionnelles. Ce rapport hommes-femmes est un rapport par essence déséquilibré, comme le remarque Ikeda Shinobu : les femmes proposent, telles des *nikutai rōdōsha* 肉体労働者 (« des travailleuses manuelles », traduisible également par « travailleuses du corps ») pour reprendre son expression, des prestations physiques pour des compensations bien maigres. Si par chance elles arrivaient à se créer une certaine aura au bénéfice de l'art (et donc de la renommée de l'artiste), elles pourront se vendre à des tarifs plus élevés²⁶⁰. Ce déséquilibre crée donc une relation verticale entre les deux sexes, relation qui fut transposée au Japon et qui trouva sans doute un certain écho auprès de la doctrine du *Ryōsai Kenbo*. Le journal intime de Kuroda Seiki durant son séjour à Kyoto en mars 1896 indique qu'il avait déjà recours à de nombreuses femmes, parmi lesquelles on pourrait citer Otami, Tomoko, Oyei, Miyoko ou encore Naka, même s'il semble à cette époque qu'il faille plus les convaincre de poser plutôt qu'elles acceptassent spontanément²⁶¹. L'ouverture des cours de nu en 1896 puis l'engouement qui en découla durant la première moitié du XXe siècle fut à l'origine d'une demande en forte hausse de modèles féminins, à tel point que de véritables agences de mise en relation furent ouvertes, alors que ces mêmes femmes étaient contraintes de vendre leur charmes la nuit tombée dans les quartiers chauds de Tokyo²⁶², tout du moins dans les premiers temps. Faisons toutefois très attention : il n'est nullement question de considérer tous les nus produits, que ce soient des nus en atelier ou les autres, comme les représentations d'une domination systématisée. Si les premiers nus ont certainement été créés dans l'optique d'importer un modèle européen fondamentalement sexiste par le biais d'une certaine interprétation de la « modernité », le grand nombre de nus *Yōga* produits durant la première moitié du XXe siècle est également à regarder en tant que dynamique : celle d'un sujet considéré comme « moderne », vendeur et devenu incontournable (pour ne pas dire le fer de lance) dans le *Yōga*, quand bien même celui-ci est fondé sur une relation déséquilibrée devenue normative.

²⁶⁰ IKEDA Shinobu, *Nihonkaiga no jōsei-zō – jendā bijutsu-shi no shiten kara* 日本絵画の女性像 – ジェンダー美術史の視点か (« La figure féminine dans la peinture japonaise : du point de vue de l'Histoire de l'art et du genre »), éditions Chikumashobō, Tokyo, 1998, p. 198.

²⁶¹ *Kuroda Seiki Nikki* 黒田清輝日記 (« journal intime de Kuroda Seiki »), chūō kōron bijutsu shuppan-sha.

²⁶² KOJIMA Kaori, « Kindai-ka no tame no jōsei hyōshō 近代化のための女性表象 (« le symbole féminin dans un but de modernisation », in KITAHARA Megum (dir.), *Ajia no jōseishintai ha ikani egakareta ka* アジアの女性身体はいかに描かれたか (« De quelle façon le corps de la femme asiatique était-il représenté ? », Seikyūsha, Tokyo, 2013, p.177.

Dans cette catégorie se trouveront donc les « nus en atelier », ou plus largement « en intérieur », même si l'un n'est que le prolongement de l'autre, tous deux traduisant une forme de possession du corps de la femme dans la sphère privée. La nudité totale représente plus ou moins la majeure partie des œuvres à compter des années 1920, même si une nudité partielle reste encore visible, devenue sans doute un parti-pris esthétique (et non plus une contrainte). Cette appellation de « nudité partielle » renvoie à ce que Kuraya Mika a nommé le *Koshimaki bijin taipu* 腰巻美人タイプ (« type beauté à l'entrejambe voilé »)²⁶³, en référence au sobriquet dont a été affublé l'incident de 1901 à la *Hakubakai*, même si, dans le cas présent, cette sous-catégorie prend aussi en considération la dissimulation de l'entrejambe par un simple morceau d'étoffe étroit, ou d'une autre partie du corps, dissimulation plus symbolique qu'effective. La typologie du nu allongé présentant la femme avec un bras relevé derrière la tête, qu'on retrouve partiellement dans la *Ratai Bijin* de Yorozu, s'inspire de son côté très nettement d'une gestuelle popularisée par la *Vénus endormie* (ou *Venere dormiente*) de Giorgione, elle-même reprise par Titien, Goya ou encore Manet, c'est-à-dire cette femme nue plus ou moins admonitrice et dont la qualité morale supposée ne faisant guère illusion déjà au XVI^e siècle. Ce modèle devint très populaire auprès des artistes japonais durant les années 1920 en tant que pose des « nus en atelier », que ce soit dans la peinture à l'huile ou dans l'estampe, en particulier celle de la *Sōsaku Hanga* 創作版画²⁶⁴ notamment avec Onchi Kōshirō 恩地孝四郎 (1891-1955). L'artiste *Yōga* Maeda Kanji publia même dans *Bijutsu Shinron* en 1929 un article sur la différence entre un bon et un mauvais nu « réaliste » (寫實「裸体」) en se basant sur de telles œuvres, révélant ainsi la connaissance que les artistes japonais de cette époque pouvaient avoir en de telles

²⁶³ KURAYA Mika, « kaiga no shita hanshin – 1890-1945 no rataiga mondai 絵画の下半身：一八九〇年～一九四五年の裸体画問題 (« la moitié inférieure du corps dans la peinture ; le problème du nu 1890-1945 ») », *Bijutsu kenkyū*, n°392, 2007, p. 316.

²⁶⁴ « Estampe créative » : courant de l'estampe né en 1918 sous l'impulsion, entre autres, de l'artiste *Yōga* Yamamoto Kanae, promouvant une estampe « libre », débarrassée du système collaboratif traditionnel où l'artiste peintre ne réalise que le dessin de l'estampe en tant qu'œuvre finie. Les artistes de la *Sōsaku Hanga* réalisent ainsi l'estampe dans son entièreté, c'est-à-dire du dessin à l'impression en passant par la gravure des blocs de bois. Les sujets invoqués furent tout aussi libres et majoritairement en adéquation avec la peinture de style *Yōga* jusqu'à la non-figuration, tandis que l'autre courant de l'estampe visant à revitaliser l'*Ukiyo-e*, la *Shin Hanga* 新版画 (« nouvelle estampe »), courant officiellement né en 1915 sur des bases idéologiques préexistantes, ne remit pas en cause le système collaboratif et proposa des sujets conservateurs majoritairement liés à l'*Ukiyo-e* ou au *Nihonga*, dans les formes ou dans l'esprit. Cette coupure est néanmoins somme toute artificielle car de nombreux artistes *Yōga* créèrent des dessins pour des œuvres *Shin Hanga*, à commencer par Hashiguchi Goyō, Ishii Hakutei ou Yoshida Hiroshi ; la réciprocité n'est en revanche pas vraie et il ne semble pas exister d'artiste *Nihonga* ayant participé à la *Sōsaku Hanga*. Le nu féminin fut ainsi diffusé de façon pour le moins abondante, réutilisant globalement les typologies liées aux deux grandes pratiques picturales de référence respectives : « femme au bain » pour la *Shin Hanga*, « nu en atelier » pour la *Sōsaku Hanga*.

œuvres de catégorie « vénus vulgaire » (pour reprendre la terminologie de Kenneth Clark), issues de la Renaissance italienne.

- Type II – « Femme(s) à la toilette »
 - IIa – Femme(s) au bain
 - IIb – Baigneuse(s)

On pourrait penser à la typologie héritée d'artistes comme Ingres, Renoir, Gérôme ou d'autres orientalistes, mais ce serait sans compter la propre tradition du Japon d'avoir inventé le *Bijinga*. Les titres de ces œuvres sont généralement suffisamment explicites : *mizube* 水辺 (« au bord de l'eau ») et ses variantes, ou *yokugo* comme ci-avant, *ideyu* 出湯 (« source chaude »), ou encore *yokujo* 浴女 (« femme au bain/baigneuse »). La figure de la baigneuse peut donc, selon le courant, faire écho soit à une culture visuelle en particulier, soit à l'autre, tout en proposant parfois un subtil mélange des deux. *Suiyoku rafu* 水浴裸婦 (« femmes nues au bain ») (fig. 39), 1914, de Yasui Sōtarō s'inscrit définitivement dans le modèle européen de la baigneuse pourvoyant une idéalisation du corps, tandis que *Yokugo* 浴後 (« après de le bain ») d'Imao Tsuyako 今尾津屋子 (1903- ?) se réfère clairement à l'*Ukiyo-e*, tout en idéalisant également les corps, mais d'une façon différente (en cela que le référentiel culturel n'est pas le même). Lorsqu'on lit d'ailleurs les écrits d'artistes *Yōga* sur le nu ou la nudité comme ceux d'Okada Saburōsuke, Yasui Sōtarō, Umehara Rūzaburō ou Tanabe Itaru, il n'est absolument pas question, à aucun moment, de l'*Ukiyo-e* en tant que référentiel artistique, mais bien de l'Europe contemporaine et de la Grèce Antique en particulier²⁶⁵, comme s'ils cherchaient quelque part à inscrire leur propre production (de la fin du XIXe siècle peut-être jusqu'aux années 1920 tout du moins), en tant qu'art japonais « moderne », dans la continuité d'une tradition gréco-romaine estimée comme culturellement significative.

Il est également important de se pencher sur ce qu'on pourrait qualifier de « différence essentielle » entre ces deux thématiques présentant une femme ou un groupe de femmes affairées à la toilette que sont les typologies *femmes au bain* et *baigneuses*, tout en sachant qu'il serait possible d'inscrire la première dans une tradition iconographique de style *Nihonga*, tandis

²⁶⁵ Voir la revue *Bijutsu shinron*, numéro spécial « ratai shitsugi 裸体質疑 (« questions sur le nu ») », vol. 4, n°6, 1929.

que l'autre serait à relier majoritairement au *Yōga*, mais pas exclusivement du fait de certaines porosités. Par exemple : *Kawa no naka no yurō* (ou *yutaki* ?) 河の中の湯瀧 (« une chute d'eau chaude au cœur de la rivière ») (fig. 40) du peintre *Yōga* Matsuyama Shōzō 松山省三 (1884-1970) présentée à la 1^{ère} *Teiten* de 1919 reprend manifestement le thème des femmes au bain qu'on retrouve justement bien plus volontiers sous cette forme dans le *Nihonga* ou dans le courant de l'estampe *Shin Hanga* 新版画 (littéralement « nouvelle estampe »)²⁶⁶. Il s'agit en quelque sorte de l'exception qui confirme la règle.

Plus encore, il est possible de constater une très nette différence sémantique entre les deux sujets, ce qui implique qu'on ne peut pas les considérer comme des synonymes en prenant comme seul point de distinction le support, hormis peut-être celles du peintre *Nihonga* Kainoshō Tadaoto 甲斐荘楠音 (1894-1978) qui, sans savoir vraiment si on peut les qualifier de baigneuses, rentreraient plus dans cette esthétique. Par conséquent, la nudité de la *baigneuse* se réalise, en règle générale, dans un milieu naturel public (bord de rivière, bord de mer, extérieur indéterminé comme une forêt), c'est-à-dire un endroit où on suppose que n'importe qui pourrait surgir ; tandis que celle de la *femme au bain*, largement reprise comme thématique dans la *Shin Hanga*, se réalise dans un espace privé, clos, ou du moins qui en donne l'impression par son inaccessibilité apparente (à l'instar des sources chaudes de montagne reculées si chères au *Nihonga*). L'espace clos dans lequel le regard du spectateur – et de l'artiste avant lui – pénètre pourrait être assimilé à une forme de voyeurisme, celui-là même dont nous parlions au sujet de l'*Ukiyo-e*, et qui répond grossièrement aux mêmes enjeux. De fait, en dépit de ce regard pénétrant, l'intégrité morale de la femme, si l'on peut dire, n'est pas atteinte, puisqu'elle serait en quelque sorte la victime de ce regard : la nudité est contextualisée, elle se réalise dans le cadre logique de la sphère privée. La *baigneuse*, quant à elle, est bien souvent représentée dans une nature libre, en plein air, et se retrouve sujette, par un processus de projection, à la

²⁶⁶ Il s'agit d'un courant considéré comme conservateur né en 1915 sous l'impulsion de l'éditeur Watanabe Shōzaburō 渡辺庄三郎 (1885-1962) visant à renouveler le genre de l'*Ukiyo-e* par le biais d'innovations techniques et esthétiques importantes suivant peu ou prou les considérations du *Nihonga* dans la façon d'aborder les corps (c'est-à-dire en ombres et en volumes et non plus de façon planaire). Le *Bijinga* fut ainsi, avec le paysage, un des genres les plus représentatifs de ce courant. La thématique de la *femme au bain* (ou à la toilette/maquillage etc.) fait partie des thèmes de prédilection qu'on retrouve d'abord chez Hashiguchi Goyō (premier artiste à avoir été démarché par Watanabe pour une collaboration), et qui fut un véritable succès commercial, véhiculant une image de pureté morale féminine. Un grand nombre d'artistes, majoritairement de style *Nihonga*, vendirent ainsi leurs dessins pour une reproduction sous forme d'estampe (parmi lesquels Itō Shinsui, Kaburaki Kiyokata, Torii Kotondo, Kawase Hasui etc.) réalisées à travers le système dit « collaboratif » ; on trouve également plusieurs artistes de style *Yōga* comme Ishii Hakute, Hashiguchi Goyō lui-même, Nakazawa Hiromitsu ou encore Yoshida Hiroshi pour les paysages, parmi quelques autres.

potentialisation de la présence physique du voyeur ; elle exhibe en outre, parfois même en fixant du regard le spectateur, sa nudité au vu et au su de tous. Si elle est une victime, dirait-on, elle est une victime consentante. A noter un phénomène non négligeable : au fil des années, et plus particulièrement durant les années 1930, la figure de la *baigneuse* telle qu'utilisée dans le *Yōga* – en dépit du fait que la figure féminine montre bien plus volontiers son sexe de façon frontale qu'auparavant – est de plus en plus souvent agrémentée d'enfants, ce qui n'est justement pas sans rappeler certaines estampes de l'*Ukiyo-e*, japonisant ainsi quelque peu ce sujet.

D'autre part, l'espace de réalisation de la nudité : certaines œuvres de Yasui Sōtarō présentées lors de la première exposition de la *Nikakai* en 1914 se rapprochent par exemple amplement de la baigneuse de type renoirien (en rappelant l'aspect composite des sources d'inspiration esthétique). La nudité de celles-ci n'a aucune autre justification qu'elle-même, en dépit d'un contexte naturel, qui finit par enrober le tout à la manière d'un contrepoint auquel personne ne croit. Dès lors, en pourvoyant ces femmes de formes généreuses dans le modelé mais sans une once de naturalisme, Yasui détache ces femmes d'une réalisation vraisemblable, et ils les transposent dans l'idéalisation corporelle : elles sont allégorisées en tant, pourrait-on dire, que représentations de la nudité. Cette nudité invite le spectateur masculin, par son regard, à les posséder, ce qui ne nous semble pas être le cas des *femmes au bain*, du fait même de la sphère de réalisation de la nudité ou des poses de ces femmes. La *baigneuse* est une offrande, la *femme au bain* une tentation. Tel que l'évoque Taniguchi dans *Eloge de l'Ombre*, certains pourraient trouver plus de plaisir à imaginer, par les rares zones découvertes d'un corps, celui-ci dans toute son entièreté. C'est sans doute dans cette limite que réside l'acceptabilité entre la nudité *Nihonga* ou *Shin Hanga* (avec, bien sûr, des exceptions), et certaines œuvres de nus telles qu'envisagées par les artistes *Yōga*.

- Type III – « Femme(s) de la Nature »
 - IIIa – *Ama*
 - IIIb – Femme(s) des îles
 - IIIc – Allégories ?

On retrouve à travers ces œuvres régulièrement exposées à la *Hakubakai* puis au Salon une tendance très nette de conception du nu féminin en tant qu'émanation de la Nature, lorsque celle-ci ne se réalise pas en atelier : femmes se délectant du parfum des fleurs, femmes allongées

dans l'herbe, entourées de hampes florale, près d'une source etc. Dans la culture populaire du XIXe siècle, le domaine – fantasmé, finalement – de l'homme est la ville ainsi que les sciences industrielles, tandis qu'à l'opposé du spectre symbolique se situent les femmes, qui sont ancrées dans la Nature et l'irrationnel, pour reprendre la remarque de Kuraya Mika²⁶⁷. Ce point de vue est d'ailleurs partagé par d'autres intellectuelles comme Ikeda Shinobu, qui dresse le même constat à cet égard en particulier à propos des femmes à moitié nues de Tsuchida Bakusen 土田麦僊 (1887-1936), ou encore Linda Nochlin à propos de la figure de la paysanne en Europe ou des « vahinés » chez Gauguin. Il s'agit, on peut le dire sans se tromper, d'un topos qui n'est sans doute pas entièrement une appropriation depuis l'occident (rappelons-nous la figure de l'*Ama* chez Utamaro), et qui fut surtout abondamment partagée, tous bords confondus, durant toute la première moitié du XXe siècle, voire au-delà.

L'*Ama* fonctionnerait de cette façon comme le pendant marin et sensuel de la paysanne : *Amas* dont le peintre se plaît à représenter le labeur, la peau brûlée par le soleil, tout en imaginait le moment où elles se découvrent la poitrine lors du repos ou en rentrant au village, le plus souvent en groupe telle une procession. L'historienne de l'art et chercheuse Kojima Kaoru 児島薫 suppose de son côté que les figures de l'*Ama* et de la *Femme des îles* n'ont d'autre justification que celle de servir de prétexte aux artistes *Nihonga* pour représenter la nudité, c'est-à-dire au sein d'un courant dans lequel le nu n'est pas une tradition iconographique, afin de contourner une certaine rigidité en conférant au sujet une forme de légitimité²⁶⁸. Nous verrons bien plus en détail dans la partie 2.1.2.3 que, si le point de vue de Kojima est sans doute vrai dans un premier temps, il est très probablement fortement incomplet voire simpliste au vu des éléments que nous apportons, en particulier concernant l'inclusion de la thématique de l'*Ama* au sein du roman national, et de la monstration des colonies à travers la *Femme des îles* dans un but vraisemblablement politique.

La figure de la paysanne n'est quant à elle pas autant sexualisée, et la nudité dans le cadre strictement rural (hors contextes précédemment cités) reste, jusqu'à preuve du contraire, exceptionnelle. Il arrive que la poitrine soit révélée avec plus ou moins de discrétion voire de justification dans certaines œuvres, en particulier des scènes de genres (rurales ou d'intérieur).

²⁶⁷ KURAYA Mika (dir.), *Nugu kaiga – Nihon no nūdo 1880-1945* ぬぐ絵画—日本のヌード 1880 – 1945 (« la peinture mise à nu – le nu japonais de 1880 à 1945 »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne, Tokyo : 15 novembre 2011 – 15 janvier 2012], The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2011, p. 70.

²⁶⁸ A l'occasion d'un échange par mail entre les 29 avril et 8 mai 2022.

L'œuvre de style *Nihonga Yūyake* 夕やけ (« lueurs vespérales ») de Fukuda Kyūya 福田久也 (fig. 41), présentée à la 4^e *Teiten* de 1922, dépeint par exemple une femme dont les deux seins sont clairement visibles, dépassant de son vêtement, à la jonction de celui-ci et de la ceinture qui lui noue le bas-ventre. Elle transporte un enfant dans son dos, et une petite fille la précède. La monstration de cette poitrine sortant des vêtements comme la manifestation physique de sa maternité suggère naturellement qu'elle vient d'allaiter l'enfant dans son dos (ou qu'elle s'apprête à le faire), mais l'artiste aurait très bien pu ne pas la rendre visible pour autant. L'irruption de ces deux seins semble comme ramener la femme, la paysanne, à sa condition de mère nourricière, condition presque animale tant ces seins évoquent des mamelles. L'inscription de la scène dans un cadre très rural pourrait jouer en la faveur d'une interprétation des seins exhibés comme une coutume assez « triviale », ou « campagnarde », par opposition à l'environnement urbain dans lequel de telles choses ne se font pas.

Nous avons vu précédemment que l'intérêt érotique de la poitrine ne semblait pas être une évidence dans l'*Ukiyo-e*, et sa fonction semblait être surtout considérée comme le vecteur de l'allaitement, c'est à dire un symbole maternel. La parution en 1901 du recueil de *tankas* intitulé *Midaregami* みだれ髪 (« les cheveux détachés ») écrit par la poétesse Yosano Akiko 与謝野晶 (1878-1942), et doté par l'artiste de la *Hakubakai* Fujishima Takeji (parmi d'autres) de superbes illustrations proches de l'Art Nouveau, laisse penser que la façon dont le corps féminin était abordé par les femmes elles-mêmes tendait vers une érotisation de la poitrine, ce qui fit d'ailleurs scandale : on n'imaginait pas qu'une femme puisse écrire aussi vertement la façon dont elle conçoit sa propre sexualité, et encore moins décrire ses propres désirs charnels²⁶⁹. Néanmoins, même s'il est probable qu'il y ait une volonté pour certains artistes d'érotiser le sein d'une femme en ne rendant que cela visible par rapport à un nu intégral ou à un semi-nu, les femmes sont représentées avec un enfant dans la majorité des cas. Le sujet ne sera donc pas traité et ne rentre pas dans le décompte des œuvres exposées au Salon.

- Type IV – Inclassable ou *sui generis*
 - IVa – Par absence de détails contextualisant
 - IVb – Le corps de la femme est trop fragmenté

²⁶⁹ Voir EGUSA Mitsuko, « “midaregami”: josei-shintai to jendā 『みだれ髪』 — 女性身体とジェンダー » (« les cheveux détachés [titre d'un recueil de poèmes] : genre et corps féminin »), *bungakubu kiyō* (*bunkyōdaigaku*), vol. 11, n°2, 1998, pp. 102-118.

Il existe bien sûr des œuvres impliquant la nudité qui ne rentrent pas dans les catégories proposées ci-avant. Certaines sont inclassables car déconcertantes d'un point de vue thématique, comme certains nus de Kainoshō Tadaoto 甲斐莊楠, ou même *Rafu* de Murakami Kagaku qui ne répond pas à un modèle particulier. D'autres artistes, majoritairement issus des courants d'avant-garde, choisirent de représenter des corps déstructurés ou restitués à l'état de simples motifs à travers une esthétique soit teintée de surréalisme comme avec Koga Harue 古賀春江 (1895-1933), ou cubiste avec Yabe Tomoe 矢部友衛 (« 1892-1981), mais aussi à travers un rendu des corps antinaturalistes par l'exagération de certains traits ou une disproportion des membres. Il nous a semblé y avoir dans de telles œuvres, surtout celles dont la composition reprend clairement des typologies déterminées comme celle du « nu en atelier », une dimension parodique délibérée, vecteur d'une forme de contestation.

1.4 – 1904-1940 : Le *Yōga*, entre spectre des régulations et revendications esthétiques

La littérature tend à faire de la *Rataiga ronsō*, cette suite de scandales survenus autour de la question du nu dont il a été question précédemment, un événement historique propre à la dernière partie de l'ère Meiji (1868-1912). D'un point de vue philosophique, c'est sans doute incontestablement vrai dans la mesure où les scandales liés au nu féminin dans l'art étaient alors étroitement liés à l'émergence du *Yōga* en tant que transfert culturel à large spectre d'une triade artistique (c'est-à-dire d'ordre technique, esthétique et iconographique) jusqu'alors peu ou pas éprouvée, en ce sens qu'il n'existait aucun précédent de cet ordre dans l'Histoire de l'art japonais. Néanmoins, une étude du milieu artistique à partir de l'ère Taishō montre qu'en réalité, la « querelle du nu » ne s'est véritablement jamais éteinte, et qu'elle a perduré jusque dans les années 1930 en matière de répression, et jusque dans les années 1940 pour certains auteurs questionnant encore la légitimité ou les contours d'un tel sujet²⁷⁰. Si bien sûr les régulations policières, devenues presque habituelles, firent moins parler d'elles dans les milieux intellectuels, c'est à dire à travers des échanges philosophico-esthétiques passionnés par médias interposés comme ce fut naguère le cas, aussi bien certaines *Bunten* que d'autres expositions privées durant les années 1910, 1920 et même 1930 furent le théâtre de nombreuses descentes

²⁷⁰ Voir ŌSUMI Tanezō, « Rataibijutsu no genkai 裸體美術の限界 (« les limites de l'art du nu ») », *Bijutsu Shinpō*, n°2, 1941, p. 9.

de police, à Tokyo mais aussi en province, allant même jusqu'à frôler l'incident diplomatique avec la France. La teneur comme les enjeux du débat se sont cependant déplacés : il ne s'agit plus (ou du moins, de façon marginale) de savoir si le nu doit faire partie de l'art japonais – car il est *de facto* devenu un élément constitutif de celui-ci –, mais de savoir où se situe la limite entre obscénité et acceptabilité (selon des critères qui ont été incontestablement assouplis et dont l'objet a changé) au regard de lois sur l'ordre public qui continuent d'être appliquées par les autorités avec un discernement fortement aléatoire.

En parallèle de ces régulations, la fondation de la *Nikakai* donna la parole à des artistes se positionnant en marge de la *Bunten*, en particulier du fait d'une esthétique ou d'une conception plastique trop éloignées des standards affichés. Véritable « salon des refusés » lors de sa fondation en 1914, toutes les sensibilités (ou presque) purent s'y développer, apportant avec elles une forme de politisation des œuvres, notamment de la part d'artistes très engagés dans le socialisme à l'instar de Yabe Tamoe 矢部友衛 (1892-1981) ou encore Okamoto Tōki 岡本唐貴 (1903-1986). Ce fut également un espace d'expression privilégié pour les artistes femmes à bien des égards²⁷¹. Un grand nombre de nus féminins exposé à la *Nikakai* – ou dans de nouveaux cercles issus ou non de cette dernière –, tant à travers leur esthétique (au sens littéral) que leur thématique, peut ainsi être compris en tant que miroir d'une contestation, que celle-ci ait comme objet un cercle artistique donné et/ou une certaine idéologie.

1.4.1 – La *Nikakai*, émergence et éclatement d'un laboratoire esthétique du corps

L'ère Taishō fut à n'en pas douter une période d'effervescence artistique sans précédent dans l'Histoire de l'art japonais. Tel que le relève Ikeda Shinobu jusqu'à un certain degré, le discours dominant aujourd'hui veut que l'art produit durant cette période soit en quelque sorte le reflet de la « démocratie » Taishō ayant favorisé l'émergence d'un art en tant que manifestation de la personnalité²⁷², même si les répressions – autant artistiques qu'intellectuelles – furent nombreuses. L'année 1925 durant laquelle le droit de vote au suffrage universel masculin fut obtenu est d'ailleurs considérée comme une sorte de ligne de crête de

²⁷¹ Voir 2.4.

²⁷² IKEDA Shinobu, *Nihonkaiga no josei-zō – jendā bijutsu-shi no shiten kara* 日本絵画の女性像 – ジェンダー美術史の視点から (« La figure féminine dans la peinture japonaise : du point de vue de l'Histoire de l'art et du genre »), éditions Chikumashobō, Tokyo, 1998, p. 165.

l'élan démocratique²⁷³. Cette constatation n'est pas récente en cela qu'elle est le fruit d'un lent processus intellectuel et sociétal. Natsume Sōseki écrivait déjà en 1912, en préambule d'une série d'articles intitulée *Bunten to geijutsu* 文展と芸術 (« la *Bunten* et l'Art », douze articles parus entre le 15 et le 28 octobre 1912) :

芸術は自己の表現に始まって、自己の表現に終るものである。²⁷⁴

L'art commence avec l'expression du « soi », et il s'achève avec elle.

Sōseki, en reconnaissant l'expression en tant que manifestation de la personnalité de l'artiste, au sein de la tendance sociétale de cette époque allant vers une forme d'individualisme, critique directement ce qu'il estime être un art dépourvu de cette même personnalité, en particulier les œuvres qu'il nomme « mortes », c'est-à-dire plus largement celles de la *Nihonbijutsu-kyōkai* (mais aussi celles de la *Bunten* dont il critique la rigidité), opposées aux œuvres « vivantes », celles des groupes de taille modeste à l'instar de la *Museikai* 无声会 (« société silencieuse » ou « aphone », cercle artistique promouvant le naturalisme) créée en 1900 par Kawabata Gyokushō²⁷⁵. L'écrivain s'inscrit en un sens dans la même ligne que l'artiste (peintre, sculpteur) et homme de lettre Takamura Kōtarō 高村光太郎 (1883-1956), dont l'essai, intitulé *Midori-iro no taiyō* 緑色の太陽 (« Soleil vert ») et paru en avril 1910 dans l'éphémère revue *Subaru* スバル (« Les Pléiades »²⁷⁶), appelait à une liberté artistique absolue :

僕は芸術界の絶対の自由フライトを求めている。従って、芸術家の
PERSONLICHKEIT (人格) に無限の権威を認めようとするのである。あらゆる意

²⁷³ HERAIL Francine (dir.), *Histoire du Japon*, Horvath (coll. « l'Histoire des Nations »), 1990, p. 479.

²⁷⁴ NATSUME Sōseki, « Bunten to geijutsu (ichi) 文展と芸術 (一) » (« la *Bunten* et l'art »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 15 octobre 1912, p. 5.

²⁷⁵ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 182.

²⁷⁶ La revue *Subaru* prend en effet la suite, en termes de ligne et de noyau d'intellectuels, de la notoirement célèbre revue *Myōjō* 明星 (« Vénus ») dans laquelle avait été publiée le fameux poème *Midaregami* de Yosano Akiko.

味において、芸術家を唯一箇の人間として考えたいのである。²⁷⁷

Je suis en quête de la liberté (*Freiheit*) absolue du monde de l'art. C'est pourquoi j'essaye de reconnaître l'autorité sans limite de la personnalité (*Persönlichkeit*) de l'artiste. Dans toutes ces significations, je souhaite considérer l'artiste [*seulement*] en tant qu'être humain.

Une des œuvres qui représenterait parfaitement cette volonté revendicative d'un art libéré de toute contraintes esthétiques serait sans aucun doute *Ratai Bijin* 裸体美人 (« beauté nue ») (fig. 37), 1912, de Yorozu Tetsugorō. Véritable pamphlet antiacadémique présenté en tant qu'œuvre de fin de cursus à l'exposition annuelle de l'école des Beaux-Arts de Tokyo²⁷⁸, Yorozu proposait cette femme à moitié nue, alanguie sur l'herbe, et dont la partie inférieure du corps est enroulée dans un tissu rouge, rappelant très fortement celui des *Amas* de l'Ukiyo-e, tout en utilisant de façon ironique le mot *ratai*, tel que le souligne Alicia Volk. Cette dernière ajoute d'ailleurs que Yorozu aurait cherché à saboter sa propre fin de cursus dans la mesure où il aurait très bien pu choisir d'autres œuvres achevées et beaucoup plus consensuelles, ce qui contribue à faire de *Ratai bijin* un véritable manifeste. La femme est d'ailleurs représentée un bras replié derrière la tête en guise de citation à Matisse ou, plus lointainement, à la Vénus de type Giorgione/Titien reprise par Manet, mais laissant également voir une touffe de poils noirs sous ses aisselles, tout en dépeignant la scène – la végétation en particulier – par le biais d'une esthétique « van-goghienne » très éloignée des standards de l'école. Il est bon de rappeler que, si le « nu en atelier » usant du modèle « femme allongée-bras relevé derrière la tête » devint très populaire durant les années 1920, ce n'est pas encore le cas en 1912. De plus, la pilosité est en elle-même très loin d'être anodine car, même si la typologie du nu mythologico-allégorique restait assez peu utilisée en tant que telle, son esthétique d'un nu totalement imberbe se référant plus ou moins à une espèce de catégorie supranaturelle de femme idéale était normative. Par la seule présence de ces quelques poils, Yorozu ramène ainsi sa femme à un être *réel* et charnel, c'est-à-dire contemporain, parodiant quelque part le recours à des prétextes excessifs. Quiconque s'étant d'ailleurs déjà tenu face à cette œuvre, conservée au musée national d'Art Moderne de Tokyo, a pu remarquer l'épaisse couche de peinture et l'empâtement très marqué de certains espaces, en particulier ceux situés au niveau de la poitrine de la femme, ce qui

²⁷⁷ TAKAMURA Kōtarō, *Bi ni tsuite* 美について (« à propos de l'art »), Chikuma Shōbo, Tokyo, 1967, p. 155.

²⁷⁸ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 52.

contribue à renforcer durablement l'aspect charnel de son corps. Même si l'esthétique de Kuroda ne suivit en rien l'académisme léché au sens français du terme, l'empâtement n'est pas pour autant une caractéristique de ses œuvres dont la surface tend vers un aspect plutôt lisse, laissant néanmoins apparaître la touche. En cela, la matière de l'œuvre fait partie du langage esthétique en lui-même, et donc de son aspect contestataire au même titre que la posture provocante ou la pilosité de la femme. Il convient néanmoins de garder à l'esprit que cette œuvre ne fut pas exposée au plus grand nombre lors de sa création, ce qui implique une réception de la part de la critique qui lui est contemporaine quasi inexistante.

A partir de 1912, justement, et la naissance de la *Nikakai* deux ans plus tard, deux tendances vont ainsi se côtoyer : d'un côté les artistes proposant des œuvres compatibles avec l'esprit du Salon, d'un autre côté les artistes souhaitant s'y opposer d'une façon ou d'une autre en exposant des œuvres qui auraient été, logiquement, refusées. C'est du moins le crédo officiel tel qu'il fut exprimé par les fondateurs de l'association, ce qu'Ishii Hakutei réexposait en 1925 dans la revue *Bi no Kuni*, tout en concédant que l'assouplissement – relatif – des critères de sélection de la *Teiten* à partir de 1919 avait sensiblement rebattu les cartes jusqu'à remettre en question les fondations mêmes de la *Nikakai*²⁷⁹. Malgré tout, un certain nombre d'artistes, notamment Ishii Hakutei lui-même ou Yasui Sōtarō (dès lors que ces derniers étaient engagés à la *Nikakai* jusqu'en 1935, leur point de vue évolua sensiblement ensuite), ont systématiquement refusé d'exposer au Salon officiel alors que les œuvres de ce dernier datant des années 1920, à l'instar de *Gashitsu* 画室 (« atelier ») réalisée en 1926 (fig. 42) et exposée à la 13^e *Nikaten* la même année, auraient probablement été acceptées à la *Teiten*. C'est d'autant plus vrai lorsqu'on en compare l'esthétique ou la composition à certaines œuvres retenues au Salon comme *Izumi ni yoru fujo* 泉による婦女 (« femme près d'une source ») de Yajima Kenji 矢島堅士, présentée à la 2^e *Teiten* de 1920, et reprenant le thème de la baigneuse. Les corps y sont très ronds, frôlant la déformation anatomique pour la femme debout, au sein d'une œuvre à l'esthétique brumeuse et à la touche d'apparence très empâtée (fig. 43)²⁸⁰. Une telle œuvre n'aurait, sans aucun doute, jamais pu être exposée à la *Bunten*.

Cette tendance à la contestation d'une forme d'inertie artistique par le nu ne se limita certainement pas au *Yōga* et concerna également le *Nihonga* : dans un premier temps, ce fut

²⁷⁹ ISHII Hakutei, *Ishii Hakutei-shū jō* 石井栢亭集・上 (« compilation (de textes) d'Ishii Hakutei, tome 1 »), Heibonsha, Tokyo, 1932, p. 61.

²⁸⁰ Seule une reproduction en noir et blanc ne subsiste au sein du catalogue, ne permettant ainsi pas d'évaluer les couleurs.

très nettement visible à travers les œuvres *Shima no onna* 島の女 (« femmes des îles ») et *Ama* 海女 (« Amas ») de Tsuchida Bakusen 土田麦僊 (1887-1936), respectivement présentées aux *Bunten* de 1912 et 1913²⁸¹, mais dans un contexte de tension très particulier sur lequel nous reviendrons ; puis à partir de 1918 et la fondation du cercle artistique *Kokuga-sōsaku-kyōkai* 国画創作協会 (« association de peinture nationale créative », abrégée en *Kokugakai*), fondation à laquelle Bakusen lui-même participa activement. En revanche, l'*Inten* se montra beaucoup moins enclin à ce type de représentation, même si certaines œuvres assez iconoclastes (à l'instar de la production d'Ochiai Rōfū 落合朗風, pour ne citer que lui) y furent présentées sporadiquement. Dans le cas de cette dernière, la contestation se traduisit majoritairement plus par une approche esthétique (tant dans la forme que dans les coloris) que par une remise en question des thématiques invoquées. *La Nikakai* fit néanmoins preuve d'une résolue précocité en la matière, et le nombre d'artistes y exposant fut incomparablement plus élevé que celui de la *Kokugakai*. Il serait par ailleurs vain de vouloir commenter de façon exhaustive les œuvres présentées à la *Nikaten* de sa création à 1944 dans la mesure où un nombre colossal d'œuvres y a été exposé. Il serait bon d'en analyser certaines œuvres majeures, tout en resituant le cercle dans une histoire de l'art plus globale de son temps, c'est à dire jusque dans la création de sociétés *filles* (à comprendre dans un sens très œdipien).

On trouve dans un premier temps un certain nombre d'œuvres fortement (c'est parfois peu de le dire) inspirées par la production de certains artistes européens comme peuvent en témoigner les quarante œuvres de Yasui Sōtarō présentées en tant que « retour de France » lors de 2^e exposition de la *Nikakai* de 1915, et dont l'inspiration de Cézanne est plus que perceptible. Umehara Ryūzaburō, de son côté, ancre définitivement sa production à travers une citation de Renoir très présente (jusqu'à un détachement significatif dès le milieu des années 1910 et une japonisation des corps nus), ce qui n'est pas étonnant lorsqu'on sait qu'Umehara vouait une grande admiration à ce dernier alors qu'il étudiait à Paris – il resta en France de 1908 à 1913 – à l'Académie Julian²⁸², et que les deux hommes entretenaient une correspondance²⁸³. Il s'agit,

²⁸¹ Voir à partir de 2.1.1.2 pour plus de détails.

²⁸² TAKARAGI Noriyoshi (dir.), *Umehara Ryūzaburō* 梅原龍三郎, (coll. « Shinchō Nihon Bijutsu Bunko, vol. 40), Shinchōsha, Tokyo, 1998, pp. 78-80.

²⁸³ Voir SHIMADA Hanako, *Umehara Ryūzaburō to Runowāru : sōbo runowāru no tsuioku* 梅原龍三郎とルノワール : 増補ルノワールの追憶 (« Umehara Ryūzaburō et Renoir : souvenirs de Renoir »), Chūō kōron bijutsu-shuppan, Tokyo, 2010.

pour le cas de Yasui, d'œuvres produites en Europe au cours d'un long séjour qu'il réalisa entre 1907 et 1914. Si une bonne partie de ces œuvres est constituée de paysages, *Suiyoku rafu* 水浴裸婦 (« femmes nues au bain ») (fig. 39), peinte en 1913-1914 mais non exposée à cette 2^e *Nikaten* en raison de dimensions trop importantes [128 x 193 cm]²⁸⁴, fait figure de synthèse assez éloquente de plusieurs sensibilités artistiques européennes manifestes et assumées. Yasui propose ici une scène de type « baigneuses » pourvue d'un groupe de quatre femmes totalement nues, sexe visible, et représentées dans l'environnement naturel d'un bord de rivière. L'anatomie très particulière des corps, leur mise en volume très ronde mais aussi idéalisée, leurs formes très opulentes ou leur tête relativement petite flanquée d'yeux en amande décalés, rappellent tour à tour autant les formes des baigneuses de Renoir (que Yasui avait eu l'occasion de rencontrer) que certains visages de Picasso. De la même façon, les coloris utilisés pour le fond ainsi que la fragmentation ou la compartimentation des formes et des espaces est une imitation délibérée des paysages de Cézanne, alors que la scène en elle-même évoque *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Dans *Kujaku to onna* (« paon et femme ») (fig. 44) réalisée à Paris en 1914 et également présentée à la *Nikaten* de 1915, la citation à Cézanne se fait déjà moins présente (même si l'auteur lui-même dira s'en être inspiré)²⁸⁵, tout en concédant au traitement du corps féminin nu et allongé ces mêmes formes fortement gynoïdes, et qu'on retrouve dans les autres œuvres représentant des figures féminines qui y furent exposées, étonnamment sans faire l'objet de censure.

Il s'agit donc dans un premier temps d'une contestation d'ordre esthétique mais absolument pas d'ordre idéologique. C'est-à-dire que si la forme se veut en effet en opposition des conventions promues par le Salon – notamment à travers l'esthétique invoquée –, le sujet en tant que tel, et le nu féminin en particulier, n'est pas remis en question, ni par Ishii, ni par Yasui, ni par bon nombre d'autres réalisations. La *Nikakai* reste, dans la première moitié des années 1920, le héraut des nouvelles esthétiques, ce à quoi la réforme de la *Teiten* a sans doute finalement largement contribué. On constate ainsi déjà plus de remise en question chez Kuroda Jūtarō 黒田重太郎 (1887-1970), en particulier à travers des œuvres comme *Minato no onna* 港の女 (« femmes du port ») (fig. 45), présentée à la 10^e exposition de la *Nikakai* de 1923 (pas moins de quarante artistes femmes y exposèrent d'ailleurs cette année-là), usant lui-même d'une

²⁸⁴ KAMON Yasuo (dir.), *Yasui Sōtarō* 安井曾太郎, *Nihon Keizai shinbun-sha*, Tokyo, 1979, p. 203.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 11.

forme de cubisme qu'on pourrait qualifier de « doux » – forme de synthèse entre des coloris et une approche des volumes empruntées à Cézanne –, esthétique qu'on retrouve aussi dans un autre de ses nus exposés, *Madoreinu rupanchi* マドレエヌ・ルパンチ (Madeleine Le Punchi ?) (fig. 46). Dans la mesure où la *Teiten* demeura, en dépit de sa réforme, totalement hermétique à toute forme d'esthétique ou de composition qui s'approcherait de près ou de loin du Cubisme ou du Surréalisme, il s'agit aussi d'un moyen justement de s'en démarquer. Dans *Minato no onna*, Kuroda reprend à travers des coloris marrons, gris, beiges et bleutés, un groupe de quatre femmes totalement nues à l'instar de Yasui dans *Suiyoku rafu*, tout en laissant planer le doute quant à sa nature : s'agit-il de « nus en atelier » ? De « Baigneuses » ? Ce voilier présent à l'arrière-plan fait inmanquablement référence au titre de l'œuvre et situe ces femmes dans un contexte : sans doute celui d'un bordel fréquenté par des marins dans une composition qui rappelle quelque part celle des *Demoiselles d'Avignon*, toutes proportions gardées. La femme représentée de profil sur la gauche de l'œuvre se pressant le sein ajoute d'ailleurs un caractère résolument érotique à l'œuvre.

Parallèlement à ce déploiement esthétique, il est possible de retrouver dès le début des années 1920 une tout autre ligne, bien plus revendicatrice. L'ère Taishō, nous le disions, c'est aussi la naissance d'une certaine démocratie dont le point d'orgue fut cette année 1925, et une classe moyenne émergea tout au long des années 1910 jusqu'à constituer le cœur de la société japonaise, et de la même façon, des mouvements syndicaux émergèrent²⁸⁶. Cette même année 1923, le groupe Mavo マヴォ, groupe pluridisciplinaire (danse, poésie, art) fondé la même année par Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977), Yanase Masamu 柳瀬正夢 (1900-1945) parmi d'autres, fit parler de lui avec force et fracas. Afin de dénoncer les expositions sélectives et leur élitisme, les membres du groupe soumièrent au jury de la *Nikakai* toute une série d'œuvres qui fut inmanquablement rejetée par ce dernier à l'unanimité. Tel que le précise Jennifer Weisenfeld, ce rejet était prévisible eu égard à la nature des œuvres et installations, et avait été envisagé en tant qu'acte militant en lui-même car orchestré et annoncé par le groupe dans la presse avant même la tenue de l'exposition annuelle du cercle²⁸⁷. La presse relate que les membres mirent en place, le 28 août 1923, une « exposition itinérante des refusés de la

²⁸⁶ MUSEE MUNICIPAL DES BEAUX-ARTS DE NIIGATA, *Yabe Tomoe to genjitsu-kai no nakama-tachi ten* 矢部友衛と現実会の仲間たち展 (« Exposition Yabe Tomoe et ses camarades de la *Genjitsu-kai* »), catalogue d'exposition [musée municipal des Beaux-Arts de Niigata, Niigata : du 12 mars au 12 mai 1996], musée municipal des Beaux-Arts de Niigata, Niigata, 1996, p. 4.

²⁸⁷ WEISENFELD Jennifer, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde 1905-1931*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 5.

Nika » (二科落選移動展覧会) à Ueno, invectivant et haranguant la foule à l'aide d'un drapeau et de toiles recouvertes de boîtes de conserve sur le lieu même de la tenue du 10^e opus de la *Nikaten*²⁸⁸. Afin de pousser encore plus loin la contestation et tourner en ridicule le jury, l'artiste Sumiya Iwane 住谷磐根 (1902 - ?) avait réussi à faire accepter deux de ses toiles sous le nom vaguement russisé de *Iwanofu Sumiyavicchi* イワノフ・スミヤヴキツチ (on imagine un « Ivanov Sumiyavitch »). Une fois la supercherie dévoilée, les membres de la *Nikakai* ordonnèrent promptement le retrait des deux œuvres incriminées (dont le titre de l'une d'elles, *Kōba ni okeru ai no nikka* 工場における愛の日課 « une routine amoureuse à l'usine » pourrait jouer sur une homophonie ironique *Nika/nikka*), ce que ne manquèrent pas de relayer les journaux, évoquant avec raillerie ce fameux « monsieur *Iwanofu Sumiyavicchi* japonais »²⁸⁹. Le mouvement était d'ailleurs pensé comme la forme japonaise du dadaïsme (les membres se faisant d'ailleurs appeler des *mavoïstes* マヴォイスト, terme utilisé à de nombreuses reprises par Murayama²⁹⁰) avec une grande porosité à l'égard du Futurisme à travers des œuvres alliant poésie, collages, installations ou peintures non figuratives. *Watashi no sakuhin wa shokugo no kōcha dewa nai* 私の作品は食後の紅茶ではない (« mes œuvres ne sont pas un thé noir de fin de repas ») prévenait d'ailleurs Murayama Tomoyoshi non sans humour²⁹¹. Les artistes de Mavo ne produisirent, jusqu'à preuve du contraire, aucun nu féminin, pas plus en peinture qu'à travers leurs performances photographiées, leur groupe ne comportant d'ailleurs aucune femme, et il est de toute façon peu probable qu'ils aient un jour envisagé de représenter des nus type « baigneuse » ou « nu en atelier », eu égard à la nature finalement assez conservatrice de ces thématiques. Certains membres du groupe, dont Murayama, cultivèrent néanmoins une androgénie délibérée allant jusqu'au travestissement : il existe des clichés permettant d'en voir certains cheveux très longs et détachés, à moitié nus chaussés d'escarpins lors de leur appropriation de la pièce *Totentanz* du dramaturge allemand Frank Wedekind (1864-1918), ou encore Murayama vêtu d'une sorte de robe échancrée, cheveux coupés au carré avec une large frange.

²⁸⁸ LUCKEN Michael, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, Paris, 2001, p. 87.

²⁸⁹ « Hanasaki wo orareta 鼻先を折られた (traduisible par « humiliés » ou « rabaissés »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 29 août 1923, p. 5.

²⁹⁰ MURAYAMA Tomoyoshi, « Mavo tenrankai ni saishite マヴォ展覧会に際して (« à l'occasion de l'exposition Mavo »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 5 août 1923, p. 6.

²⁹¹ Ibid.

Tel que le relève Michael Lucken, les intellectuels de gauche partageaient l'idée qu'une crise était imminente au Japon dès 1920²⁹², ce que l'artiste Okamoto Tōki nomme *kiki-ishiki* 危機意識 (de même sens)²⁹³. Ce dernier explique d'ailleurs que le groupe formé en 1924 et auquel il contribua avec Murayama Tomoyoshi, Yabe Tomoe, Nakahara Minoru 中原實 (1893-1990) ou l'artiste russe Varvara Bubnova (1886-1983), c'est-à-dire la *Sankakai* 三科会 (« société de la troisième section », parodiant la *Nikakai*), était fortement influencé par le choc que fut le grand tremblement de terre de Kantō ayant ravagé Tokyo et sa région le 1^{er} septembre 1923, mais aussi et surtout par le massacre qui suivit²⁹⁴, celui de six milles Coréens (accusés de pillages), de centaines de Chinois, d'intellectuels de gauche, responsables syndicaux et autres anarchistes²⁹⁵. Néanmoins, l'optimisme d'une révolution artistique mut par ce groupe se heurta à des différences de point de vue, notamment entre Murayama et Yabe Tomoe. Le groupe de la *Sankakai* fut ainsi dissout la même année, aussi vite qu'il fut créé : certains artistes se tournèrent vers les tenants d'un « art prolétarien » (*Puro-gei* プロ芸), quand d'autres, comme Yabe Tomoe et Okamoto Tōki, vers un art « plastique » ou « de la forme » (*Zōkei* 造型), c'est-à-dire visant à une transformation du tableau en tant que support (même si ces deux derniers participèrent aux quatre expositions d'art prolétarien entre 1928 et 1931)²⁹⁶.

Il ne fait par ailleurs aucun doute que la *Nikakai* avait atteint une forme de masse critique à la fin des années 1920, masse dans laquelle se côtoyait sans se mélanger un grand nombre hétéroclite de sensibilités et d'idéologies différentes. Il faut dire que le cercle est devenu au fil des années un véritable mastodonte, première force d'opposition au Salon en matière de *Yōga*, et incontestablement la principale force créatrice *Yōga* dans le monde de l'art de cette période en termes de volume. A titre d'exemple, rien que pour 1931, 522 œuvres (hors sculptures) furent exposées lors de la 18^e exposition de la *Nikakai*²⁹⁷, alors qu'à la 12^e *Teiten*, « seulement » 262

²⁹² LUCKEN Michael, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, Paris, 2001, p. 86.

²⁹³ MATSUYAMA Fumio, OKAMOTO Tōki, *Nihon no puroretaria bijutsushi* 日本のプロレタリア美術史 (« Histoire de l'art prolétarien japonais »), Zōkeisha, Tokyo, 1967, p. 4.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ SOUYRI Pierre-François, *Moderne sans être occidental : Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 2016, p. 507.

²⁹⁶ MATSUYAMA Fumio, OKAMOTO Tōki, *Nihon no puroretaria bijutsushi* 日本のプロレタリア美術史 (« Histoire de l'art prolétarien japonais »), Zōkeisha, Tokyo, 1967, p. 6-7.

²⁹⁷ Voir *Dai jū hakkai nika bijutsu tenrankai mokuroku* 第十八回二科美術展覧会目録 (« catalogue de la 18^e exposition de la *Nika* »), catalogue d'exposition [Musée des Beaux-Arts, Tokyo : du 3 septembre au 4 octobre 1931], Nikakai jimusho, Tokyo, 1931.

œuvres *Yōga* y étaient présentées. Cette même année 1931, plusieurs jeunes artistes (douze en tout), parmi lesquels Minemura Ritsuko 峰村リツ子 (1907-1995), Inoue Chōzaburō 井上長三郎 (1906-1995) ou encore Senoo Masahiko 妹尾正彦 (1901-1990), tous plus ou moins de la même génération, fondèrent la *Kyūchikai* 九知会 (traduisible par « société des neuf savoirs »)²⁹⁸. Il semble que cette association fut très éphémère (comptant seulement trois expositions), et qu'une partie de ces artistes ayant décidé de boycotter la *Nikakai* (dont l'inertie idéologique était la principale critique) exposèrent en parallèle à la *Dokuritsu bijutsu kyōkai* 独立美術協会 (« association de l'art indépendant »)²⁹⁹, également fondée en 1930, et qui finit par absorber la *Kyūchikai* après 1933.

Le *Asahi Shinbun* ironisa d'ailleurs à moitié en 1931, relevant que si, au vu du nombre très élevé de personnes gravitant autour de ce cercle³⁰⁰, ce départ et boycott de la *Nikakai* n'est finalement qu'une pichenette (大した痛ようではない), il s'agit tout de même là d'une tendance provenant d'un cercle *Yōga* bien installé vers un cercle aspirant à un *Yōga* novateur³⁰¹ (新興洋画壇) sur la scène artistique. Il serait possible d'y voir une critique à peine voilée relative au caractère « dépassé » de la *Nikakai*. La création de la *Dokuritsu bijutsu kyōkai* fut par ailleurs redoutée, au moins par la presse, comme étant un coup fatal (二科会には致命的) porté à la *Nikakai*³⁰² en matière d'influence sur la scène progressiste, ce qu'il faut nuancer car des œuvres très audacieuses continuèrent d'y être présentées. La *Dokuritsu bijutsu kyōkai* fut en effet fondée, certes majoritairement, par des artistes issus de la *Nikakai*, mais elle regroupait également des artistes de la *Kokuga sōsaku kyōkai* ainsi que de la *Shunyōkai* au sein d'un noyau de 13 membres fondateurs. Tel que le relève la presse :

²⁹⁸ « Kyūchikai soshiki 九知会組織 (« formation de la *Kyūchikai* »), *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 20 février 1931, p. 4.

²⁹⁹ « Nika no wakate-ren dattai/shinkōgadan e mukatte 二科の若手連脱退—新興画壇へ向かって (« départ d'un groupe de jeunes gens de la *Nika* – vers un cercle artistique émergent »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du soir), 20 février 1931, p. 2.

³⁰⁰ Plus de quatre mille personnes, selon le quotidien.

³⁰¹ Ce terme régulièrement utilisé pour décrire l'art le plus progressiste, *shinkō* 新興 (« émergent », « en pleine ascension » ou « florissant »), est vraiment à comprendre comme synonyme d'un art expérimental en dehors de la norme, à l'instar de ce qu'on appelait les « avant-gardes ».

³⁰² « Dokuritsu bijutsu kyōkai ikiru 独立美術協会生る (« naissance de la *Dokuritsu bijutsu kyōkai* »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 2 novembre 1930, p. 7.

同会結成の趣旨を要約すると、大家は老い、中堅は安逸をむさぼり、新人の飛躍は妨害され、新興気運は厭迫され、いたづらに疲労と沈滞を来して居る、³⁰³

Pour synthétiser les motivations ayant abouti à la formation de cette même [*Dokuritsu bijutsu kyōkai*] : les figures de proue [*de la Nikakai*] sont des vieillards ; le noyau dur se complait dans l'oisiveté ; les nouveaux venus sont empêchés de progresser ; les tendances novatrices sont opprimées, ce qui provoque inutilement fatigue et stagnation.

Les œuvres proposées à la *Dokuritsu bijutsu kyōkai* n'eurent rien à envier aux courants européens les plus expressifs, comme peut en témoigner une œuvre comme *Onna 女* (« femme ») (fig. 47) de Satomi Katsuzō 里見勝蔵 (1895-1981), exposée lors de la 7^e exposition du cercle, reprenant la thématique du « nu en atelier » avec cette femme allongée sur ce qu'on suppose être un coussin, tout en subvertissant les codes par une esthétique simplifiant et caricaturant le corps de la femme avec des gros yeux en amande, l'utilisation de couleurs antinaturalistes dans un esprit proche d'un certain fauvisme, avec ces épais contours d'un rouge soutenu rehaussés de blanc ou de noir, ces poils pubiens bleus comme sa chevelure. Le critique du *Yomiuri Shinbun*, Hazama Inosuke 裕伊之助 (1895-1977) s'étonna d'ailleurs de cette étrange sensation qu'il ressentit par ce seul visage réalisé simplement « par le fait d'avoir fait sortir le vermillon de son tube de peinture et en l'ayant appliqué sur ce jaune profond »³⁰⁴. Satomi quittera d'ailleurs la *Dokuritsu* le 6 août de cette même année à l'instar de quelques autres avant lui, pour des raisons « d'aggravation soudaine de distensions d'ordre artistique »³⁰⁵.

Toutefois, à mesure que la *Dokuritsu* concurrençait avec succès la *Nikakai*, cette dernière accepta, conjointement avec une frange plus conservatrice, de plus en plus d'œuvres résolument novatrices à l'instar d'*Onna 女* (« femme ») d'Hasegawa Toshiyuki 長谷川利行 (1891-1940) (fig. 48), présentée à la 19^e *Nikaten* de 1932. Ce dernier propose ici une femme en kimono allongée sur le côté à travers une gestuelle généralement utilisée pour des nus, et par le biais

³⁰³ « Dokuritsu bijutsu kyōkai ikiru 獨立美術協会生る (naissance de la *Dokuritsu bijutsu kyōkai*) », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 2 novembre 1930, p. 7.

³⁰⁴ HAZAMA Inosuke, « Dokuritsu bijutsuten-hyō (ue) Shin-kankaku no sakkaku 獨立美術展評 (上) 新感覚の錯覚 (Critique de l'exposition de la *Dokuritsu Bijutsu* (1/2) : une nouvelle sensation en trompe-l'œil) », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 14 mars 1937, p. 5.

³⁰⁵ « Satomi Katsuzō-shi dattai 里見勝蔵氏脱退 (retrait de Monsieur Satomi Katsuzō) », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 7 août 1937, p. 11.

d'une esthétique fortement empâtée avec un touche très visible mais aussi vaporeuse dans les lignes noires qu'on imagine avoir été appliquées très rapidement jusqu'à épuisement de la peinture sur le pinceau et ce, en dépit d'une gamme chromatique restreinte. Le rendu du visage de la femme est presque grotesque, tout comme ce front rouge rehaussé de touches blanches (comme le reste de la surface peinte) rendant l'œuvre à la fois charnelle et mouvante. Ce qui nous intéresse le plus ici est surtout l'inclusion d'une femme totalement nue dans un petit rectangle dont on ne saurait dire s'il s'agit d'une peinture dans l'atelier ou bien d'une image de type elliptique telle qu'utilisée dans certaines œuvres de l'*Ukiyo-e* ou de la *Shin Hanga* à l'instar des estampes de la série *Tōkyō jū ni kei* 東京十二景 (« douze vues de Tokyo) d'Ishii Hakutei réalisées durant les années 1910. Ce petit rectangle contient une femme nue qu'on pourrait supposer avoir été représentée de face, un bras levé vers le haut comme si elle souhaitait alpaguer le spectateur, ou bien en plongée, allongée. Cette incrustation de la nudité alors que le sujet pourrait être cette femme vêtue d'un *yukata* évoque certains *Shunga* où une femme est représentée en train de parcourir des *Shunpon*. Cette œuvre paraît être une sorte de parodie où la femme nue est utilisée justement pour renforcer cet aspect grivois avec sa gestuelle, comme pour en moquer ce type consensuel de représentation. Étonnamment, il semble que certains magazines de l'époque ayant reproduit l'œuvre décidèrent de masquer par un rectangle ce nu, probablement jugé « obscène » (ou par crainte qu'il le soit perçu ainsi, plus vraisemblablement)³⁰⁶. Cette œuvre en particulier fut d'ailleurs majoritairement ignorée dans les critiques, abordant généralement seulement ses deux autres œuvres présentées la même année. Au vu de la vie très particulière d'Hasegawa, notoirement alcoolique, vivant presque reclus, ainsi que de ses affinités politiques, il est très probable qu'il faille comprendre cette œuvre avec une vaste ironie. Ses autres femmes nues des années 1936-1937 témoignent d'une vision du corps de plus en plus troublée, d'une conception plastique parfois très proche de celle de Sotomi Katsuzō, mais aussi à la limite de la non-figuration pour sa *Rafu* de 1936 peinte sur verre inversé³⁰⁷.

En dehors de la *Nikakai*, il est possible de remarquer que dans bon nombre de groupes indépendants se voulant plus « radicaux » idéologiquement, le nu féminin en tant que tel est globalement rejeté, c'est-à-dire que les sujets traditionnels autant du *Yōga* que du *Nihonga* sont

³⁰⁶ HARADA Hikaru (dir.), *Nihon no kindai bijutsu : 1930 nendai no gaka-tachi* 日本の近代美術 : 1930 年代の画家たち (« l'art moderne japonais : les artistes des années 1930 »), vol. 9, Ōtsukishoten, Tokyo, 1992, pp. 66-67.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 73.

remplacés par une nudité féminine utilisée en tant que motif, mais aussi en tant que symbole. En cela, la figure de la femme nue n'est plus le sujet en lui-même (c'est-à-dire en tant que *fin en soi* au sens de Clark), ni même le fait qu'elle soit affairée à sa toilette ou à une autre activité pouvant justifier sa nudité : elle devient composante d'un tout dont elle – ou son activité – n'est pas la finitude, ce qui contraste fortement avec l'approche globalement acceptée de la nudité féminine dans l'art à cette période. Cette tendance nous a semblé aussi s'inscrire, souvent chez les mêmes artistes d'ailleurs, d'une représentation du corps de la femme décrite dans des activités *populaires* – en tant qu'opposition à *bourgeois* – comme les bains de mer, revisitant la typologie de la *baigneuse* mais vêtue d'un maillot à la mode, c'est-à-dire une retranscription de la réalité sociale (une forme de *réalisme*) mais à travers une esthétique non académique. *Umi to onna* 海と女 (« la femme et la mer ») (fig. 49) d'Okamoto Tōki en 1926 n'est ainsi pas un nu mais il en reprend justement les codes d'une façon qu'on pourrait qualifier de parodique. Présentée à l'occasion de la première exposition de la *Zōkei* (voir ci-après), Okamoto représente à la manière d'un « nu allongé » une jeune femme pouvant évoquer une *moga* (encore qu'elle s'en distingue par sa coupe de cheveux), à la manière d'un « nu en atelier », ce que ce maillot rouge très près du corps vient accentuer, tout en lui flanquant le visage de deux yeux assez globuleux, et le corps de petits seins ronds et d'un cou goitreux.

On retrouve une très nette volonté de déconstruire une forme de dogmatisme ce qui est particulièrement visible chez des artistes comme Koga Harue ou Fukuzawa Ichirō 福沢一郎 (1898-1992), mais aussi Onchi Kōshirō 恩地孝四郎 (1891-1955) pour l'estampe de type *Sōsaku Hanga*, contribuant à conférer à la nudité un aspect revendicateur de ce point de vue en s'extrayant des typologies conventionnelles³⁰⁸ comme avec les œuvres *Torikago* 鳥籠 (« la cage aux oiseaux »), de Koga Harue (fig. 50), ou *Rafu* 裸婦 (« femme nue »), 1924, de Yabe Tomoe (fig. 51). La critique de Moriguchi Tari envers *Torikago*, présentée à la *Nikaten* de 1929, est pour le moins tranchée : cette œuvre « reflète le chaos des idées dans la société », écrit-il, ce qui est ici à prendre au sens péjoratif. Même si, selon lui, l'œuvre semble véhiculer une signification allégorique importante, il s'avère que, finalement, elle ne raconte rien³⁰⁹. Koga présente cette femme totalement nue, à l'anatomie sculpturale, assise dans une cage dépourvue

³⁰⁸ Onchi Kōshirō fit preuve d'ailleurs d'une certaine ambivalence en la matière, réalisant tantôt des estampes figuratives

³⁰⁹ MORIGUCHI Tari, « Nikakai wo hyōsu (san) 二科会を評す (三) (« critique de la *Nikakai* (3) ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 6 septembre 1929, p. 5.

d'ouverture, le regard triste porté vers le sol, tout en croisant ses jambes. Le reste de la composition est organisé par compartimentation des espaces au sein d'une sorte d'anti-narration : rien ne permet d'expliquer la posture de cette femme, ni la présence de ces cygnes voguant sur l'eau dans la partie inférieure droite de l'œuvre. Des éléments géométriques rappelant le monde industriel tel que dépeint par Fernand Léger se retrouvent ici et là. Même si la femme est immanquablement associée aux cygnes et surtout à cette fleur esseulée (mais libre), en tant qu'un des trois éléments véritablement figuratifs de l'œuvre, Koga l'imagine captive, d'une façon presque lucide quant à la condition de cette dernière dans la société. L'anti-narration de l'œuvre, propre aux surréalistes, vient rompre une approche purement formelle ou typologique : il ne s'agit pas d'un « nu en atelier » ni même d'un paysage de type « industriel », l'œuvre n'est pas « classable », même s'il est possible de comprendre d'une manière assez équivoque ce rapport au corps enfermé.

Le nu féminin en tant que sujet nous a donc semblé avoir été rejeté par idéologie, peut-être jugée par certains comme un sujet dépassé, voire vraisemblablement considéré comme un sujet « bourgeois » car représentant des femmes ne faisant rien d'autre qu'être allongées ou oisive. Tel que nous le disions plus avant, le nombre de femmes travaillant dans l'industrie était alors très élevé et, en un sens, le nu féminin en tant que sujet se retrouve *de facto* déconnecté de la réalité sociale qui lui est contemporaine, même si d'autres artistes politiquement engagés aux côtés des mouvements prolétariens comme Okamoto Tōki ou Yabe Tomoe ont malgré tout bien volontiers eu recours au nu, mais d'une façon très particulière. C'est d'ailleurs très perceptible à travers certaines photographies parues dans la presse et illustrant ici l'artiste prolétarien Terashima Teishi 寺島貞志 (1905-1983) devant ses femmes nues lors de la première exposition de la *Zōkei bijutsuka-kyōkai* 造型美術家協会 (« association des artistes plasticiens ») en 1926 (fig. 52). – Koga Harue dira d'ailleurs de ces nus que, en dépit de beaucoup d'effort, l'ensemble était très faible³¹⁰. – Il s'agit d'une tendance assimilée à une forme de révolution plastique comme l'explique le peintre et critique Kanbara Tai 神原泰 (1899-1997), ayant lui-même contribué à la création de la *Zōkei Bijutsu-kyōkai*, à travers une tribune sonnante comme une forme de *mea culpa* critique vis-à-vis d'un Dadaïsme devenu hors-sol³¹¹ :

³¹⁰ KOGA Harue, « Zōkei dai ikkai sakuhin tennrankai wo miru 造型第一回作品展覧会を観る (« à la vue des œuvres de la première exposition de la Zōkei »), *Mizue*, n°255, mai 1926, p. 26.

³¹¹ Dadaïsme duquel se revendiquait en partie MAVO au début des années 1920, et auquel Kanda Tai participa avant de cofonder la *Sankakai* avec Murayama Tomoyoshi et les autres.

であるからダダイズムは一時目新しい時代を過ぎてしまって、民衆がそのぺてん師達の仕事に驚かされたり不思議がつたりしなくなると、忽ち行詰まってしまうのである。それは単に日本に限らず欧州でもさうである。³¹²

C'est pourquoi le Dadaïsme arrive dans une impasse dès lors que s'achève cette période temporaire durant laquelle il apparait comme quelque chose de novateur, et que le travail de ces imposteurs cesse d'interloquer ou de fasciner le public. C'est quelque chose qui ne se limite pas simplement au Japon, mais qui est valable aussi en Europe.

Kanbara indique, dans ses autres articles, l'impasse dans laquelle se retrouvent certains mouvements d'avant-garde ayant germé du fait d'une nécessité historique à un moment donné (les artistes dadas ayant initialement fui les batailles de la Première Guerre Mondiale, le cas échéant), se questionnant ainsi sur la pertinence de tels actions dans le Japon de 1926. D'une façon très nihiliste (« la peinture est déjà morte, vive la peinture ! », pourrait-on comprendre de ses propos), le souhait de la *Zōkei* est de créer « un merveilleux et resplendissant pont reliant l'année 1926 et le futur » (1926年と未来とをつなぐきらびやかな花麗な橋) ainsi que, entre autres, l'avènement d'un « super-réalisme » (ス

ーパー・リアリズムの誕生)³¹³, le tout exprimé d'une façon qui pourrait apparaître presque ironique par son ton très laudatif³¹⁴. C'est donc un retour à la forme, au modelé en tant que révolution qui est proposé, et le nu en fait partie intégrante. Il s'agit toutefois d'une forme de nu faisant perdre à ce dernier son essence première à savoir celle du nu en tant que représentation d'une certaine beauté féminine de salon, et s'il est plus que probable que ces artistes travaillèrent d'après modèle, le rendu final du corps ne nous semble pas destiné à susciter le désir du spectateur. Dans la mesure où on peut dire que le corps est un marqueur social, les nus féminins proposés par ces derniers représentent rarement des femmes au corps idéalisés ou dépeints sous des traits habituellement considérés comme fins et harmonieux, mais au contraire à travers des esthétiques qui en sont très éloignées. Les nus sont parfois totalement

³¹² KANBARA Tai, « Kaiga no ippanteki tenkai – zōkeiten kasai ni atatte (san) 絵画の一般的回轉—造型展開催にあたって (三) (« la révolution générale de la peinture : à l'occasion de l'exposition de la *Zōkei* (3) »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 24 mars 1926, p. 7.

³¹³ Ibid., p. 5.

³¹⁴ Kanbara rajoute ces mots très provocateurs : « Nous n'avons pas le temps [*sous-entendu, pas de temps à perdre*] d'attaquer ces expositions spécifiques que sont la *Nikaten*, la *Teiten*, le Salon de Printemps ou le Salon d'Automne. Ces derniers et leurs peintures sont morts. »

déconstruits, ou représentés par le biais d'esthétiques grossissant certains traits d'une façon peu naturaliste à l'instar des femmes nues de Terashima ou d'*Umi to onna* d'Okamoto, ce qui leur confère une dimension parodique certaine. Ils sont parfois grotesques, pourvoyant une beauté crue, charnelle, en cela qu'ils dépeignent une réalité fondamentalement humaine du corps, par opposition à une beauté idéale qu'on pourrait penser comme intrinsèquement bourgeoise, c'est-à-dire celui d'une femme qui ne travaille pas. L'œuvre très colorée *Takadai ni tatsu futari no onna* 高臺にたつ二人の女 (« deux femme debout sur un point élevé », *takadai* sera ensuite renommé par *Oka no ue* 丘の上の二人の女 « en haut d'une colline ») (fig. 53) d'Okamoto Tōki, œuvre de grand format [234 x 162 cm] et exposée en 1926 lors de la première exposition de la *Zōkei*, illustrerait particulièrement bien aux côtés des autres œuvres mentionnées précédemment, cette remise en question de la nudité par une approche conceptuelle en tant que motif. Le nu féminin est dépeint sous des traits antinaturalistes, avec des modelés simplifiés, une carnation qui tire sur le gris, des seins galbés mais sans mamelons, ou encore ce cou anormalement long duquel émerge un visage ovoïde aux yeux bleus tout aussi schématique rappelant ceux d'un Picasso en fin de « Période Rose », tout en reprenant – pour mieux la singer – la gestuelle du bras relevé derrière la tête. Koga Harue, qui fit en fit l'éloge, y voit d'ailleurs une inspiration dans *La muse inspirant le poète* d'Henri Rousseau³¹⁵, là où nous verrions dans ce bras un renvoi aux *Demoiselles d'Avignon*. Les comparaisons s'arrêtent ici néanmoins, car Okamoto fait preuve d'un style qui lui est propre. Ce nu totalement injustifié aux côtés de cette femme au kimono très coloré et aux cheveux bleus, et surtout situé devant ce pylône métallique symbolisant un ancrage dans son temps (dans cette année 1926, dans le monde *réel* du travail, ce qu'on retrouvera chez Asakura Setsu après-guerre dans un esprit similaire³¹⁶), confère une portée métaphorique au nu, quasi-allégorique avec ce soleil porteur d'espoir se levant à l'horizon. Le nu n'est pas le sujet mais doit se lire conjointement avec le reste de la composition, tout en proposant une scène qui n'est pas l'intérieur feutré d'un « nu en atelier » ou l'espace de détente que serait un bain ou une source de montagne. Il s'agit donc ici, comme avec Koga Harue ou Yabe Tomoe, d'œuvres dans lesquelles la nudité endosse une autre signification, une signification à travers une typologie « sui generis », c'est-à-dire qui ne renvoie à aucune des grandes catégories couramment admises au Salon et même à la *Nikaten* à la même période. Étonnement, s'il nous fallait quelque peu nuancer ces propos, lorsqu'on regarde l'œuvre de

³¹⁵ KOGA Harue, « Zōkei dai ikkai sakuhin tenrankai wo miru 造型第一回作品展覧会を観る (à la vue des œuvres de la première exposition de la *Zōkei*) », *Mizue*, n°255, mai 1926, p. 26.

³¹⁶ Voir 3.1.2.1.

Yasui Sōtarō, *Gashitsu* (fig. 42), présentée à la *Nikaten* de 1926, on se rend compte combien l'artiste a su faire évoluer sa conception plastique des corps à travers une composition originale qui laissa bon nombre de critiques interloqués. Il s'agit d'ailleurs d'un essai unique chez Yasui, c'est-à-dire une sorte de vision synchronique allégorisant la femme nue (elle n'a aucune raison *valable* d'être représentée de cette façon) étendue sur le lit, tout en représentant au premier plan ce groupe de personnes assises (dont un enfant), et habillées. Yasui expliqua qu'il n'avait aucune intention particulière dans cette composition et que les choses lui étaient venues les unes après les autres³¹⁷. Cette œuvre pourrait être assimilée dans l'esprit aux œuvres de Koga Harue et d'Okamoto Tōki évoquées ci-avant, en ce sens que le nu féminin est rendu motif mais non plus sujet, même si l'artiste ne reprendra, semble-t-il, pas ce type de composition par la suite, se bornant à une définition finalement assez conservatrice de la nudité.

Toutefois, en dépit de ces critiques et de ces nouveaux cercles qui émergèrent, la *Nikakai* demeura une force créatrice et continua d'attirer les jeunes talents. Un journaliste du *Asahi Shinbun* remarquait d'ailleurs en 1931, alors qu'il quittait l'exposition de l'*Inten*, montrant qu'il s'agit là aussi d'un phénomène générationnel :

一方、二科の会場は見物人の毛色が違ふ、ここは概して若いアーティスト、モガ連等で大入だ、³¹⁸

D'un autre côté, la couleur de cheveux des spectateurs est différente sur le site de la *Nika* : des groupes de jeunes artistes et de *moga* constituent généralement une grande partie du public.

1.4.2 – Les vicissitudes de l'ère Taishō : censure et crainte d'une répression aveugle

D'un point de vue beaucoup plus historiographique, nous l'évoquons ci-avant, la répression envers les œuvres de nu n'est absolument pas circonscrite à l'ère Meiji : elle a entaché bon nombre de manifestations artistiques, poussant certains artistes à la protestation autant à travers les revues artistiques ou la presse généraliste, que dans la revue de l'association de la police elle-même (ce qui témoigne en un sens une plus grande liberté d'expression

³¹⁷ YASUI Sōtarō, « “Gashitsu“ no sesaku taido 「画室」の制作態度 (position sur la création de *Gashitsu*) », *Bi no kuni*, vol. 2, n°10, 1926, p. 16.

³¹⁸ « Inten Nika, kefu makuaki 院展二科けふ幕開き (Inten, Nika : lever de rideau aujourd'hui) », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du soir), 4 septembre 1931, p. 2.

qu'auparavant, convenons-en). Plus encore, nos recherches nous ont montré que la censure frappait tout aussi bien les œuvres peintes par des artistes japonais·es que par des artistes étrangers sans aucun discernement. Pourtant, si on devait tracer une ligne médiane (Tableau 1.a) au-dessus des données couvrant le taux de représentativité du nu dans la section *Yōga* tout au long de l'ère Taishō, il est possible de se rendre compte sans équivoque de la tendance officielle fortement haussière du sujet, aboutissant au maximum de 13,29%³¹⁹ du volume total des œuvres *Yōga* à la *Teiten* de 1925 pour cette période. Il est également possible de se rendre compte que la censure, à partir de la réforme ayant abouti à la création de la *Teiten* en 1919, ne visa quasiment plus le Salon officiel (ce qui ne signifie pas une acceptation inconditionnelle des nus féminins, loin de là), mais majoritairement les expositions se situant en marge de celui-ci, quand bien même les artistes exposés ne seraient eux-mêmes pas japonais. Kuraya Mika relève sur ce point que, en effet, les lois se dérigidifient en matière de nu, amenant les artistes *Yōga* à se débarrasser de la justification à partir des années 1920³²⁰. Néanmoins, cela ne veut pas dire que la répression cessa paradoxalement pour autant, même si elle fut de plus en plus rare et que le public s'était par ailleurs profondément habitué à la place du nu féminin dans le paysage artistique. Il serait ainsi permis de se demander si une forme de « harcèlement » n'aurait pas été encouragée, à l'endroit de ces expositions indépendantes, afin de faire pression sur elles d'une façon ou d'une autre, en prenant le nu comme prétexte.

1.4.2.1 – La *Bunten* de 1914 ou la censure pudique

Alors que le nombre de nus exposés à la 8^e *Bunten* de 1914 paraissait très faible (seulement quatre œuvres impliquant la nudité féminine, parfois avec une grande discrétion et/ou justification) cette année-là au vu du catalogue illustré, une mention, ajoutée à la suite de la liste des œuvres *Yōga* exposées, retint toute notre attention :

前記目次の外『たそがれとき』岡田三郎助、『裸体』金澤重治、『處女』中村

³¹⁹ Ce taux n'est pas le maximum absolu, toutes années et tendances confondues relevé. Tel qu'il le sera évoqué ensuite, ce maximum absolu eut lieu durant les premières années de l'ère Shōwa, en 1927, avec un taux de 16,37%, soit environ 3% de plus qu'en 1925.

³²⁰ KURAYA Mika (dir.), *Nugu kaiga – Nihon no nūdo 1880-1945* ぬぐ絵画—日本のヌード 1880 – 1945 (« la peinture mise à nu – le nu japonais de 1880 à 1945 »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne, Tokyo : 15 novembre 2011 – 15 janvier 2012], The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2011, p. 163.

不折、『水浴の後』前田慶藏、『新天新地』五味清吉、『若き女』寺松國太郎、
『浴後』満谷國四郎の七図は本図録に掲載することを省きたり³²¹

En dehors de l'index précédemment mentionné, les sept œuvres [suivantes] ont été « omises » de la publication de ce catalogue : *Tasogare toki* (« crépuscule ») d'Okada Saburōsuke, *Ratai* (« nu ») de Kanazawa Shigeharu, *Shojo* (« vierge ») de Nakamura Fusetsu, *Suiyoku no go* (« après le bain ») de Maeda Kizō³²², *Shin-ten shin-chi* (« Nouvelle Terre ») de Gomi Seikichi, *Wakaki onna* (« jeune femme ») de Teramatsu Kunitarō et *Yokugo* (« après le bain ») de Mitsutani Kunishirō.

Les titres des œuvres non représentées dans le catalogue laissent penser, avec peu de doute (encore que certains soient assez peu explicites), qu'il ne s'agit que de nus féminins, même si le ton très neutre et la seule présence du verbe *habuku* 省く (« omettre », « laisser de côté », « exclure ») n'indique bien naturellement pas la raison de cette absence. Étonnamment, il ne figure, ni dans la presse spécialisée, ni dans la presse généraliste, d'élément nous permettant d'expliquer la censure de ces œuvres dans le catalogue du Salon. Les critiques de Sakazaki Shizuka 坂崎坦 (1887-1978) pour le *Asahi Shinbun* parues du 24 au 27 octobre 1914, si elles évoquent pour la première les conditions déplorables d'expositions des œuvres *Yōga* – 136 œuvres exposées dans seulement 4 pièces –³²³, ne fait nullement état d'une quelconque censure. Plus encore, il inclue dans ses critiques les œuvres « omises », à l'instar de *Shin-ten shin-chi* 新天新地 (« Nouveau Ciel, Nouvelle Terre ») (fig. 54) de Gomi Seikichi 五味清吉 (1886-1954), ou celles de Mitsutani Kunishirō, démontrant ainsi qu'elles ont bien été exposées avec les autres, et probablement jusqu'au bout : aucun incident notable n'est répertorié le 9 octobre, alors que le Salon touche à sa fin³²⁴, ni même durant le laps de temps séparant cette date et celle de la publication des critiques, le catalogue ayant été, pour sa part, envoyé à l'impression le 10

³²¹ *Monbushō dai hakkai bijutsu tenrankai zuroku – Seiyōga oyobi chōkoku no bu* 文部省第八回美術展覧会図録—西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 8e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbisho-in, Tokyo, 1914 (pages non numérotées).

³²² On trouve aussi la graphie ultérieure 喜藏 pour son prénom.

³²³ SAKAZAKI Shizuka, « *Yōga to chōkoku – kasanaru sakuhin hyō* 文展洋画と彫刻—重なる作品評 (« *Yōga* et sculpture de la *Bunten* : succession de critiques d'œuvres 1 ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 24 octobre 1914, p. 6.

³²⁴ « *Bunten shimekiri* 文展締切 (« fin de la *Bunten* »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 9 octobre 1914, p. 5.

novembre et publié le 15 du même mois³²⁵. La critique d'Asaeda Jirō 浅枝次郎 parue dans le numéro 92 (novembre 1914) de la revue *Kensei bijutsu* 研精美術 ne fait également aucune mention à ce propos³²⁶. Ce sont donc onze nus qui ont finalement été présentés en 1914 (les quatre du catalogue, et les sept non reproduits) et non pas seulement quatre³²⁷.

Contacté quant aux causes éventuelles de l'interdiction de reproduction ayant frappé l'œuvre de Gomi Seikichi, M. Katō Toshiaki 加藤俊明, du musée préfectoral des Beaux-Arts d'Iwate, nous a indiqué que l'œuvre avait, en effet, bien été présentée à la *Bunten* de 1914 mais qu'il ne semblait exister aucune documentation pouvant expliquer la non-reproduction de l'œuvre³²⁸. Si la majorité des autres toiles concernées est devenue très difficilement traçable, *Shin-ten shin-chi* est pour sa part justement conservée au musée préfectoral des Beaux-Arts d'Iwate. Il s'agit d'une scène impliquant un grand nombre de femmes totalement nues dans un décor paradisiaque de nature luxuriante, avec au premier plan une femme nue s'entretenant avec un homme nu également, dont seule l'inflorescence tendue d'une plante vient lui cacher le sexe, ce qui n'est certainement pas un symbole anodin. On distingue un second homme (peut-être même un troisième à l'arrière-plan) du fait de sa carnation bien plus foncée, assis dans l'herbe aux côtés d'une femme portant un collier. A l'instar des femmes au bain d'Utamaro ou de Kiyonaga, Gomi utilise tous les artifices possibles (léger voilage, végétation, posture) afin de ne pas rendre visible le sexe des protagonistes malgré des représentations frontales. Le titre est également une référence directe à la Bible hébraïque à travers le livre d'Isaïe (chapitre 65, verset 17), constitutif de l'Ancien Testament, et évoquant le monde idéal promis par Dieu dans ce texte à vocation prophétique, ici à travers des corps aux traits japonais. Devenu chrétien en 1901³²⁹, Gomi s'est sans doute référé à cette notion de nouveau monde comme un retour au jardin d'Eden duquel Adam et Eve avaient été chassés : il ne se trouverait donc aucune raison de couvrir les corps nus. La nudité révèle cette pureté tout entière retrouvée, cette innocence,

³²⁵ *Monbushō dai hakkai bijutsu tenrankai zuroku seiyōga oyobi chōkoku no bu* 文部省第八回美術展覧会図録—西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 8^e exposition d'art du ministère de la culture et de l'éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbisho-in, Tokyo, 1914 (page non numérotée, revers de la quatrième de couverture).

³²⁶ ASAEDA Jirō, « Bunten no seiyōga 文展の西洋画 (« le *Yōga* de la *Bunten* ») », *Kensei bijutsu*, n°92, 1914, pp. 14-21.

³²⁷ Le nombre de 11 sera ainsi pris en compte dans le calcul du taux de représentativité de 1914.

³²⁸ A l'occasion d'un échange par mail du 24 au 29 septembre 2021.

³²⁹ MUSEE PREFECTORAL DES BEAUX-ARTS D'IWATE, *Gomi Seikichi-ten : tanjō 130 shūnen kinen* 五味清吉展 : 生誕 130 周年記念 (« rétrospective anniversaire des 130 ans : exposition Gomi Seikichi »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Iwate, Morioka : du 23 décembre 2016 au 19 février 2017], Musée préfectoral des Arts d'Iwate, Morioka, 2016, p. 78.

mais aussi sans doute la reconstruction de Jérusalem en passant par la procréation, ce à quoi l'abondance des hampes florales pourrait faire référence. C'est peut-être le rapport entre les deux sexes, le fait qu'il y ait fort peu d'hommes parmi toutes ces femmes ainsi que ce sous-entendu symbolisé par cette tige fleurie, qui a pu valoir à l'œuvre son indexation, plus encore que l'adaptation d'une scène judéo-chrétienne. Gomi réutilisera d'ailleurs les deux figures, féminines et masculines, dans une autre œuvre mythologique (sans que le titre ne révèle véritablement de laquelle il s'agit) dans *Shinwa-ga* 神話画 (« peinture d'une légende » ou « peinture d'un mythe ») (fig. 55) réalisée en 1917.

Gomi Seikichi est un incondicional du nu à l'instar d'autres artistes très actifs en la matière au Salon tels Nakazawa Hiromitsu, Nakamura Fusetsu ou Mitsutani Kunishirō, parmi bien d'autres. Son œuvre censurée en 1914 n'est pas la première qu'il présenta au Salon. Exposée l'année précédente, *Hachisu to shiwoni* ハチスとシヲニ (« fleur de lotus et astéracées ») lui rapporta d'ailleurs le 3^e prix, et représente également un couple composé d'une femme, dont on distingue surtout la poitrine (sa posture assise permet à l'artiste de ne pas avoir à représenter son sexe), et d'un homme portant quant à lui une étoffe autour de la taille assis à ses côtés. La touche utilisée est également très vaporeuse, plongeant la scène dans une forme d'onirisme. Il présenta également en 1918 l'œuvre *Hime mukashi yomogi* 姫むかしよもぎ (littéralement « la princesse érigéron³³⁰ ») dépeignant une femme totalement nue, assise dans l'herbe sur un drap et entourée de fleurs, le regard perdu hors champ. De même, *Shūsaku* 習作 (« étude ») exposée à la 5^e *Teiten* de 1924 est encore un nu féminin. Même si la typologie du « nu en intérieur » est récurrente dans sa production, Gomi assimile très étroitement la femme à la Nature, à l'instar des œuvres antérieures d'Okada Saburōsuke ou de Kuroda Seiki, et aux fleurs en particulier. Il la représente dans la plupart des œuvres dans une posture frêle et vulnérable : lorsqu'elle n'est pas passive, elle semble être située à une hauteur inférieure par rapport à l'homme, indiquant que l'artiste s'inscrit amplement dans l'imagerie ordinaire de la femme dans l'art à cette époque, nonobstant ses convictions religieuses. Il se situe donc, à cet égard, dans cette forme de tradition forgée par les artistes de la *Hakubakai* vis-à-vis d'une image de la femme en tant qu'excroissance de la Nature.

On sait, grâce aux recherches d'Ishigami Aki, citées précédemment concernant la répression du *Shunga*, que l'année 1913 fut également le théâtre d'une sévère régulation avec

³³⁰ « Erigéron » est un genre de plante à fleurs de la même famille que les marguerites (astéracées).

l'arrestation de huit personnes accusées de vendre du *Shunga*, puis la destruction de 22 500 estampes et cartes postales³³¹. Le catalogue de 1914 aurait-il fait l'objet, beaucoup plus discrètement – voire d'une façon non assumée, en catimini –, du même type de régulation ayant frappé la *Bunten* de 1908 ? Une forme d'assimilation du nu *Yōga* et du *Shunga* serait-elle ainsi encore répandue ? Ce phénomène toucha également la 9^e *Bunten* l'année suivante, et, par le biais d'une mention mot pour mot similaire, ce sont six œuvres qui furent bannies de toute reproduction photographique dans le catalogue officiel : *Kagami no mae* かがみの前 (« devant un miroir ») de Kawai Seiichi 河井清一, *Kokage* 樹蔭 (« à l'ombre des arbres ») de Yazaki Chiyoji 矢崎千代二 (1862-1947), *Kōyō no shimoyu* 紅葉の下湯 (« le bassin sous les feuilles d'automne ») de Makino Tarao 牧野虎雄 (1890-1946), *Asa* 朝 (« le matin ») de Saitō Yori 齊藤与里 (1885-1959), *Gyōzui* 行水 (« ablutions ») de Mitsutani Kunishirō 満谷国四郎 (1874-1936), *Kagami no mae* 鏡の前 (« devant un miroir ») de Moriwaki Tadashi 森脇忠 (1888-1949). La section sculpture fut pour sa part amputée de treize œuvres³³². Les titres ne laissent guère de place au doute quant à leur nature. Seules sept œuvres de nu furent reproduites dans le catalogue cette année-là sur les treize exposées dans la section *Yōga*, et on remarque sans grande difficulté où se situe le curseur d'acceptabilité concernant la reproduction : il ne s'agit que de semi-nus, aucun n'est du type « nu en atelier », et les seuls à avoir été reproduits sont, soit des scènes de genre impliquant une nudité pudique et justifiée – lavage de vêtement dans une rivière comme avec *Kawabe* 川辺 (« au bord de la rivière ») d'Okada Saburōsuke –, soit des scènes allégorico-mythologiques – comme, *Sayohime* 佐用姫 de Wada Eisaku 和田英作 (fig. 56), ou encore, *Mitsu no omoi* 三つの思ひ (« les trois pensées ») de Nakazawa Hiromitsu 中澤弘光 (fig. 57), scène transcrivant sous forme humaine la maxime picturale d'origine bouddhiste populairement incarnée par les *Sanzaru* 三猿 (dits les « trois singes de la sagesse ») à travers trois femmes seins nus dans un environnement naturel –.

Le phénomène des « régulations » frappa non seulement Tokyo, mais aussi les régions les plus éloignées de la capitale. Si on devait brièvement revenir à l'artiste Gomi Seikichi : en 1921, 1922 et 1923, plusieurs de ses œuvres furent justement censurées lors d'expositions dans sa ville de naissance, Morioka (préfecture d'Iwate, nord d'Honshū). A l'occasion d'une exposition

³³¹ ISHIGAMI Aki, « The Reception of Shunga in the Modern Era: Form Meiji to the Pre-WWII Years », *Japan Review*, Vol. 26, 2013, p. 42.

³³² *Monbushō dai kyū kai bijutsu tenrankai zuroku seiyōga oyobi chōkoku no bu* 文部省第九回美術展覧会図録—西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 9^e exposition d'art du ministère de la culture et de l'éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbisha-in, Tokyo, 1915, pp. 7 ; 9 (non numérotées).

généraliste intitulée simplement *Geiten* 藝展 (« exposition d'arts »), qui se tint en mai 1923 dans plusieurs lieux de la ville (les œuvres *Yōga* étant pour leur part exposées au *Nankan* 南館 « pavillon/musée sud »), le quotidien local *Iwate Nippō* 岩手日報, sponsor de l'évènement, relate que le chef de division de la police M. Kagaya fit le tour de toutes les œuvres exposées et exhorta le décrochage des nus *Ratai no onna* 裸体の女 (« femme nue ») de Gomi Seikichi et *Buresshu obu eya* ブレッシュュ、オブ、エヤ (de l'anglais *breath of air*) de Sasaki Seijirō 佐々木精治郎³³³ (1885-1971), ou encore les estampes de Toyokuni 豊國³³⁴ *Hyakunin bijo* 百人美女 (« cent beautés »)³³⁵ datant de l'époque d'Edo et représentant modes et lieux célèbres à travers des *bijin* (toutes vêtues). Après d'âpres négociations, Gomi et Sasaki obtinrent la création d'un « salle spéciale » afin de maintenir l'exposition des œuvres incriminées³³⁶, dans la lignée des salles créées deux décennies auparavant à Tokyo. Les autorités semblent n'avoir avancé comme seule explication que :

藝術作品としては立派だが [...] 作品は如何にも立派な藝術品であることは當局でも認める、けれども一般に公開観覧せしめるとなると多少問題だと思ふ³³⁷

C'est très beau pour une œuvre d'art mais... [...] Même si les autorités reconnaissent également que ces œuvres sont excellentes, nous (pensons ?) que les laisser voir au public « général » n'est pas sans poser quelques problèmes.

Le texte de l'article, dont plusieurs caractères sont illisibles voire effacés, ne permet pas d'envisager la globalité de la justification avancée (si tant est qu'elle existât), en particulier ce qui valut la censure des œuvres de Toyokuni, point laissant d'ailleurs le journaliste également perplexe, qualifiant les œuvres de « rare joyau de raffinement et d'élégance » (雅致風韻の珍

³³³ Orthographié 佐々木精次郎 dans l'article.

³³⁴ L'article ne précise pas de « quel » Toyokuni il s'agit, même si, dans un autre article il est nommé Kunisada. Au vu du nom de la série d'estampes exposée, il est probable que ce soit Utagawa Toyokuni III 歌川豊国三代, nom ultérieur d'Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865)

³³⁵ Très probablement la série dont le nom complet est *Edo meisho hyakunin bijo* 江戸名所百人美女.

³³⁶ « Ken'etsu no kekka 検閲の結果 (« les conséquences de la censure ») », *Iwate nippō*, 20 mai 1923, p. 7.

³³⁷ « Ibid., p. 7.

奇な逸品). Il est néanmoins possible de comprendre que les autorités craignaient, non sans une certaine ironie, que le « public général » ne comprenne pas les œuvres du fait « [qu'ils] ne sont pas tous des artistes ». Cette crainte des autorités vis-à-vis d'une incompréhension de la part du public doit certainement trouver son fondement dans la peur d'éventuelles émeutes ou d'une dégradation grivoise des œuvres, certaines sources rapportant que des poils pubiens auraient été ajoutés au crayon sur le pubis imberbe des nus féminins³³⁸. Il n'en demeure pas moins que la proximité de ces nus féminins avec des estampes de l'*Ukiyo-e*, images féminines de surcroît, a peut-être contribué à faire craindre une assimilation du nu *Yōga* avec le *Shunga* de la part d'un public provincial peut-être moins au fait de l'art qui leur est contemporain. Cette censure, ainsi que les autres qui la précédèrent à Morioka, montre également, comme on pourrait s'y attendre, que la censure s'applique toujours, en 1923, à partir de la seule appréciation de la police dont on peut largement douter du bienfondé, et qu'elles concernent naturellement d'autres territoires que Tokyo.

1.4.2.2 – Les années de tension 1916-1917

Si nous revenons quelques années en arrière, au milieu des années 1910, il est aisé de se rendre compte de quelle façon la « querelle du nu » a pu évoluer, tout en constatant que les méthodes de régulation demeuraient à peu près similaires. Originellement, nous l'avons vu, il s'agissait d'un dialogue à trois voix : les artistes, la police et la critique (au sens large, c'est-à-dire plus encore que les critiques professionnels – rares dans les années 1890-1900 –, mais des intellectuels (historiens, écrivains etc.) le cas échéant). A partir de l'ère Taishō, il est possible de se rendre compte que le débat, qui n'a absolument pas disparu dans son aspect contestataire de la part des artistes, est devenu un dipôle composé de la police et des artistes, d'abord sur le terrain, puis par médias interposés. Les *Bunten* de 1916 et 1917 illustrent encore très bien ces tensions, jusqu'à une forme de point d'orgue atteint en 1923. Les incidents se sont ainsi succédé.

La 10^e *Bunten* de 1916 s'annonçait déjà sous un très mauvais jour : la pluie tombe à verse empêchant certains visiteurs de rentrer dans le bâtiment, à tel point que le comité décida une journée d'ouverture supplémentaire³³⁹. L'œuvre *Ratai* 裸体 (« nu ») de Kumaoka Yoshihiko

³³⁸ TACHIBANA Takahiro, « Ratai sakuhin to dansō 裸体作品と断想 (œuvres de nu et pensées éparses) », *Keisatsu-kyōkai zasshi*, n°295, mars 1925, p. 29.

³³⁹ « Bunten shonichi 文展初日 (premiers jours de la *Bunten*) », *Asahi Shinbun* (édition du matin), 16 octobre 1916, p. 5.

fut exclue et interdite de reproduction le premier jour de l'exposition à la suite d'une inspection préalable menée par M. Maruyama, chef du département de la sécurité de la police métropolitaine. La scène fut rocambolesque : Kumaoka proposa de changer sa femme nue pour une autre de ses œuvres, *Shamisen wo motte iru onna* 三味線を持ってゐる女 (« femme tenant un shamisen »), mais, cette œuvre n'ayant pas été soumise au jury lors des sélections, il fallut demander l'approbation du ministère, ce qui fut affreusement long³⁴⁰. L'œuvre interdite fut finalement exposée dans une petite pièce apprêtée à proximité de la sortie avec un « traitement spécial » (*tokubetsu taigū* 特別待遇), c'est-à-dire que les gens désireux de voir l'œuvre de Kumaoka devaient aller demander un « ticket spécial de visionnage » (*tokubetsu kanrankan* 特別観覧券) dans un des bureaux de l'organisation, ce qui dut en dissuader plus d'un. À l'inverse de la *Bunten* de 1914 cependant, la mention présente dans le catalogue indiquant l'« omission » de reproduction de l'œuvre de Kumaoka³⁴¹ a clairement été assumée car précédée par une action directe de la police. Il faut dire qu'en plus du nu de ce dernier (seule œuvre *Yōga* à avoir été censurée), la plupart des sculptures de nu ont quant à elle également fait l'objet d'un même traitement. Comme d'accoutumée, le motif de la régulation demeure toujours très vague, arguant qu'il y avait un risque de trouble à l'ordre public. Même s'il semble que les régulations policières aient considérablement animé la journée, la police, de son côté, reconnaît à demi-mot qu'une partie substantielle des visiteurs du Salon est venue uniquement pour y voir des nus³⁴². Cette frange du public fut d'ailleurs sans doute satisfaite car d'autres nus restèrent exposés tels *Tasogare* たそがれ (« crépuscule ») de Nakamura Fusetsu, le semi-nu *Yasumeru onna* やすめる女 (« femme se reposant ») (fig. 58) d'Arima Satōe 有馬さとゑ (1893-1978)³⁴³, ou encore, dans une esthétique très proche, *Ratai* 裸體 (« nu ») de Nakamura Tsune, avec une poignée d'autres. Tous ces nus sont extrêmement convenus, le nu ne s'inscrit pas dans une scène mythologique, la femme ne regarde pas le spectateur : c'est ici le cas des nus de Nakamura Fusetsu (pseudo allégorie de type « femme de la Nature »), d'Arima (« nu en atelier », ici semi-

³⁴⁰ « Bunten hiraku 文展開く (« ouverture de la *Bunten* ») », *Asahi Shinbun* (édition du matin), 14 octobre 1916, p. 5.

³⁴¹ *Monbushō dai jū kai bijutsu tenrankai zuroku seiyōga oyobi chōkoku no bu* 文部省第拾回美術展覧会図録—西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 10e exposition d'art du ministère de la culture et de l'éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbusho-in, Tokyo, 1916, p. 6 (en chiffres japonais).

³⁴² « Bungei no torishimari 文藝の取締 (« la régulation des arts ») », *Asahi Shinbun* (édition du matin), 17 octobre 1916, p. 3.

³⁴³ Voir 2.4.3.1.

nu) et de Nakamura Tsune (« femme au bain »). La plupart adopte également une esthétique très similaire de type *Hakubakai*, en excluant sans doute ceux de Mitsutani Kunishirō : le style de ce dernier lui est particulièrement caractéristique, proche d'un Maurice Denis dans l'usage tant des coloris que de la ligne ou d'une compartimentation en aplats fondus, mais en usant toutefois d'une corporalité assez générique, rondelette. Il ne semble hélas subsister aucune reproduction de l'œuvre incriminée de Kumaoka, ne permettant ainsi pas d'élucider les raisons de la censure.

Cette grande répression de 1916 suscita l'indignation de plusieurs artistes qui se fendirent de tribunes dans la revue *Bijutsu shinpō* (entre autres), à l'instar du peintre *Yōga* Kobayashi Mango :

裸體問題も随分長い間の宿題であるが此頃展覧会の絵を見て感ずることだが裸體画よりはより以上の風紀問題を引き起こす可き絵は澤山あるやうに思はれる。

油絵家の描いている裸體画といふものは言はゞ靜物同然に考へて描いて居るので例へば婦人の裸體を描くとしても筋の軟か味とか皮膚の色とか云ふ事を描き現はそうとする外他に込み入った考はもとよりないのであるからこれを見る人に對しても別に深い考を與へる譯のものではない。[...] だから、若し觀覽者に對し悪い意味の好奇心をそゝると云ふやうな點から言へば裸體画より未だ外に制裁を加へなければならぬと思はれる絵がドッサリあると思はれる。であるから裸體画の寫眞を坊間の繪葉書屋や又は繪草子屋やの店などで賣ると云ふことはもとより許す可きことではあるまいけれど然る可き芸術家の作品を展覧するといふ場所には許す可きが至當であると思ふ。³⁴⁴

Le problème du nu est un problème insoluble de longue date. Il semble pourtant y avoir beaucoup de peintures qui devraient, bien plus que le nu, soulever des problèmes liés aux bonnes mœurs. C'est du moins ce que je ressens à la vue d'expositions en ce moment. Les nus peints par des artistes maîtrisant l'huile sont, s'il fallait le présenter ainsi, réalisés en les

³⁴⁴ KOBAYASHI Mango, « Rитай mondai ni tsuite 裸體問題に就て (« concernant le problème du nu »), *Bijutsu shinpō*, vol. 15, n°13, 1916, p. 56-57.

pensant de la même façon que des natures mortes. Par exemple, lorsqu'il s'agit de représenter un nu féminin, il n'y a dès le départ aucune pensée « particulière », seulement la volonté d'exprimer la souplesse des muscles, le charme, ou encore la couleur de la peau. Ce qu'on appelle un *nu* n'est rien de plus qu'une représentation de la nudité d'une femme. [...] De ce fait, si on se positionne du point de vue selon lequel cela exciterait la curiosité du spectateur dans le mauvais sens du terme, il me semble qu'il y aurait une quantité de peintures autres que des nus pour lesquelles il faudrait prévoir des sanctions. Par conséquent, la vente de photographies de nus n'aurait, dès l'origine, pas dû être autorisée à travers toute la ville, tant dans les magasins de cartes postales que de livres anciens. Je pense cependant qu'une telle autorisation soit raisonnable dans les lieux où sont exposées les œuvres d'artistes convenables.

Il serait éventuellement possible de voir dans l'utilisation de ce dernier mot *shikarubeki* 然る可き, qui signifie « convenable », « approprié » ou « correct », tel qu'utilisé par Kobayashi Mango, une référence par antiphrase aux artistes *Yōga* par opposition aux artistes de *Shunga*. Tel qu'il l'écrit un peu plus haut, les reproductions photographiques des nus³⁴⁵ sont commercialisées dans des magasins de « vieux livres », où dans ces mêmes magasins étaient (et sont sans doute encore, mais clandestinement en 1916) vendus des *Shunga*. Ce point est d'ailleurs certainement d'autant plus vrai que nous citons quelques lignes plus avant la saisie de ces mêmes cartes postales lors de la rafle de 1913 ciblant les revendeurs et imprimeurs de *Shunga*. De même, les « boutiques de vieux livres » évoquent inmanquablement ces magasins de livres d'occasion tels ceux d'Asakusa mentionnés par Kawashima Kangetsu³⁴⁶, où les *Shunga* étaient vendus sans grande discrétion au début de l'ère Meiji. Kuraya Mika le relève d'ailleurs : la situation a grandement évolué durant l'ère Taishō, et la répression ne se porte plus tant sur la posture de la femme nue que sur un éventuel regard concupiscent, mais surtout si ses organes génitaux sont visibles ou non³⁴⁷, point de crispation qui disparut d'ailleurs à partir des années 1920.

³⁴⁵ D'ailleurs très souvent vendues sous forme de cartes postales en couleurs, documents fort précieux pour les historiens de l'art dans la mesure où la traçabilité de certaines œuvres a été perdue.

³⁴⁶ Voir 1.1.3.

³⁴⁷ KURAYA Mika (dir.), *Nugu kaiga – Nihon no nūdo 1880-1945* ぬぐ絵画—日本のヌード 1880 – 1945 (« la peinture mise à nu – le nu japonais de 1880 à 1945 »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne, Tokyo : 15 novembre 2011 – 15 janvier 2012], The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2011, p. 163, p. 168.

L'année 1917 fut, si ce n'est plus encore que l'année précédente, sujette à deux grands épisodes de répression. Dans un premier temps, la 5^e exposition de la *Kōfūkai* estampillée pour l'occasion « spéciale professeur Raphaël Collin », pourtant une manifestation souvent moins sujette à la controverse que la *Bunten* ou la *Nikaten*, fut l'objet d'une importante régulation. A 10h du matin le 3 février, le chef du département de la sécurité de la police municipale en charge de la censure des publications, accompagné d'un employé de la station de police de Shitaya (arrondissement de Taitō) firent irruption sur le lieu de l'exposition et ordonnèrent l'interdiction de reproductions photographiques de 37 œuvres sur les 57 de Raphaël Collin impliquant la nudité³⁴⁸. Parmi celles-ci, quatre en particulier furent estimées « trop indécentes » (餘り露骨なので) et ont été décrochées puis interdites d'exposition³⁴⁹. Les œuvres *Yōga Shiroyi shutō* 白い手套 (« les gants blancs ») de Kawai Seiichi 河井清一, *Ratai* 裸體 (« nu ») de Kajiwara Kango 梶原貫五 (1887-1958), *Wakaki onna* 若き女 (« jeune femme ») d'Arima Satoe, ou encore de deux œuvres de Sugiura Hisui 杉浦非水 (1876-1965) *Shitsudai* 失題 (« sans-titre ») et *Chichi* 乳 (« la poitrine ») furent, pour leur part, seulement interdites de reproduction³⁵⁰. Le chef de police M. Kubota, dont on ne sait s'il s'agit là d'une réelle conviction ou d'une provocation délibérée, alla même jusqu'à proposer aux artistes, afin que ceux-ci s'épargnassent l'indélicatesse d'une censure publique à-même le lieu d'exposition (et donc des plaintes répétées), de venir apporter leurs œuvres directement au commissariat avant de les exposer afin que les autorités policières évaluassent au préalable si telle œuvre est « bonne » ou si telle œuvre est « mauvaise »³⁵¹. Ces œuvres sont d'ailleurs à plusieurs reprises qualifiées de *kiken* 危険 (« dangereuses » ou « risquées ») par les autorités. Kuroda Seiki en personne chargea les autorités avec véhémence durant une longue tribune :

³⁴⁸ « Koran no ga chinretsu kinshi コランの画陳列禁止 (« les œuvres de Collin interdites d'exposition »), *Asahi Shinbun* (édition de matin), 4 février 1917, p. 5.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Ibid.

³⁵¹ « Keisatsu ga geijutsu ni kanshō 警察が藝術に干渉 (« la police interfère avec l'art »), *Asahi Shinbun* (édition du matin), 25 février 1917, p. 5.

裸体画なるが元に禁止するというのは当局の美術思想がいかに幼稚であるかを証明するものである (...) 何はともあれ今回の列陳禁止は日本文明の汚点であって

352

Interdire les œuvres de nu pour ce qu'elles sont est la preuve de combien la pensée artistique des autorités est puéride (...) cette interdiction d'exposer est dans tous les cas le point noir de la civilisation japonaise.

Interrogé dans les mêmes colonnes et à la suite de Kuroda, la réponse du chef de département de la sécurité de la police municipale, Ohata Toyoji 小幡豊治 (1880-1961) rejoignit étrangement le point de vue de ce dernier, mais pour une raison opposée :

特別室は無意味 —— 私は斯う思ってる、美術展覧会に特別室を設けさせる位ならむしろ展覧を禁止した方が宜しい 特別室は一般の好奇心を唆りこそすれ他に何等の効果も無からうと思はれるからだ、³⁵³

La « salle spéciale » est un non-sens, telle est ma pensée. Plutôt que de laisser mettre en place une « salle spéciale » lors de l'exposition, il aurait été mieux d'interdire ladite exposition, car il semble que la « salle spéciale » n'a en fait d'autre résultat que celui d'attiser la curiosité des gens.

Dans le cas du Salon, le nombre d'œuvres *Yōga* exposées fut en très net recul par rapport à l'année précédente (seulement 92 en 1917 contre 125 en 1916). C'est la sculpture *Toki no nagare* 時の流れ (« le cours du temps ») d'Asakura Fumio 朝倉文夫 (fig. 59) qui y cristallisa la répression, conjointement avec les interdictions de reproduction (mais ces dernières restèrent exposées) frappant vingt-deux sculptures ainsi que quatre œuvres *Yōga*, parmi lesquelles deux semis-nus de Kobayashi Mango et d'Okada Saburōsuke, ou encore l'œuvre *Shigatsu* 四月 (« avril ») (fig. 60) de Mitsutani Kunishirō représentant un groupe de femmes également à moitié nues aux abords d'un plan d'eau de type « baigneuses ». Cet épisode s'avéra d'autant

³⁵² « Koran no ga chinretsu kinshi コランの画陳列禁止 (« interdiction d'exposer des œuvres de Collin ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 4 février 1917, p. 5.

³⁵³ Ibid.

plus gênant qu'Asakura Fumio était alors lui-même membre du jury de la division sculpture de la *Bunten*. Le journaliste (qui n'a pas signé son article) charge vertement le ministère, indiquant que c'est avant tout le manque de clairvoyance de celui-ci qui est à blâmer pour avoir nommé « un artiste réalisant de telles œuvres » (en toutes connaissance de cause, donc), et que, s'il y a bien un problème de société, c'est surtout celui-là. Pire encore, même si ces régulations peuvent compromettre, toujours selon le journaliste, deux décennies de progrès en matière de recherche sur le corps humain, la nomination d'un juge lui-même artiste exposant (en tant que juge et parti) est peut-être un problème pire encore pour le monde l'art en général³⁵⁴. Une demande expresse d'entretien avec le ministre de l'Éducation et de la Culture Okada fut même formulée : nous verrons par la suite que ce type d'entretien n'a eu, en fin de compte, que peu d'impact.

A l'instar de Kumaoka en 1916, la sculpture d'Asakura fut exposée dans une salle spéciale apprêtée dans l'école des Beaux-Arts de Tokyo située non loin, avec mise en place d'un ticket d'admission (comportant nom et adresse des intéressés). Cette disposition ayant créé beaucoup trop de nuisances et de débordements qu'il fut décidé d'un accès réduit aux seules « personnes en lien avec l'art », à savoir les étudiants en art, les artistes, les critiques et les journalistes³⁵⁵. Serait-ce la position « désinvolte » de ses bras sur ses hanches qui lui valut l'opprobre ? Son sexe apparent ? La statue ne semble pourtant pas se démarquer spécialement des autres nus exposés. Le *Asahi Shinbun* titre d'ailleurs à ce propos « un problème du nu confus » (有耶無耶の裸體問題)³⁵⁶, montrant qu'*in fine*, les raisons mêmes de la censure de cette sculpture (partielle au demeurant, car elle fut autorisée à paraître dans le catalogue³⁵⁷) restent énigmatiques. Le problème vient toujours d'une différence de d'appréciation entre la police et les artistes : « l'œil de l'art contre l'œil de la police » (芸術眼對警察眼). Cet épisode va déclencher une véritable crise qui s'étala sur plusieurs jours, entre le 18 octobre et le 3 novembre 1917, crise durant laquelle aussi bien Asakura Fumio que l'historien de l'art et critique Sakazaki Shizuka 坂崎坦 exposèrent leur point de vue par article interposé. On comprend dès lors

³⁵⁴ « Keishichō kara niramareta Asakura-shi no chōkoku – bijutsugakkō-nai ni tokubetsushitsu 警視庁から睨まれた朝倉氏の彫刻—美術学校内に特別室 (« une sculpture de monsieur Asakura scrutée par la police métropolitaine, salle spéciale à l'école des beaux-arts ») », *Asahi Shinbun* (édition du matin), 17 octobre 1917, p. 5.

³⁵⁵ « Tokubetsu-shitsu no toki no nagare 特別室の『時の流れ』 (« Toki no nagare dans la salle spéciale ») », *Asahi Shinbun* (édition du matin), 18 octobre 1917, p. 5.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Voir catalogue officiel de la 2^e section p. 46 (de la division sculpture). La reproduction permet d'ailleurs de se rendre compte que l'œuvre exposée était *a priori* un marbre, tandis que la version actuelle conservée au musée de la Sculpture Asakura est un bronze.

combien les sociétés artistiques indépendantes furent condamnées à une prudence extrême : un livre de reproductions photographiques édité par la *Nikakai* en 1917 et proposant un florilège d'œuvres réalisées par des artistes du cercle se garda bien de reproduire des nus (pourtant habituellement nombreux), à l'instar de l'exposition annuelle, la 3^e *Nikaten*, qui, à la lecture du catalogue (non illustré), semble n'en contenir aucun non plus, exception faite d'une œuvre d'Henri Matisse, la seule à s'appeler clairement « nu ». De la même manière, les artistes adaptèrent manifestement leur production à l'irritabilité intarissable de la police : hormis le trio de femmes entièrement nues d'Iwasaki Seiki 巖崎精起 (desquelles le sexe n'est pas discernable malgré une nudité frontale), les autres nus proposèrent des femmes ayant la partie inférieure du corps systématiquement drapée de la même manière que les nus présentés aux expositions de la *Hakubakai* puis lors des tous premiers opus de la *Bunten* dans le sillage de « l'incident du voilage ». Le semi-nu assis de Kobayashi Mango de type « nu en atelier » est d'ailleurs similaire en de nombreux points à celui d'Arima Satoe présenté l'année précédente, ce dernier n'ayant pourtant fait l'objet d'aucune répression. Nous ne savons pas si ce sont les débats postérieurs à cette censure qui ont motivés les autorités à changer de doctrine, mais l'interdiction de reproduction fut suspendue pour l'édition du catalogue officiel illustré car tous les nus incriminés s'y trouvent.

1.4.2.3 – Le *Baiser de Rodin* à « l'exposition d'art français » de 1924

En lien avec la censure des œuvres de Gomi Seikichi et de Sasaki Seijirō exposées à Morioka (préfecture d'Iwate) en 1923, la censure ayant frappé l'année suivante l'« exposition d'art français contemporain au Japon », en japonais *Furansu gendai bijutsu tenrankai* 仏蘭西現代美術展覧会 (abrégée en *Futsuten* 仏展), intervient alors qu'il aurait été permis de penser que les restrictions imposées au nu féminin étaient désormais de l'ordre du passé à mesure que ceux exposés à la *Teiten* faisaient preuve d'une bien plus grande liberté, au moins à Tokyo. Takamura Kōtarō écrit néanmoins encore, en 1921, dans le court chapitre de son essai consacré à l'art, *Bi ni tsuite* 美について (« à propos de l'art », édité en 1941), que :

裸體画を見て、すぐ實際の人間の裸體を聯想する人には、裸體画は分からない。
況してすぐ實際の裸體と裸體画とを比較して鼻元思索の批評などを口にする人には

分かりつこない。此は裸體画の場合にのみ限らない事であるが、此場合は殊に目立ってさうなのである。「日本人にこんな身體があるかしら。」「こんな處で裸で何をしてゐるのだらう。」「裸踊りかしら。」(...)「裸で長椅子に臥そべつてゐるのは甚だ怪しからぬ。」其他、其他。其他。此が今日普通に裸體画を見た時、普通の人の口にするとところである。³⁵⁸

Ceux qui, en regardant un *nu*, l'associent immédiatement avec la *nudité humaine réelle* ne comprennent pas la peinture de nu. Et plus encore, aucune chance que ceux qui émettent des critiques étriquées, en comparant immédiatement *nu* et *nudité réelle*, ne le comprennent davantage. Cela ne se limite bien sûr pas au cas du *nu*, mais c'est quelque chose de particulièrement visible avec ce dernier. « Je me demande si les Japonais ont ce genre de corps... » ; « Mais que fait-elle nue dans un endroit pareil... » ; « Va-t-elle danser nue ? » (...) « Le fait qu'elle soit allongée nue sur le sofa est absolument honteux. » etc., etc., etc. Voici ce que les gens ordinaires disent généralement aujourd'hui lorsqu'ils regardent des *nus*.

La *Futsuten* fut organisée pour la première fois en 1922 sous l'impulsion du marchand d'art français Herman d'Oelsnitz (1892-1941), conjointement avec le critique d'art Kuroda Hōshin 黒田鵬心 (1885-1967) en tant que bras-droit *in situ*. Le souhait d'Oelsnitz était d'organiser une exposition d'une grande ampleur afin de présenter et de vendre au Japon un nombre important d'œuvres représentatives de l'art français de son époque à travers une exposition itinérante, d'abord à Osaka puis à Tokyo³⁵⁹. La manifestation avait largement suscité l'engouement de la part des artistes Japonais, dont un certain nombre n'avait jamais eu l'occasion de voyager à l'étranger. De même, c'est à cette occasion que Camille Claudel put être exposée au Japon, tel que le relève Michel Wasserman³⁶⁰. L'exposition ne connut que neuf opus, notamment à cause de difficultés financières liées à une gestion discutable, mais aussi peut-être du fait de la qualité relative de certaines œuvres exposées, tel que le relate l'artiste *Yōga* Maeta Kanji 前田寛治 (1896-1930) à propos de la cinquième édition de 1926 :

³⁵⁸ TAKAMURA Kōtarō, *Bi ni tsuite* 美について (« à propos de l'art »), Dōtōsha, Tokyo, 1941, p. 230.

³⁵⁹ NAKAGAWA Michio, « Eruman-derunisu ni yoru ryō-taisen-kan ni okeru Nihon de no tenrankai katsudō エルマン・デルスニスによる両大戦間における日本での展覧会活動 (« Les exposition d'Herman d'Oelsnitz durant l'entre-deux guerres ») », *Kenkyū hōkoku*, vol. 16, 2018, p. 35.

³⁶⁰ WASSERMAN Michel, « Première apparition de Camille Claudel au Japon en 1922 et 1923 », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°215, 2015, pp. 73-74.

« Si vous pensez que cette [*exposition*] a amené de l'art français de qualité au Japon, vous faites erreur. S'il est vrai qu'elle inclue un nombre considérable d'artistes historiques de renom, beaucoup de leurs œuvres sont... de piètre qualité »³⁶¹.

Cet aspect est d'ailleurs corroboré à demi-mots par Ishii Hakutei au sein d'un article au cours duquel il fait très brièvement référence à la répression de 1924 lorsqu'il évoque les œuvres censurées et déplacées dans la « salle spéciale » l'année suivante, c'est-à-dire, hormis le *Baiser* de Rodin, une statue d'Antoine Bourdelle et un nu de Raphaël Collin. Son avis recoupe celui de Maeta Kanji sur la qualité de certaines œuvres proposées à la *Futsuten*, reconnaissant que les œuvres également censurées en 1925, à savoir *Femme nue* d'Henri Manguin, *Femme endormie* d'Henry Ottmann, *Nu* de Vincent van Gogh, et *Natte noire et nu* d'Henri Charrier, n'étaient que des œuvres « sans importance » (重要ならざる), tout en s'en réjouissant, rappelant à quel point la répression autour du *Baiser* de Rodin avait été préjudiciable pour les artistes japonais³⁶². Il n'en demeure pas moins que la censure de l'œuvre de Rodin lors de l'organisation de l'exposition fut décriée autant par la presse généraliste que spécialisée. Plus encore que la nudité des protagonistes, c'est assurément leur posture ainsi que leur rapport l'un envers l'autre qui fut au cœur du problème à Tokyo. Le chef du département de la sécurité (保安部長) d'alors, Sasai Kōichirō 笹井幸一郎 (1885-1938), fit valoir que :

総監と打合の結果キッス以下六点を撤去して貰ふことにしました、それはロダン作『キッス』の如きはブロンズで有名な彫刻であるが形の上で抱擁接吻が公になって欲しくない、公然認められたと云ふことになることと今後多数の画家や彫刻家が此の方法をとることは明瞭な話で続々此の方面の彫刻なり絵画が出ることは今後の

³⁶¹ Tel que retranscrit en anglais par Alicia Volk dans *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010, p. 169-171. L'article original a été publié dans *Chūō bijutsu*, vol. 12, n°6 (juin 1926).

³⁶² ISHII Hakutei, *Ishii Hakutei-shū jō* 石井栢亭集・上 (« compilation (de textes) d'Ishii Hakutei, tome 1 »), Heibonsha, Tokyo, 1932, p. 66.

取締に因る、要するに今後時期の問題である。若い学生や女学生の見ることも考慮しなくてはならない³⁶³

Il fut décidé, à la suite d'un entretien préalable avec l'inspecteur général, que six œuvres seraient enlevées, *Baiser* inclus. Dans le cas d'une œuvre comme le *Baiser* de Rodin, il s'agit certes d'une sculpture en bronze très connue, mais je ne veux pas qu'une scène de baiser et d'enlacement soit rendue publique eu égard à sa forme. En ce qui concerne l'autorisation de rendre publiques de telles œuvres, il est évident que de nombreux artistes adopteront cette façon de faire dans le futur, et le fait que de telles œuvres, peintures ou sculptures, soient exposées les unes après les autres dépend justement des régulations à venir. C'est-à-dire qu'il s'agit là d'un problème à anticiper. Il faut également prendre en considération le fait [*que ces œuvres*] sont susceptibles d'être vues par des jeunes étudiants, ou encore par des étudiantes.

Tel que le relate la presse, les événements dépassèrent quelque peu les dispositions ordinaires prises par la police. Cette dernière avait jugé acceptable la mise en place d'une « salle spéciale » accessible aux habitués « spécialistes », mais le temps que celle-ci soit agencée, l'organisation sponsor de l'évènement, la *Kokuminbijutsu-kyōkai*, avait pris en urgence d'autres mesures³⁶⁴. L'œuvre de Rodin avait en effet été enroulée à la hâte dans de l'*arame* (荒布, une algue)³⁶⁵, et les autres œuvres incriminées furent définitivement décrochées. Il en résultat que le *Baiser* – considéré comme la pièce maîtresse de l'exposition – fut ainsi laissé en plein milieu de la salle d'exposition, entortillé sous plusieurs couches de tissu. Kuroda Hōshin expliqua par la suite que le bronze ne pouvait pas rentrer dans la « salle spéciale » telle qu'autorisée par la police, et qu'il s'agissait là d'une protestation silencieuse (無言抗議) contre des autorités ignorantes de l'art international³⁶⁶.

³⁶³ Tel que rapporté dans « Bijutsu ni kansuru kokusai jiken 美術に関する国際事件 (incident internationaux liés à l'art) », in *Bijutsu nenkan – taishō ni jū yon nen-han* 美術年鑑一大正十四年版 (« Rapport annuel du monde de l'Art pour l'année 1925 »), *nishōdōshoten*, Tokyo, 1925, p. 151.

³⁶⁴ « Seppun no tekkai de futsu-taishi no kōgi 『接吻』の撤回で仏大使の抗議 (« la protestation de l'ambassadeur de France vis-à-vis du retrait du *Baiser* ») », *Asahi Shinbun* (édition du matin), 1^{er} juin 1904, p. 7.

³⁶⁵ Les sources concordent sur l'emploi du mot *arame* avec cette graphie 荒布. Même s'il s'agit en effet d'une algue buissonnante, il fait peu de doutes qu'à travers *arame* ce soit surtout une sorte de tissu fabriqué en fibres d'algues et comparable à de la toile de jute qui fut utilisé pour enrouler l'imposante sculpture en bronze.

³⁶⁶ « Seppun ika roku ten – an no jō tekkyo 『接吻』以下六点一案の定撤去 (« Comme on pouvait s'y attendre, retrait du *Baiser* parmi six œuvres »), *Yomiuri Shinbun*, 1^{er} juin 1924, p. 3.

Ayant eu vent de ces dispositions, l'ambassadeur de France au Japon en personne, qui n'était autre que Paul Claudel, formula, somme toute avec diplomatie, son mécontentement au ministère des affaires étrangères japonais, qui prit manifestement acte. Des tractations eurent lieu en sous-main, et il apparaît que, finalement, le *Baiser* fut déplacé tant bien que mal dans ladite « salle spéciale » seulement quelques jours avant la fermeture : s'il était ainsi possible de l'admirer découverte, l'œuvre était tellement imposante et la salle trop étroite qu'il était presque impossible de la contourner afin de l'envisager dans son entièreté³⁶⁷. Cette censure du bronze de Rodin, certes représentant un couple totalement nu s'enlaçant et s'embrassant – au vu du contexte apporté par cet essai, la réaction des autorités apparaît finalement assez cohérente –, a provoqué l'ire d'une bonne partie du monde de la sculpture, si ce n'est de l'art en général, à tel point qu'un colloque intitulé *Ratai sakuhin mondai kōen* 裸體作品問題講演 (« conférences sur le problème des œuvres de nu », signé par la plupart des grands cercles artistiques *Yōga*) fut organisé le 28 juin 1924 au *Kanda seinenkai-kan* 神田青年会館 (« bâtiment de l'association des jeunes de Kanda », centre YMCA de Tokyo) (fig. 61a et fig. 61b), et présenta les interventions d'artistes et intellectuels comme Ishii Hakutei, le juriste marxiste Hirano Yoshitarō 平野義太郎 (1897-1980), le critique d'art Sakai Saisui 坂井犀水 (1872-1940), l'artiste *Yōga* Kimura Shōhachi 木村莊八 (1893-1958) et l'historien et critique Sasakawa Rinpū 笹川臨風 (1870-1949), parmi d'autres (les retranscriptions présentes dans le livrets ne correspondent, semble-t-il, qu'à une partie seulement des interventions totales³⁶⁸). Enfin, un texte du magistrat Kusano Hyōichirō 草野豹一郎 (1886-1951), initialement paru dans le périodique *Hōgaku shinpō* 法學新報 (« nouvelles légales »), fut indexé en tant qu'appendice au reste des conférences retranscrites. C'est d'ailleurs ce dernier qui est probablement le point le plus intéressant du livret dans la mesure où il permet un dialogue *a posteriori* entre la justice et les artistes/critiques. Si les interventions n'apportaient finalement rien de bien nouveau, hormis la réaffirmation d'une liberté absolue dans la création artistique tout en se servant du *Baiser* comme d'un prétexte, le texte de Kusano, du fait de son statut de juriste de renom (juge et avocat), propose une base légale au débat en l'opposant frontalement aux régulations

³⁶⁷ *Bijutsu nenkan – taishō ni jū yon nen-han* 美術年鑑—大正十四年版 (« Rapport annuel du monde de l'Art pour l'année 1925 »), *nishōdōshoten*, Tokyo, 1925, p. 152.

³⁶⁸ SAKOUCHI Yūji, « *Ratai sakuhin mondai kōen-shū* wo yomu 『裸体作品問題講演集』を読む (« lecture de « compilation des conférences sur le problème des œuvres de nu ») », *Bijutsu undō-shi*, n°121, 2011, p. 6.

policières, et vient se situer en contrepoint de l'intervention d'Hirano Yoshitarō. C'est-à-dire qu'il fait la démonstration par la loi de l'absurdité et l'illégalité des mesures coercitives prises par les autorités à l'endroit des œuvres de nus et de leurs artistes³⁶⁹. On sait d'ailleurs, à travers l'article de Tachibana Takahiro 橘高廣³⁷⁰ paru dans le *Keisatsu-kyōkai zasshi* 警察協会雑誌 (« magazine de l'association de la police ») en 1925, que le compte-rendu des conférences n'a pas été ignoré par les autorités. Même s'il reste fataliste quant à l'impossibilité d'une convergence entre le point de vue de la police et celui des artistes, il soulève un point des plus intéressants, prouvant, même si l'exemple est mal choisi, l'évolution considérable des mentalités policières depuis 1900 : quelques mois avant la parution de l'article s'était, en effet, tenue une exposition rétrospective sur Kuroda Seiki³⁷¹ dans une salle de classe de l'université des Beaux-Arts de Tokyo, et les œuvres naguère recouvertes d'un voile de pudeur furent montrées dans le respect de leur intégrité³⁷². C'est-à-dire que les autorités elles-mêmes ont conscience de l'évolution sociétale – société à laquelle elles appartiennent – vis-à-vis du nu féminin dans l'art. Il fait toutefois preuve d'une mauvaise foi certaine, car on ne peut honnêtement disposer sur un même plan une exposition de cette ampleur avec les grandes manifestations que sont la *Futsuten* et, surtout, la *Nikaten*. La méthode est également discutable : il enjoint, en substance, les artistes à se contenter de ce qu'on daigne leur accorder comme liberté, et à en remercier la police pour cette faveur.

L'article proposé par le sculpteur Ogura Uichirō 小倉右一郎 (1881-1962), paru également dans le magazine de l'association de la police de mars 1925 (duquel celui de Tachibana cité précédemment en est une forme de réponse), est riche en enseignements. Ce dernier appuie sa charge envers les autorités (police et ministère) sur les bases légales justement

³⁶⁹ KUSANO Hyōichirō, « Kaiga chōkoku to fūzoku keisatsu 絵画彫刻と風俗警察 (« peinture, sculpture et police des mœurs »), in SAKAI Saisui (dir.), *Ratai sakuhin mondai kōen shū* 裸體作品問題講演集 (« compilation des conférences sur le problème des œuvres de nu »), édité par la *Ratai sakuhin mondai kaiketsu dōmeikai* 裸體作品問題解決同盟会 (« alliance pour une résolution des problèmes liés aux œuvres de nu »), Tokyo, 1924, pp. 51-73.

³⁷⁰ Il est difficile de savoir avec précision de qui il s'agit et quelles étaient ses prérogatives. Il est contributeur régulier au magazine de l'association de la police, il a écrit 「民衆娯樂の研究」 (« recherche sur le divertissement du peuple ») édité par la *Keigansha* 警眼社 (« société de l'œil de la police »), ce qui permet d'en déduire une proximité étroite avec la police.

³⁷¹ Décédé le 15 juillet 1924.

³⁷² TACHIBANA Takahiro, « Ratai sakuhin to dansō 裸体作品と断想 (« Œuvres de nu et pensées éparées ») », *Keisatsu-kyōkai zasshi*, n°295, mars 1925, pp. 29-30.

soulevées l'année précédente par Kusano Hyōichirō, et il permet de se représenter les crispations animant encore le monde de l'art japonais au regard du nu durant les années 1920 :

Le problème du nu ne date pas d'hier et, comme tous les ans, les troubles survenant à chaque ouverture d'exposition n'ont de cesse que de nous surprendre. Cette année également, je suis lié à de nombreuses manifestations (en mai, celle de la *Tōdaichōso* 東台彫塑展 ; en juin, celle de la *Kokumin-bijutsu* 国民美術 [協会]展 ; en septembre, celle de la *Furansu gendai-bijutsu* 仏蘭西現代美術展). Parmi celles-ci, laquelle s'avèrera encore problématique ou non est quelque chose qui doit certainement indisposer même les autorités, et il semble qu'il nous faille y travailler conjointement une bonne fois pour toutes. À vrai dire, l'année dernière, du fait du « problème des œuvres de nu », nous avons, conjointement avec douze membres du comité exécutif, rendu visite au ministre [*de l'éducation, des Sciences et de la Culture*] Okada. À cette occasion, il a été dit, durant notre conversation, qu'il était « préférable que [*le problème*] soit géré par des policiers municipaux³⁷³ qui, eux-mêmes, sont habitués à devoir traiter avec des amateurs, car [*les œuvres de nu*] sont justement montrées à des amateurs »³⁷⁴. Étant donné le niveau du bureau de la culture et de l'éducation de ce pays, j'en reste encore bouche bée. Ah ! L'Art avec un grand « A », celui qui élève l'âme vers la pureté, le mérite artistique, et la liberté même de présenter des œuvres d'art devraient impérativement être questionnés seulement par des artistes en tant que spécialistes ; et cela semble être chose naturelle. Il y a une différence entre la pensée superficielle d'un ministre et son champ de spécialité.

[...]

Mais pourquoi donc aller considérer de la même façon les expositions d'Ueno³⁷⁵ et des spectacles de bas étages, comme le cinéma muet d'Asakusa, l'*Onna-teodori*³⁷⁶ ou le *Yasugibushi*³⁷⁷ ? Quelle erreur ! Combien de dizaines de milliers de spectateurs se sont déplacés à Asakusa en une journée ? Combien en l'espace d'un mois d'ouverture à Ueno ? Même aux sociétés les plus influentes comme la *Teiten*, il y a eu en l'espace de trente jours rien de moins que deux cent mille visiteurs. Entre les ardents admirateurs d'un art raffiné qui se rassemblent

³⁷³ Okada semble sous-entendre qu'il faut en fait que les policiers soient du même niveau intellectuel que les amateurs, tout en semblant à son tour être très discourtois envers les amateurs en matière d'art.

³⁷⁴ 「素人に見せるのであるから素人を扱う警官に取り扱えて貰う方が好いとの話」

³⁷⁵ C'est-à-dire la *Teiten* et les expositions des cercles indépendants comme la *Nikakai* ou le *Nihonbijutsu-in* qui sont également organisées à Ueno.

³⁷⁶ Style de danse traditionnelle avec les mains, ici pratiquée par des femmes (*Onna*).

³⁷⁷ Genre de musique folklorique provenant de la préfecture de Shimane, particulièrement populaire durant l'ère Taishō.

à Ueno, et les masses de gens éprises de ces hobbies provinciaux vers Asakusa, il y a là deux types de clientèles aux origines bien différentes. Pour le dire simplement, il ne s'agit pas d'un jardin public au sein duquel quelque chose d'embarrassant aurait été installé (à l'étranger, d'ailleurs, il est possible de disposer des statues de nus au beau milieu des jardins publics) : après s'être acquittés d'un tarif d'entrée unique, ces « fans »³⁷⁸ d'Ueno d'un genre spécial se sont élevés le corps et l'esprit par le regard³⁷⁹.

Contre toute attente, lorsqu'on essaye de parcourir plus généralement le droit de notre pays, droit à partir duquel se basent ces régulations [*des œuvres de nu*], il apparaît clairement qu'une erreur d'application de la loi a, en toute discrétion, été commise dans la mesure où, contre toute attente, il n'y a eu aucune infraction. J'ai demandé moi-même des explications d'interprétation légales à un spécialiste, et il m'a été dit que ces personnes chargées d'appliquer le droit de notre pays avaient bien commis une erreur d'appréciation. L'article 16 du code de la police de l'ordre publique stipule que « dans la rue ainsi que dans tout autre endroit destiné au public où il est possible de circuler librement³⁸⁰, un officier de police peut ordonner [l'] interdiction [*d'afficher des images*] seulement s'il estime que l'acte est de nature à attenter aux bonnes mœurs » ; de plus, en lisant attentivement la 7^e directive interne (de mai 1898/31^e année de l'ère Meiji), n'est-il pas clairement spécifié que « les choses à but non obscène » ne sont pas concernées ?³⁸¹

[...]

Mais quelle violence aujourd'hui de nous restreindre la liberté pourtant permise par les lois nationales ! Pour ce qui est de l'ordre express d'interdiction d'ouverture puis d'évacuation pour motif de contrevenance aux bonnes mœurs, pour ce qui est plus particulièrement de l'évaluation qualitative par des jugements médiocres sans aucune autorité de ce que nous appelons, nous les artistes, *œuvres*, tout cela constitue les tenants et aboutissants de cette affaire. Il ne se trouve aucun obstacle à notre travail au sein de la directive interne n°7, érigée en règle d'or par les autorités de premier plan, on peut donc dire que les régulations des autorités dans le cas de l'ouverture au public d'une exposition ne fonctionnent pas ; ainsi, si vous regardez l'article n°16 précédemment mentionné, il est clairement établi « dans la rue ainsi que dans tout autre endroit destiné au public où il est possible de circuler librement ». En l'espèce, il s'agit

³⁷⁸ Asakura utilise le terme *fan* ファン.

³⁷⁹ Le ton est particulièrement obséquieux envers les amateurs d'art.

³⁸⁰ 「風俗を害するの虞れ有り」と認めるときにのみ警察官に於いて禁止を命ずることを得」

³⁸¹ Ogura souligne ici vertement le fait que les expositions soumises à la censure ne sont pas localisées dans des lieux « dans lesquels n'importe qui peut circuler librement », c'est-à-dire être confronté contre leur gré à des nus féminins, mais bien dans des endroits clos, à l'entrée payante, se faisant donc en toute connaissance de cause.

d'un endroit ayant pignon sur rue duquel il est possible d'entrer et de sortir librement mais en s'acquittant de frais d'entrée à tarif fixe, et non d'une simple ouverture publique dans un parc urbain. Une salle où on montre les œuvres à un nombre limité d'admirateurs des arts, c'est-à-dire en intérieur, ce n'est pas dans la rue, et personne ne dira que cet intérieur est une rue où il est possible de circuler librement ! Ne peut-on pas dire qu'il s'agit ici aussi d'une mauvaise interprétation de la loi ? C'est de la même veine que ce tyran d'autrefois qui désignait un cerf en prétendant qu'il s'agissait d'un cheval !³⁸² On devrait seulement dire que c'est une erreur. (...) A ce propos, l'année dernière, un haut gradé consciencieux d'Osaka n'a-t-il pas, lors de l'exposition française consacrée à Rodin, permis l'ouverture au public des œuvres dans le calme et sans mauvaise application de la loi ?

[...]

Enfin, lorsqu'on regarde et pense les choses d'une façon internationale, les expositions d'art européen se succèdent en ce moment les unes après les autres, ce qui est, au regard des échanges entre nos pays, quelque chose de formidable. Cette année tout particulièrement, il va y avoir l'exposition française en septembre, l'exposition italienne en novembre, l'exposition allemande prévue au printemps prochain, et on parle même également d'une exposition russe. De cette façon, les liens d'amitié entre notre pays et différents pays du monde ne font que s'accroître, et le fait que cela contribue à l'élévation de la culture devrait également s'en trouver renforcé.

Toutefois, je ne peux qu'en arriver à ressentir de la honte lorsque je repense à « l'exposition française » de l'année dernière. Du fait de l'ignorance des autorités, du bien faible niveau et de l'idéologie du propriétaire des lieux, l'exposition a été fermée et évacuée sur ordre express. L'ambassadeur de France en est venu à protester et, après maintes discussions, les œuvres de grands maîtres internationaux comme Rodin et son *Baiser*, ou les peintures de Collin, mentor de notre *Yōga* national, ont finalement pu être exposées dans une « salle spéciale ». Ah, mais quel comportement déplorable ! [*Cette œuvre*] a déjà été présentée au public dans bien d'autres pays du monde. Je ne peux pas accepter cette opinion qu'il serait prématuré de montrer aux « gens ordinaires » ces chefs d'œuvres internationaux, en vertu du

³⁸² 「昔暴君は馬を鹿と言い張ったと同轍である」 : vieille expression sous-entendant qu'il faudrait être particulièrement idiot pour croire les faits argués, quand bien même les apparences montrassent-elles le contraire ; sorte d'équivalent à l'expression française « prendre des vessies pour des lanternes ». Cette expression japonaise serait à l'origine du terme *baka* 馬鹿, signifiant aujourd'hui « idiot », mais composée des caractères signifiant cheval 馬 et cerf 鹿.

fait que le Japon serait en retard en matière de culture mondiale. Vous ne réalisez pas que cela constitue la preuve tacite de l'anti-japonisme américain³⁸³.

(...)

Quoi qu'il en soit, il s'agissait d'une faute commise durant l'époque de l'ancien inspecteur général Akaike³⁸⁴, et nous avons le plus grand respect pour l'actuel inspecteur général et son efficacité lors de la *Teiten* de l'automne dernier. Néanmoins, on ne peut que regretter que ce valeureux inspecteur général soit, dans le futur, entraîné dans la chute du cabinet, c'est pourquoi, avant que de tels désagréments ne surviennent, je souhaiterais promptement la constitution d'un comité spécial. Je pense qu'une période telle que celle-ci va pouvoir débiter dans le plus grand calme, et que les problèmes à venir liés aux nus rencontreront les mentalités dans l'air du temps sans être imputables aux manquements de la police métropolitaine.³⁸⁵

Il est très intéressant de voir qu'une telle protestation, formulée avec véhémence contre les autorités politiques, puisse avoir été autorisée dans l'organe de presse de la police, cette même police à qui les artistes reprochent une application zélée et aléatoire de la loi. Cette application est d'ailleurs d'autant plus aléatoire qu'elle dépend – faute de texte précis et relatif à ce sujet en particulier – à la fois de la jurisprudence que des politiques émanant des cabinets ministériels à la durée de vie aussi courte qu'incertaine : selon les sources du ministère japonais de la Culture et de l'Éducation, on se rend compte que ce ne sont pas moins de neuf ministres qui se sont succédé à travers sept cabinets différents entre 1922 et 1929³⁸⁶. Plus encore, les artistes sont prêts, par l'entremise et l'expertise de Kusano Hyōichirō, à faire valoir le Droit pour contester la répression frappant les œuvres de nu. On remarque également dans l'article d'Ogura Uichirō que le nu féminin est toujours étroitement lié à la notion de *progrès*, autant dans le cœur des artistes majoritairement *Yōga* que des sculpteurs, mais aussi d'un point de vue supranational, à savoir l'image que renvoie le Japon à l'étranger lorsqu'un diplomate en vient à émettre un avis sur cette censure (dès lors qu'elle touche une œuvre d'un de ses compatriotes) qui paraîtrait – à tort ou à raison – archaïque dans plusieurs pays occidentaux à la même époque.

³⁸³ Ogura fait référence au très controversé *Immigration Act* de 1924 (ou « Loi d'immigration Johnson-Reed »), en particulier le *Asian exclusion Act* visant, entre autres, nommément Chinois et Japonais en réduisant drastiquement les quotas d'immigration.

³⁸⁴ Akaike Atsushi 赤池濃 (1879-1945), ayant ordonné la censure des œuvres lors de la *Futsuten* de Tokyo.

³⁸⁵ OGURA Uichirō, « Ratai sakuhin mondai no undō ni tsuite 裸體作品問題の運動に就いて (concernant le mouvement du problème des œuvres de nu) », *Keisatsu-kyōkai zasshi*, n°295, mars 1925, pp. 10-14 (extraits). Le texte original est à retrouver en ANNEXES, pp. 168-170.

³⁸⁶ Source du ministère de la Culture et de l'Éducation : https://www.mext.go.jp/b_menu/soshiki/rekidai/daijin.htm [consulté le 20 octobre 2022].

Paul Claudel évoque d'ailleurs très brièvement cet épisode de l'*Exposition d'art français contemporain* dans un texte consacré à la mort de Kuroda Seiki, texte daté le lendemain de celle-ci, le 16 juillet 1924 :

« De retour au Japon en 1894 il fut le véritable introducteur dans le pays de la peinture à l'huile et les vieux résidents, dont je suis, se souviennent encore du scandale que causa au salon de Tokyo en 1895 son exposition représentant une Femme nue, la première qui ait jamais été peinte par un pinceau japonais³⁸⁷. On ne peut comparer ce scandale qu'à celui qu'a provoqué dernièrement l'exposition à Uéno du *Baiser* de Rodin [sic]. »³⁸⁸

Si le diplomate hisse sur un même niveau le scandale de la *Futsuten* et celui de 1895, il n'en relate malheureusement pas les suites données par la mission diplomatique ni ne corrobore ces « protestations » mentionnées par Ogura au sein du corps de textes choisi par Lucile Garbagnati dans l'édition de 1995. Michel Wasserman, spécialiste de l'ambassade de Paul Claudel au Japon, nous a indiqué qu'il n'avait pas souvenir qu'une telle mention l'ait marquée à l'occasion de ses propres travaux antérieurs, ni que Claudel ait jugé bon d'en avertir le Quai d'Orsay³⁸⁹. Tachibana Takahiro, prenant quant à lui naturellement fait et cause pour le point de vue policier, argua néanmoins que les œuvres étrangères exposées sur le sol japonais doivent faire l'objet d'un examen similaire aux œuvres japonaises eu égard aux résolutions (ou plutôt, à l'absence de résolution) prises auprès de la Société des Nations quant à la définition de ce qu'est une « publication obscène »³⁹⁰ : il semble ainsi s'étonner de la réaction piquée de Claudel. A demi-mot, Tachibana enjoint le diplomate à ne pas se mêler de la définition de ce qui est obscène du point de vue japonais, et donc, en un sens, à ne pas apposer une forme de regard colonialiste, vecteur d'une certaine pression sur les autorités japonaises, dans la mesure où l'œuvre de Rodin a été exposée sur le territoire japonais, de surcroît par un acteur privé³⁹¹.

Plus encore, ne faudrait-il pas voir dans cette répression une forme d'attaque de la part des autorités contre un art étranger, en tant que partie d'un « grand » Occident, telle une forme

³⁸⁷ Claudel fait erreur sur ce point, *Rafu* de Yamamoto Hōsui lui étant antérieure de presque une décennie.

³⁸⁸ CLAUDEL Paul, *Correspondance diplomatique*, Gallimard, Paris, 1995, p. 283.

³⁸⁹ A l'occasion d'un entretien par mail le 17 décembre 2021.

³⁹⁰ Il s'agit des travaux préliminaires qui aboutiront à la *Convention internationale pour la répression de la circulation et du trafic de publications obscènes*, convention conclue à Genève le 12 septembre 1923. Il n'en demeure pas moins qu'*in fine*, aucune définition universelle ne fut adoptée, laissant aux tribunaux de chaque pays la libre appréciation de ce qui est « obscène » ou non.

³⁹¹ TACHIBANA Takahiro, « Ratai sakuhin to dansō 裸体作品と断想 (œuvres de nu et pensées éparses) », *Keisatsu-kyōkai zasshi*, n°295, mars 1925, p. 30-31.

de représailles symbolique à l'*Immigration Act* officiellement promulgué le 26 mai 1924, soit seulement quatre jours avant le transfert de la *Futsuten* à Tokyo ? Cela pourrait expliquer, au-delà d'une meilleure appréciation légale de la police d'Osaka ou d'une différence régionale de mentalité, pourquoi les œuvres n'ont pas été censurées lors de l'exposition dans la Kansai (ouverte du 4 au 21 mai 1924), mais qu'elles le furent à Tokyo (ouverte du 31 mai au 30 juin 1926). De telles représailles symboliques demeurent toutefois difficiles à affirmer car la presse parlait déjà depuis un certain temps, et de façon pour le moins abondante (presque 500 articles et brèves sur le sujet entre le 7 février 1923 et mai 1924 parus dans le *Asahi Shinbun*), des lois anti-immigration américaines connues au Japon sous le nom de *hai-nichi imin-hō* 排日移民法 (littéralement « loi anti-immigration japonaise », même si le Japon n'était pas le seul pays concerné). Paul Claudel évoque d'ailleurs cet épisode dans sa correspondance qu'il qualifie d'« insulte la plus humiliante et la plus inutile » dans une lettre adressée à Alexis Léger (alias Saint-John Perse) et datée du 6 mai 1924, soit une vingtaine de jours avant sa promulgation par le président Coolidge. Ogura semble toutefois voir à travers ce soit-disant retard culturel du peuple japonais en matière d'acceptation du nu, doublé d'une intention tacite des Américains (アメリカ排日の裏書) de les maintenir dans une forme d'ignorance, comme le rabaissement de la nation sur la scène internationale. La phrase d'Ogura s'inscrit néanmoins dans une tendance très nette de montée d'une certaine rancune du Japon envers les pays anglo-saxons, notamment à travers l'issue de la conférence internationale menée à Washington en 1922, le traité dit « 5-5-3 »³⁹², issue qui plaça le Japon dans une position d'infériorité tactique – conjugué aux concessions faites vis-à-vis de la Chine – et qui fut perçue par les militaires comme un affront³⁹³.

Pour clore ces recherches sur la répression, il est bon de rappeler que la censure ne cessa pas pour autant, mais épargna en apparence le Salon, tel qu'il l'avait été suggéré en préambule, en se reportant sur les sociétés artistiques indépendantes. Malgré le retentissement du scandale lié au *Baiser*, la *Futsuten* continua de faire l'objet de censures, notamment en 1925 tel qu'évoqué par Ishii Hakutei ci-avant, mais également lors de l'édition de 1927, quand cinq

³⁹² Tel que l'indique Souyri, le traité prévoit que pour cinq navires de guerre américains présents dans le Pacifique, la Grande-Bretagne est autorisée à faire envoyer cinq navires de guerre de classe équivalente, contre seulement trois pour le Japon. On trouve également le ration « 6 pour 10 » chez Hérail, les Japonais réclamant une parité à 7. L'ambition des Américains était de conserver l'avantage dans le Pacifique au détriment de la marine japonaise, ce qui fut naturellement compris comme tel par l'opinion.

³⁹³ SOUYRI Pierre-François, *Moderne sans être occidental : Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 2016, p. 498.

peintures de nu furent censurées le jour même de l'ouverture³⁹⁴, mais aussi lors du dernier opus en 1931 (un dessin de Rodin y fut enlevé). En 1929, ce sont quatre œuvres de nu qui furent censurées (dont une sculpture de nu masculin) aux expositions de la *Nikakai* et de la *Kōzōsha* 構造社 (« société de la structure », un cercle indépendant de sculpteurs)³⁹⁵. Ou encore en 1935, lors de la 22^e exposition de la *Nikakai*, l'œuvre *Femme nue assise* du peintre français Maurice Asselin (1882-1947), lui-même d'ailleurs membre de la *Nikakai* (*Kai-in* 会員), fut censurée parmi les 24 autres œuvres de cet artiste, objet d'une exposition spéciale consacrée à ce dernier, alors qu'un grand nombre d'autres nus était exposé cette année-là³⁹⁶.

En 1936, lors de la 23^e *Nikaten*, l'interdiction de reproductions photographique se porta dans un premier temps sur les œuvres *Rafu* 裸婦 (« femme nue ») de Takaoka Tokutarō 高岡徳太郎 (1902-1991) et *Uri kiru onna* 瓜切る女 (« femme coupant un melon ») de Mera Dōhaku 米良道博 (1903-1983), dont on suppose que la seconde était un nu, alors même qu'il semble y avoir eu beaucoup d'autres nus exposés au vu des titres présents dans le catalogue, dont au moins quatre nus peints par des artistes femmes³⁹⁷. Ce fut ensuite le retrait des quatorze gravures de Francisco de Goya (1746-1828) ayant pour sujet la tauromachie, acquises et ramenées d'Europe par Fujita « Léonard » Tsuguharu, qui fut ordonné pour cause de « cruauté » (残忍の理由を以て)³⁹⁸. Enfin, un des derniers épisodes de censure liés au nu qu'il serait possible de citer serait celui de la 6^e exposition de l'association artistique d'avant-garde NOVA (*Noba bijutsu-kyōkai* ノバ美術協会) en 1937 : parmi les 180 œuvres exposées, 39 nus féminins « contrevenaient ostensiblement aux bonnes mœurs », et un décrochage ou une « correction » de celles-ci fut ordonnée³⁹⁹, c'est-à-dire rien de moins qu'un cinquième du volume total.

Il apparaît ainsi très clairement que le Salon ne fit globalement plus l'objet de répression

³⁹⁴ « Shōtaihi de nigawau furansu bijutsu-ten 招待日で賑ふフランス美術展 (« foule lors du jour d'ouverture au public de l'exposition d'art français »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du soir), 2 mars 1927, p. 2.

³⁹⁵ « Aki nigiyakani bijutsu no kaimaku 秋賑やかに美術の開幕 (« lever de rideau bondé sur l'art cet automne »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du soir), 3 septembre 1929, p. 3.

³⁹⁶ « Suwaseru rafu tekkai 『坐せる裸婦』撤回 (« décrochage de *Femme nue assise* »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 3 septembre 1935, p. 11.

³⁹⁷ Voir 2.4.2.1.

³⁹⁸ « Tekkai to satsuei kinshi 撤回と撮影禁止 (« décrochage et interdiction de photographie »), *Asahi Shinbun* (édition du matin), 2 septembre 1936, p. 11.

³⁹⁹ « Rafu sanjūkyū ten ni genmei 裸婦卅九点に厳命 (« ordre strict envers 39 femmes nues »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du soir), 14 janvier 1937, p. 2.

tel que nous le disions. Néanmoins, il s'agit peut-être également là des conséquences d'une forme d'auto-censure « recommandée » de la part de certains artistes. Sakouchi Yuji relève par exemple que le sculpteur Shinkai Takejirō 新海竹次郎 (1868-1927) avait prévu d'exposer à la 5^e *Teiten* de 1924 l'œuvre *Kangiten* 歡喜天 (nom japonais de Nadikesvara, déva équivalent bouddhiste du Ganesh hindou) représentant la divinité sous la forme d'un couple femme-homme plus ou moins nu à tête d'éléphant s'enlaçant, s'inscrivant ainsi dans l'imagerie traditionnelle du déva sous sa forme duelle. Echaudés par les scandales à répétition, les directeur et secrétaire général du *Teikokubijutsu-in*, respectivement Fukuhara Ryōjirō 福原鏢二郎 (1868-1932) et Masaki Naohiko (par ailleurs toujours directeur de l'école des Beaux-Arts de Tokyo en 1924), persuadèrent Shinkai de revoir sa copie des craintes d'un énième scandale sur fond de grogne lié à l'épisode malheureux de la *Futsuten*. Par conséquent, Shinkai abandonna totalement l'idée de présenter son œuvre au Salon⁴⁰⁰, et renonça même à y exposer cette année-là. Il ne s'agit donc pas d'une censure *a posteriori*, mais bel et bien de pressions de la part de l'exécutif du *Teikokubijutsu-in* envers un artiste, ironiquement lui-même également membre de ce même institut, ayant ainsi abouti à son auto-censure. Même si, en l'espèce, il est fort probable que la perspective qu'un scandale vienne frapper l'un des membres de l'institut, comme cela avait été le cas pour Asakura Fumio en 1917, devait tout particulièrement effrayer l'exécutif du *Teikokubijutsu-in*, il est néanmoins possible de se demander combien d'autres artistes renoncèrent à présenter leur travail – surtout lorsqu'il s'agit d'un couple, c'est entendu ainsi – en faisant suite à de telles pressions. Cela nous amène ainsi à nuancer quelque peu l'idée d'un certain relâchement de la part des autorités policières dans la quasi-absence de répression visant les nus exposés à la *Teiten* tout au long de son existence.

Il demeure ainsi, majoritairement jusqu'à la seconde moitié des années 1930, une forme de résistance, tant politique que policière, au regard du nu, et cette résistance – voire ce harcèlement – a pour objet une typologie totalement obscure du nu (comme l'écrit Tachibana : une chair un peu trop « boursoufflée », une jambe un peu trop levée, sans définir, sans doute malgré lui, de critères objectifs⁴⁰¹), laissée à la libre appréciation des policiers. Tel qu'il l'a été vu à travers ces nombreux – et non exhaustifs – exemples, la répression s'est donc déportée sur les expositions indépendantes depuis 1919 et l'avènement de la *Teiten*, et elle ne concerne

⁴⁰⁰ SAKOUCHI Yūji, « *Ratai sakuhin mondai kōen-shū* wo yomu 『裸体作品問題講演集』を読む (lecture de « compilation des conférences sur le problème des œuvres de nu ») », *Bijutsu undō-shi*, n°121, 2011, p.8.

⁴⁰¹ TACHIBANA Takahiro, « *Ratai sakuhin to dansō* 裸体作品と断想 (Œuvres de nu et pensées éparses) », *Keisatsu-kyōkai zasshi*, n°295, mars 1925, p. 30.

d'ailleurs pas seulement les nus féminins (les expositions d'art prolétariens de 1929 et 1932 en furent également la cible, ou d'autres œuvres furent ciblées comme celles de Goya en 1936, pour d'autres raisons invoquées). Le nu féminin peut ainsi être envisagé comme étant un sujet extrêmement pratique, si l'on peut dire, pour les autorités afin de maintenir une forme de pression sur les sociétés artistiques indépendantes, celles ne se situant pas sur la même ligne que le Salon, alors que le nu féminin – ou toute œuvre impliquant la nudité féminine – est incontestablement et paradoxalement devenu un sujet familier dans le paysage artistique japonais. On sent d'ailleurs une sorte de lassitude – peut-être même de retenue – dans la presse, qui ne fait plus intervenir de critiques ou d'artistes afin d'alimenter un débat, mais elle se contente de relayer les informations très simplement sous forme de faits divers à partir de la fin des années 1920.

Les recherches ici menées quant au taux de représentativité du nu au Salon officiel permettent d'ailleurs d'y voir plus clair et de dénouer peut-être quelques idées reçues (ou qui seraient tentées de l'être) : ce n'est paradoxalement pas durant l'ère Taishō que le nu féminin fut le plus représenté au Salon mais bien durant la première décennie de l'ère Shōwa. Si le taux de représentativité du nu féminin au Salon resta élevé (supérieur à 12% du volume des œuvres *Yōga*) jusqu'au début des années 1930, il est tout de même permis, d'un point de vue culturel, de douter de la pérennité purement politicienne de cette assimilation : la proportion de nus exposés au Salon chuta en effet drastiquement à partir de la « Réorganisation Matsuda ». Le taux s'effondra à moins de 2% en 1941 et 1942, et fut nul en 1943 et 1944 : le nu aurait-il été jugé *trop* occidental pour être exposé durant une guerre opposant justement le Japon et une partie de l'Occident ?

1.4.3 – Déboires et conséquences de la « réorganisation Matsuda »

Afin de bien comprendre les enjeux des œuvres présentées au Salon, il est important de se pencher sur la transition entre la *Teiten* (1918-1935) et la nouvelle dénomination du Salon en tant que *Shin-Bunten*. Le Japon fait face depuis la fin des années 1920, notamment avec la répression des mouvements prolétariens (qui avaient, pourtant, reçu l'assentiment populaire au niveau local à l'occasion des premières élections au suffrage universel masculin) de 1928, puis le très euphémistique « Incident de Mandchourie » (ou « de Mukden ») à partir de septembre 1931, à une montée en puissance croissante des mouvements nationalistes, pour ne pas dire

fascisants⁴⁰². Les années 1930 furent particulièrement marquées par deux coups d'état manqués, celui du 15 mai 1932, au cours duquel le premier ministre Tsuyoshi Inukai 犬養毅 (1855-1932) fut assassiné, et du 26 février 1936, aboutissant pour ce dernier aux meurtres du Garde des Sceaux ainsi que du ministre des Finances, parmi d'autres victimes⁴⁰³. Le pays est désormais en guerre contre la Chine républicaine depuis 1932, et la censure se fait de plus en plus stricte. C'est également durant ces « années noires », pour reprendre l'expression de Pierre-François Souyri, que l'idéologie de la famille traditionnelle trouve un nouveau souffle conservateur : alors que le pays avait entamé un contrôle des naissances durant la seconde partie des années 1920 afin de réduire la population, l'invasion de la Mandchourie rebattit les cartes en promouvant politiquement l'exacte inverse afin d'œuvrer au développement des nouvelles colonies⁴⁰⁴. Les femmes furent ainsi encouragées à suivre l'idéologie de la « maternité dans l'intérêt de l'état » largement propagée dans les revues féminines à grand renfort de propagande, ce que démontre très bien Kira Tomoko à partir de la diffusion de la « figure maternelle » à travers des revues comme *Shufu no tomo* 主婦之友 (« l'amie de la ménagère »)⁴⁰⁵, promouvant maternité et piété par le biais d'illustrations arborant un style somme-toute très soviétique (fig. 62), un comble.

C'est ainsi dans ce climat délétère qu'a été envisagée la réorganisation du Salon officiel menée par le ministre de la Culture et de l'Education, Matsuda Genji 松田源治 (1875-1936), prétextant que le système du *mukansa* 無鑑査 (« sans examen », statut permettant d'exposer au Salon sans passer par la sélection préalable du jury) était au cœur de plaintes et d'inquiétudes (si tant est qu'il l'eût toujours été, excepté par ceux qui en bénéficiaient), en particulier de ses effets délétères, quand bien même il représentait une consécration pour beaucoup d'artistes. C'est néanmoins avant tout pour des motivations bien plus idéologiques que cette réforme fut entreprise. À travers cette réorganisation du Salon (connue sous le nom de *Matsuda kaiso* 松田改組, mais aussi sous le sobriquet de *Matsuda sōdō* 松田騒動 « le tollé

⁴⁰² HERAIL Francine (dir.), *Histoire du Japon*, Horvath (coll. « l'Histoire des Nations »), 1990, pp. 481 ; 487-488.

⁴⁰³ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, pp. 510-522.

⁴⁰⁴ HOPPER Helen M., « *Motherhood in the Interest of State: Baroness Ishimoto (Katō) Shidzue Confronts Expansionists Policies Against Birth Control 1930-1940* », in GORDON Daniels (dir.), TOMIDA Hiroko (dir.), *Japanese Women: Emerging from Subservience 1868-1945*, (coll. « Women in Japanese History »), Global Oriental, Kent, 2005, pp. 40-41.

⁴⁰⁵ KIRA Tomoko, *Josei gaka-tachi no sensō* 女性画家たちの戦争 (« la guerre des artistes femmes »), Heibonsha (coll. « Varietas delectat »), Tokyo, 2015, p. 67-68.

Matsuda »⁴⁰⁶), le ministre souhaitait tenir une exposition en réunissant sous une même bannière tous les groupes artistiques non-affiliés, ce qui fut perçu comme un véritable « coup d'état du monde de l'art » pour reprendre l'expression de Furuta, notamment du fait de sa soudaineté⁴⁰⁷. Si certains artistes, du fait de leur sympathie pour les courants les plus nationalistes, soutinrent la réorganisation à l'instar de Yokoyama Taikan qui y participa activement⁴⁰⁸, le but premier de celle-ci était sans détour un contrôle accru du politique sur la tendance prise par le Salon. Toutefois, si la création même de la *Bunten* était en son temps pensée comme la vitrine d'un goût étatique à travers un Salon collectif visant à regrouper toutes les tendances, l'état ne contraignait pas la mise au pas des cercles artistiques s'y opposant (au sens d'une opposition stylistique ou philosophique). La réorganisation Matsuda alla quant à elle infiniment plus loin dans la volonté d'intégrer au nouveau Salon les groupes artistiques non-alignés, en prenant appui sur certaines déclarations à la rhétorique guerrières à propos de la culture formulées par le ministère des armées l'année précédente, Hayashi Senjūrō 林銑十郎 (1876-1943) : たたかひは創造の父、文化の母である « le combat est le père de la création, la mère de la culture »⁴⁰⁹.

Le monde du *Yōga*, généralement moins démonstratif (ou du moins de façon plus éparse dans l'art) vis-à-vis des mouvements les plus nationalistes, ne fut pas pour autant épargné. En 1935, à l'occasion même de la « réorganisation Matsuda », alors que le chaos régnait autant au ministère que dans le monde de l'art, Yasui Sōtarō accepta d'être nommé membre du *Teikokubijutsu-in* 帝国美術院 (il sera ensuite juge de la *Shin-Bunten* en 1937 et 1938) ce qui, telle une forme de trahison, causa un désordre majeur et une scission parmi les membres de la *Nikakai*⁴¹⁰. Par conséquent, aussi bien Yasui qu'Ishii Hakutei ou Arishima Ikuma 有島生馬

⁴⁰⁶ TANAKA Jō (dir.), *Issuikai gojūnen-shi* 一水会五十年史 (« histoire de cinquante ans de la *Issuikai* »), Issuikai, Tokyo, 1988, p. 31.

⁴⁰⁷ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 282-283.

⁴⁰⁸ MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE TOKYO, *Seitan hyaku jū go nen : Yokoyama Taikan-ten* 生誕 150年 横山大観展 (« Exposition Yokoyama Taikan : le 150^e anniversaire de sa naissance »), catalogue d'exposition [Musée national d'art moderne de Tokyo : du 13 avril au 27 mai 2018 ; Musée national d'art moderne de Kyoto : du 8 juin au 22 juillet 2018], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 2018, p. 17.

⁴⁰⁹ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 283.

⁴¹⁰ KAMON Yasuo (dir.), *Yasui Sōtarō* 安井曾太郎, *Nihon Keizai shinbun-sha*, Tokyo, 1979, p. 210.

(1882-1974) (tous deux pourtant membres fondateurs) quittèrent le cercle artistique avant de fonder l'année suivante la *Issuikai* 一水会 (« la société du courant » (d'une rivière)), conjointement avec quatre autres artistes qui avaient quitté le cercle pour d'autres raisons (la paternité de la naissance de la *Issuikai*, comptant ainsi huit membres fondateurs, fit d'ailleurs débat)⁴¹¹. Ce retour d'artistes de premier plan dans le giron d'une politique nationale sur l'art se retrouva également avec le retour d'Umehara Ryūzaburō et Yokoyama Taikan (Matsuda trouvant d'ailleurs en ce dernier un interlocuteur partageant une même vision nationaliste et idéaliste du monde de l'art), conjointement avec leurs cercles respectifs (*Kokugakai* et *Nihonbijutsu-in*), alors même qu'ils s'étaient positionnés naguère en sévère opposition à ce même Salon. De ce fait, outre Yokoyama, les artistes *Nihonga* du *Nihonbijutsu-in* Kobayashi Kokei 小林古徑 (1883-1957), Yasuda Yukihiro 安田靫彦 (1884-1978) ou encore Maeda Seison 前田青邨 (1885-1977), furent tous nommés membres du *Teikokubijutsu-in*⁴¹².

Le Salon de 1935 fut ainsi annulé, et il résulta de cette réforme une « nouvelle » *Teiten* organisée au printemps 1936, alors même que Matsuda Genji venait de décéder. Cet opus fut un échec : le volume d'œuvres *Nihonga* exposé fut plus faible que d'accoutumée car un nombre substantiel d'artistes de Kyoto boycotta le Salon, dont les figures majeures Takeuchi Seihō ou Uemura Shōen. Pire encore, seulement 23 sculptures furent exposées, et il n'y eut tout simplement aucune section *Yōga*, résultat d'un boycott général de la part des artistes de cette tendance⁴¹³. Le sujet fut hautement délicat, et certains critiques comme Kawaji Ryūkō 川路柳虹 (1888-1959), préférèrent la retenue. Il débute son article consacré à cette *Shin-Teiten* dans la revue *Bi no Kuni* par :

私は今、作品を本位する。美術上の政治問題は此の圏外に置く。⁴¹⁴

⁴¹¹ TANAKA Jō (dir.), *Issuikai gojūnen-shi* 一水会五十年史 (« histoire de cinquante ans de la *Issuikai* »), Issuikai, Tokyo, 1988, p. 4.

⁴¹² FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le *Nihonga* ? Une histoire critique du *Nihonga* moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 282.

⁴¹³ MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE TOKYO, *Uemura Shōen-ten* 上村松園展 (« exposition Uemura Shōen »), catalogue d'Exposition [Musée National d'Art Moderne de Tokyo : du 7 septembre au 17 octobre 2010 ; Musée National d'Art Moderne de Kyoto : du 2 novembre au 12 décembre 2010], *Nihon Keizai Shinbun-sha*, Tokyo, 2010, p. 179.

⁴¹⁴ KAWAJI Ryūkō, « Shin-teiten no sakuhin kara 新帝展の作品から (« à partir des œuvres de la nouvelle *Teiten* ») », *Bi no Kuni*, vol. 12, n°4, 1936, p. 2.

Je me base actuellement sur les œuvres, et je mets les problèmes politiques liés à l'art de côté.

Tandis que d'autres, comme Sakai Saisui furent beaucoup plus loquaces :

斯くして帝展改組の企図は失敗に歸したものと見ぬばならぬ。(…) 元来「美術界の綜合」なるものは、初めから不条理な事であり、實現の可能性の乏しい事である。美術は概して進むにつれて自ら分裂すべき傾向のあるものであって、之を最近の實際に見るも、各派を綜合したる文展から、二科会の起り、院展再興したのも勢の必至であったのである。⁴¹⁵

Ainsi, le projet de réorganisation de la *Teiten* doit être considéré comme un échec. (...) Par essence, cette chose que serait une « union du monde de l'art » est, depuis le début, une absurdité dont les possibilités concrètes de réalisation sont maigres. D'une manière générale, l'Art tend à se diviser à mesure qu'il progresse. En pratique, lorsqu'on porte un regard rétrospectif, la revitalisation de l'*Inten* ou l'émergence de la *Nikakai* à partir de la *Bunten*, qui visait d'ailleurs aussi l'union de toutes les écoles, était un élan inévitable.

Comme pour conjurer le désastre du printemps, une nouvelle exposition fut alors organisée à la hâte, cette fois-ci directement sur décision du nouveau ministre de la Culture et de l'Education, Hiraō Hachisaburō 平生鈞三郎 (1866-1945), à l'automne 1936 (c'est-à-dire que deux expositions se tinrent cette même année), connue officiellement sous le nom de *Shōwa jūichi-nen monbushō bijutsu tenrankai* 昭和十一年文部省美術展覧会 (« exposition du ministère de la Culture et de l'Education pour la 11^e année de l'ère Shōwa (1936) »), sans numéro d'opus. L'exposition se voulait être une sorte de célébration du monde de l'art, et un double système d'organisation fut mis en place avec deux expositions distinctes dans le temps : d'abord la *kansa-ten* 鑑査展 (« exposition des [artistes] examinés ») du 16 octobre au 3 novembre 1936 au musée métropolitain des Beaux-Arts de Tokyo ; puis la *shōtai-ten* 招待展

⁴¹⁵ SAKAI Saisui, « Shin-teiten kan 新帝展観 (« regard sur la nouvelle *Teiten* ») », *Bi no Kuni*, vol. 12, n°4, 1936, pp. 9-10.

(« exposition des [artistes] invités »), au même endroit, du 6 au 23 novembre 1936⁴¹⁶.

Le résultat de ce désordre signa le changement d'autorité dirigeant le Salon : le *Teikokubijutsu-in* fut supprimé, et remplacé par le *Teikokugeijutsu-in* 帝国芸術院, dont la nuance est presque intraduisible en français : d'institut impérial des Beaux-Arts (*Bijutsu* 美術), l'institut impérial des « Arts » (*Geijutsu* 芸術, c'est-à-dire des arts en général, pas seulement les « Beaux-Arts » qui en forment une partie) fut créée dans la foulée en 1937 sous l'autorité du ministère de la Culture et de l'Education, et le Salon qui en découla fut renommé *Bunten* (ou « nouvelle *Bunten* soit *Shin-Bunten* 新文展 pour plus de commodité) tout en sachant que le double système d'organisation entrepris à l'automne 1936 ne fut pas pérennisé. S'il était admis que le Salon était l'émanation du goût officiel, notamment parce qu'une partie du jury était nommée par le ministère (ou un organisme inféodé) de 1907 à 1934, la mainmise du politique sur l'art se renforça d'autant plus significativement avec cette restructuration et devint quasi hégémonique. Les ministres se succédèrent en trois ans après la mort de Matsuda, et Hayashi Senjūrō, militaire de formation, ministre des Armées et très bref premier ministre, fut même nommé *Ken'nin* 兼任 à la Culture et à l'Education en 1937, sorte de ministre concurrent auprès du cabinet du premier ministre.

Les répercussions du « massacre de Nankin » (pudiquement appelé *Nankin jiken* 南京事件 « incident de Nankin » aujourd'hui encore) perpétré en décembre 1937 et la résistance inattendue des troupes chinoises causa de lourdes pertes à l'armée japonaise (ce dont, tel que le souligne Souyri, n'avait pas connaissance la population), ce qui conduisit le gouvernement japonais à des mesures de propagande à grande échelle par la création du *Kokumin seishin sōsō-in undō* 国民精神総動員運動 (« Mouvement pour la mobilisation générale de l'esprit national »)⁴¹⁷. Ce mouvement visait à diffuser l'idée d'une union nationale en faveur de la guerre, à travers l'image en particulier : on suppose aisément qu'il était ainsi difficile d'imaginer, pour les artistes, de se dissocier de cet effort collectif. C'est dans cette logique que le milieu de l'art fut, de la même façon, contraint à des pressions accrues, même si un grand

⁴¹⁶ *Shōwa jūichi-nen monbushō bijutsu tenrankai zuroku : dai ichi bu kaiga (nihonga)* 昭和十一年文部省美術展覧会図録—第一部絵画 (日本画) (« catalogue de l'exposition du ministère de la Culture et de l'Education pour la 11^e année de l'ère Shōwa (1936) : première partie peinture (*Nihonga*) »), Shinbisho-in, Tokyo, 1937, (pages non numérotées).

⁴¹⁷ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 525.

nombre d'artistes faisait preuve d'une indéfectible ferveur nationaliste comme Umehara Ryūzaburō ou Yokoyama Taikan qui fonda la *Nihon Geijutsu Hōkokukai* 日本芸術報国会 (« association d'art patriotique japonais ») en 1943, regroupant autant des artistes *Nihonga* que *Yōga* ou des sculpteurs⁴¹⁸.

Lors de la fameuse « exposition commémorative des 2600 ans de la naissance de Japon » de 1940⁴¹⁹, il est possible de se rendre compte de la quasi obligation morale (même s'il est probable qu'un nombre non négligeable ait pu adhérer, bon gré mal gré, à ces conditions) d'une réunion sous une même bannière : la grande majorité des cercles artistiques suivit la voie officielle, y compris les associations les plus progressistes ou libertariennes comme la *Jiyūbijutsuka-kyōkai* 自由美術家協会 (« association des artistes libres »)⁴²⁰. Cette dernière association fut d'ailleurs renommée à partir de 1941 simplement *Bijutsu sōsaku-kyōkai* afin de la déposséder – conjointement avec d'autres cercles – de tout aspect de « liberté »⁴²¹. La sélection des œuvres *Yōga* fut d'une sévérité sans précédent en ce sens que seuls les artistes affiliés à des cercles reconnus avaient le droit de présenter une œuvre⁴²², ce qui limitait (et encadrait) *de facto* la participation en excluant les artistes les plus indépendants. La chronologie même des 2600 ans proposée dans un but nationaliste (afin de conférer au Japon un existence très ancienne quasi légendaire) est d'ailleurs largement remise en cause par la plupart des historiens, dont Edwin O. Reischauer qui juge quant à lui que cette date anniversaire « [relève] de la fantaisie »⁴²³. Il est donc possible d'y trouver pêle-mêle des œuvres de style cubiste, presque non-figurative, ou réalisées selon des esthétiques jusqu'alors interdites au Salon, signe de cette « union » affichée. Il s'agit surtout d'une forme d'institutionnalisation de ces courants se situant alors encore plus ou moins à la marge, ce qui, eu égard à leur idéologie basale, paraît d'autant plus dramatique. Par ailleurs, un certain nombre de nus fut proposé dans la section *Yōga*, réalisés pour la grande majorité d'entre eux selon la typologie « femmes au bain »,

⁴¹⁸ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, pp. 333-334.

⁴¹⁹ Selon la tradition, l'empereur légendaire Jinmu 神武 aurait fondé le Japon très précisément le 11 février en 660 av. J.-C., jour férié encore aujourd'hui. Tel que le précise Souyri, la nouvelle constitution impériale de l'ère Meiji fut d'ailleurs également promulguée un 11 février, en 1889, tout un symbole.

⁴²⁰ Voir les catalogues de cette année 1940.

⁴²¹ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 284.

⁴²² « Gensen no Yōga-bu 厳選の洋画部 (« la section *Yōga* sous le coup d'une sélection sévère »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 27 septembre 1940, p. 7.

⁴²³ REISCHAUER Edwin O., *Histoire du Japon et des Japonais*, tome 1 : « Des origines à 1945 », Editions du Seuil, (coll. « Histoire »), Paris, 1997, p. 45.

« femmes des îles » ou « *Amas* », sujets assez rares dans les nus *Yōga* (avant les années 1930 du moins) mais courants dans le *Nihonga*. Le « nu en atelier » n'est représenté que par six œuvres seulement, soit moins du tiers, alors qu'il était jusqu'alors largement majoritaire dans les typologies utilisées par les artistes *Yōga*, ce qui indique très nettement un renversement dans l'utilisation des sujets. Enfin, il faut garder à l'esprit qu'eu égard au contingent sans précédent exposé – 737 œuvres pour la seule section *Yōga* – le nombre de nus demeure finalement très faible (19 œuvres seulement, soit 2,57 % du volume total, valeur la plus basse depuis 1918⁴²⁴).

On note qu'en dépit de cette « réorganisation Matsuda », la censure est encore susceptible de frapper le Salon, mais cette fois-ci de façon anticipée, ce qui est rendu possible par ce renforcement drastique du politique sur la chose artistique. Lors d'une visite du notoirement célèbre *Kenpeitai* 憲兵隊 (la police militaire) ainsi que des représentants du ministère de l'intérieur (内務省) la veille de l'ouverture de la 3^e *Shin-Bunten* de 1939, il fut exigé que trois œuvres *Yōga* soient expressément retirées⁴²⁵, même si, en l'espèce, l'accrochage venait d'être achevé et les œuvres incriminées logiquement validées par le jury en amont. On comprend dès lors bien plus concrètement comment une sélection directe est opérée par les autorités politiques avant même l'ouverture officielle du Salon, ce qui exauça finalement les vœux du chef de la police Kubota formulés à l'occasion de la *Bunten* de 1917 vis-à-vis des nus. Plus encore, lorsque ce genre de répression se produisait par le passé, les œuvres non reproduites restaient mentionnées sous forme d'une note avec leur titre et leur auteur comme cela a été vu ci-avant. Dans ce cas précis de la *Shin-Bunten* de 1939, les œuvres (?)*shi* (?)士⁴²⁶ d'Hiradōri Takeo 平通武男 (1907-1991), *Saion* 採音 (littéralement « capture du son ») de Yasuda Nen 安田稔 et *Hakkō ichiū* 八紘一字 (« fraternité universelle » ou « les huit coins du monde sous un même toit », slogan politique de l'impérialisme japonaise) de Terasaki Takeo 寺崎武男 (1883-1967) ne furent pas exposées car retirées *in extremis*, elles n'apparaissent donc pas dans le catalogue, ni leurs auteurs, signant une sorte de double peine. Ces trois œuvres ne sont pas des nus, et les titres connotent d'un fort ancrage dans le nationalisme belliqueux de la fin des années 1930. La raison invoquée de la censure est que les œuvres « font preuve d'une

⁴²⁴ Voir Graphique 1.

⁴²⁵ « San-ten wo tekkai 三点を撤回 (« trois œuvres décrochées ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 15 octobre 1939, p. 11.

⁴²⁶ Le premier kanji du titre de l'œuvre est particulièrement illisible, mais le second, *shi* 士 peut, au vu du contexte, faire référence à un soldat.

intention obscure ou sont effrayantes, ce qui serait susceptible d'être facilement mal interprété » (意図不明瞭或は凄惨にして誤解を招きやすい).⁴²⁷ Sans doute ne faudrait-il surtout pas montrer les horreurs de la guerre, ce qui serait probablement mauvais vis-à-vis de l'opinion publique. Cela démontre d'un autre côté l'inclinaison idéologique du jury de la section *Yōga*, jury dont faisaient alors partie des artistes de premier ordre comme Umehara Ryūzaburō, Kumaoka Yoshihiko, Tanabe Itaru ou encore Ishikawa Toraji⁴²⁸.

Tel que le souligne Pierre-François Souyri, le Japon a fait preuve d'un impérialisme tardif, mais d'un impérialisme particulièrement offensif⁴²⁹ : si on exclut l'annexion définitive du royaume de Ryūkyū (aujourd'hui préfecture d'Okinawa) en 1879, l'Empire du Japon s'est agrandi par vagues successives de 1895 à 1943. D'abord Taiwan en 1895, puis la péninsule de Corée « officiellement » en 1910, les anciennes possessions allemandes dans le Pacifique à partir de 1919 et les îles de la région par la suite (notamment les îles Yap et Palao qui furent une source d'inspiration très prisée), puis la Mandchourie en 1931-32 et une grande partie de l'Asie du Sud-Est durant les années 1940-44. C'est aussi dans cette optique qu'il est nécessaire d'appréhender le recours à un grand nombre de sujets dans l'art japonais, desquels la figure féminine fait intégralement partie. Il est ainsi sans doute plus aisé de comprendre dans quelles circonstances les artistes ont exposé, comment ils ont pu exposer au Salon – et même dans les expositions de cercles périphériques – au sein de cette « union » politique.

Il y eut néanmoins des résistances à ce regroupement hégémonique et nationaliste des cercles artistiques, même si on ne peut pas dire qu'elles aient eu, rétrospectivement, une grande incidence du fait de la relative rapidité de sa mise au pas. Dès 1936, un certain nombre de jeunes artistes, la plupart élèves de Fujishima Takeji⁴³⁰ parmi lesquels l'artiste *Yōga* Inokuma Gen'ichirō 猪熊弦一郎 (1902-1993), s'organisèrent et fondèrent la *Shin-seisaku-ha-kyōkai* 新制作派協会 (« Association de la nouvelle création ») afin de refuser la grave ingérence politique dans le Salon ; association à laquelle Ishii Hakutei fait référence en 1941 en estimant qu'il était « regrettable que [cette association] n'ait pas pu être intégrée [à l'union des groupes

⁴²⁷ « San-ten wo tekkai 三点を撤回 (« trois œuvres décrochées ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 15 octobre 1939, p. 11.

⁴²⁸ *Dai san kai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ni bu seiyōga* 第三回文部省美術展覧会図録—第二部 西洋画 (« catalogue de la 3e exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation : deuxième section, *Yōga* »), *Monbushō*, Tokyo, 1939, p. 1 (non numérotée, feuillet précédant la liste des artistes).

⁴²⁹ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 482.

⁴³⁰ KOMORI Noboru (?), « Shin-seisaku-ha ten 新制作派展 (« exposition de la *Shin-seisakuha* »), *Bijutsu jidai*, vol. 1, n°1, 1937, p. 94.

artistiques] ». Ce fut en effet d'autant plus regrettable du fait que les artistes étaient désormais sujets à un système de sélection par « invitation » (*Shōtai* 招待), ce qui filtrait d'autant plus les exposants et leur production⁴³¹. Le premier catalogue de l'exposition de la *Shin-seisaku-ha* en date de 1936 propose d'ailleurs, en guise de statuts (*kiyaku* 規約) situés en dernière page, une ligne directrice aussi audacieuse qu'éloquente : « rejet des créations politiques et établissement d'un art nouveau s'inscrivant dans une action endossant la responsabilité d'un art pur⁴³² », ou encore « non-participation au Salon officiel dans un esprit artistique antiacadémique », tout en promettant l'exclusion à ceux qui seraient tentés de ne pas respecter ces principes de base⁴³³. Néanmoins, contrairement à d'autres artistes qualifiés « d'avant-gardistes » cités précédemment et dont les activités furent au cœur d'une volonté étatique d'amuïssement, Inokuma Gen'ichirō et ses pairs sont avant tout des artistes historiquement affiliés au Salon, c'est-à-dire que même s'ils font preuve d'une esthétique particulière, ils ne rejettent absolument pas le nu féminin en tant que tel. Plus encore, alors que le nu féminin se trouvait dans une tendance fortement baissière depuis 1937, les expositions de la *Shin-seisaku-ha* en proposent un grand nombre. La première exposition de 1936, dont un certain nombre de reproductions furent présentées dans leur magazine officiel (fig. 63), montre ainsi en effet un nombre important de nus féminins, alors même que la réforme du Salon portait le taux de représentativité de ce sujet à ses plus bas niveaux depuis la fin des années 1910. Inokuma Gen'ichirō proposa un grand nombre de nus dont l'œuvre *Uma to rafu* 馬と裸婦 (« femmes nues et chevaux », même s'il s'agit en fait de zèbres) (fig. 64) ou encore *Futari* 二人 (« deux personnes »), montrant un attrait manifeste pour des éléments visuels inspirés de Picasso. Cette proportion de nus s'inscrit très clairement dans un souci de démarcation vis-à-vis du Salon auquel Inokuma était, naguère, affilié. Plus encore que par la représentation de ces deux femmes totalement nues, une allongée arborant une gestuelle proche de la *Naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel, l'autre debout à sa gauche, *Uma to rafu* sonne avec ses très grandes dimensions [182,2 x 291,5 cm] comme une provocation supplémentaire.

⁴³¹ ISHII Hakutei, « Bunten dai ni bu ni tsuite 文展第二部について (« concernant la deuxième section de la [Shin-] Bunten ») », *Nihon Bijutsu*, vol. 2, n°10, 1941, p. 26.

⁴³² Au vu du contexte, sans doute voir à travers cette locution *junsuigeijutsu* 純粹芸術 (« art pur » ou « art authentique ») l'idée d'un art non adultéré par des prétentions autres que purement artistiques.

⁴³³ *Shin-Seisaku-ha-kyōkai dai ikkai tenrankai mokuroku* 新制作派協会第一回展覧会目録 (« catalogue de la première exposition de la *Shin-Seisaku-ha* »), catalogue d'exposition [Sakura-ga-oka, parc d'Ueno, Tokyo : du 10 au 17 novembre 1936], Shin-Seisaku-ha-kyōkai, Tokyo, 1936, p. 4 (non numérotée).

En juillet 1941, le département de l'éducation et de l'apprentissage (*Kyōgaku-kyoku* 教育局) du ministère de la Culture et de l'Education publia un texte intitulé *Shinmin no michi* 臣民の道 (« le chemin du sujet [de l'empereur] ») à travers lequel chaque *sujet* est incité à soutenir l'empereur « éternel » (*Tenjōmukyū* 天壤無窮, littéralement « éternel comme la terre et le ciel ») dans sa pratique quotidienne, voire de sa vie. L'historien et critique nationaliste Takasu Yoshijirō 高須芳次郎 (1880-1948) écrivit à ce propos un long billet d'opinion en septembre 1941 paru dans la revue d'art *Bijutsu Shinpō* tout le bien et l'à-propos qu'il pensait de ce texte, tout en louant la gloire de la lignée impériale depuis l'empereur Jinmu. Ce fut l'occasion pour lui de fustiger un certain nombre d'artistes pour qui, selon lui, la signification même de *l'esprit japonais* restait un concept étranger, ceux-là même qui « avalent sans mâcher » la pensée étrangère et l'esprit occidental (外来思想、西洋精神を鵜呑み). Il rajoute qu'il faut, dans la pratique, que l'art japonais ne soit issu que de cet *esprit japonais*, et que cela doit être absolument encouragé⁴³⁴.

« L'élimination de toute pensée occidentale ainsi que la fondation d'un système national » furent ainsi considérées par les autorités politiques comme urgentes⁴³⁵. Cette nouvelle doctrine, peut-être plus encore que les précédentes, semble avoir eu raison de la présence du nu dans la plupart des cercles artistiques étudiés, faisant ainsi de l'année 1941 une coupure très nette en la matière et montrant ainsi que le nu féminin – et par extension la nudité féminine la moins prétextée – est massivement rejetée car considérée comme un sujet étranger. On en veut pour preuve qu'à la 27^e *Nikaten* de 1940 et à l'exposition officielle commémorative la même année, le nu féminin figurait encore parmi les œuvres exposées, néanmoins, l'attention se porte sur la façon dont ces nus sont amenés : si la terminologie de *nu* (employant le caractère 裸) reste employée à la *Nikaten* comme dans les autres cercles, celle-ci est absente de la totalité des 19 nus exposés lors de la commémoration des 2600 ans, quand bien même on y trouve un certain nombre de « nus en atelier » couramment appelé *nu* ou *femme nue*. Même si une telle chose est difficile à affirmer avec exactitude au vu de la reproduction des œuvres aléatoire ou

⁴³⁴ TAKASU Yoshijirō, « Shinmin no michi to bijutsukai 臣民の道と美術家 (« le chemin du sujet et les artistes »), *Bijutsu Shinpō*, n°2, 1941, p. 5.

⁴³⁵ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 284.

partielle, plus aucun nu sortant des sujets autorisés (*femmes des îles, Amas* etc.), c'est-à-dire ne s'inscrivant pas dans *l'esprit japonais*, ne semble avoir été exposé ni à la *Nikaten*, ni à la *Issuikai* ou à la *Shin-seisaku-ha* à partir de 1941, tandis que leur nombre est très limité au Salon : seulement trois cette année-là, tous des « nu en atelier » pour la section *Yōga*, dont un seul appelé véritablement *nu* (*Rafu* 裸婦 de Hasegawa Noboru 長谷川昇), et quatre dans la section *Nihonga*, dont une scène représentant un accouchement à la symbolique très nationaliste : *Danji umaru* 男児生る (« le fils naît ») de Mukai Kuma 向井久万 (1908-1987). Les titres *ratai*, *rafu* et apparentés, ancrés dans une terminologie du nu féminin de type occidental devenue normative, sont tout simplement absents à partir de 1942, c'est-à-dire qu'il y a eu effacement de la nudité 裸 à travers une modification généralisée du langage. A ce propos, la couverture du catalogue de la *Nikaten*, qui proposa régulièrement un nu féminin, se para en 1942 d'un petit garçon en train de se nourrir à un sein ; c'est-à-dire seulement un sein, de profil, flottant et sans corps-support, reléguant ainsi la femme à un seul rôle de procréatrice.

En 1942 et 1943, le Salon exposa majoritairement des nus sous une forme bien précise : celle de la « femme des îles » et celle de l'*Ama*, points sur lesquels nous reviendrons. Il apparaît ainsi que le *nu*, à travers la mise en place d'une forme de « novlangue », n'est plus considéré en tant que tel comme un sujet japonais (si tant est qu'il l'eut été) d'abord par les autorités politique, ce qui s'étendit à partir de 1941 à tous les cercles artistiques. Cette modification du langage et de la monstration des images en lien avec le nu coïncide justement avec la vague de sanctions prises par les occidentaux contre le Japon à partir de juillet 1941 (embargo sur le pétrole, gel des avoirs), puis avec l'entrée en guerre du Japon contre les Etats-Unis à Pearl Harbor le 7 décembre et toute la vaste propagande que cela impliqua, faisant des Etats-Unis et de la Grande-Bretagne les principaux ennemis tel que le démontre très bien David C. Earhart⁴³⁶. C'est-à-dire qu'on assiste durant cette période, et sur ce sujet en particulier, au retour d'une situation presque identique en apparence à celle des années 1900. La grande différence résidant dans le fait que le nu en tant que sujet n'est plus perçu comme une curiosité ou comme la production provocatrice d'artistes en mal de notoriété : il fait partie intégrante de la culture visuelle, autant dans l'art tel que nous le voyons, que dans la publicité, ce que l'essai de Jacqueline Berndt sur la question montre très bien à propos des années 1920 et l'utilisation de la nudité féminine à but marketing pour des biens de consommation (spiritueux, cigarettes,

⁴³⁶ Voir EARHART David C., *Certain Victory: Images of World War II in the Japanese Media*, éditions M. E. Sharpe, (coll. Japan and the modern world), Armonk/Londres, 2008, pp. 215-260.

crèmes etc.)⁴³⁷. C'est donc en toute logique, ce que nous reverrons par la suite, que la création d'un nu « nouveau » se fit sans tarder dès 1946.

⁴³⁷ BERNDT Jaqueline, « Nationally Naked? The female nude in Japanese Oil Painting », in CROISSANT Doris (dir.), MOSTOW Joshua S. (dir.), VANCE YEH, Catherine (dir.), *Performing "Nation", Gender Politics in Literature, Theater and the Visual Arts of China and Japan, 1880-1940*, Brill, Leiden/Boston, 2008, pp. 334-344.

Partie II – 1915-1945 : nudité et pouvoirs publics, ambiguïtés et dépassements

2.1 – *Nihonga* et nudité : nationalisme et tentation néo-orientaliste

Le monde du *Nihonga* est un univers riche et complexe, peut-être bien plus que le *Yōga* à certains égards, et mu par de multiples tenants et aboutissants, tant d'un point de vue artistique que nationaliste. Comme ont pu le démontrer Ikeda Shinobu et Norman Bryson, l'image de la femme est étroitement liée au fait politique sous l'ère Meiji : c'est vrai pour le *Yōga* comme nous l'avons vu, et ça l'est tout autant vis-à-vis du *Nihonga*, avec des langages esthétiques et iconographiques naturellement différents, même si certaines œuvres allèrent jusqu'à affadir très nettement la distinction essentielle entre ces deux courants artistiques. Tel que le suggère Ikeda Shinobu, l'image de la femme fait partie de ces sujets à caractère intimement politique, à l'instar de la peinture d'Histoire, endossés par le *Nihonga*, aussi bien à travers leurs poses, leurs habits, que l'environnement dans lequel elles sont représentées : c'est d'ailleurs une des subtilités entre le vocabulaire propre au *Yōga* et celui, historique, propre au *Nihonga* et à l'*Ukiyo-e*. C'est-à-dire que là où une peinture à l'huile nommera une femme nue « nu » ou « femme nue », le *Nihonga* l'appellera plus volontiers *Bijin*⁴³⁸, quand bien même le sujet différerait pour certains cas assez peu d'une peinture de style *Yōga*.

Nous avons vu jusqu'ici un grand nombre d'œuvres, la plupart de style *Yōga*, pour la simple raison que si la nudité était présente dans l'*Ukiyo-e*, le *Nihonga* semble l'avoir en revanche majoritairement écarté (mais pas totalement) de ses sujets ou même de ses motifs dans un but vraisemblablement identitaire. Nous avons vu également que les choses étaient très loin d'épouser un raisonnement binaire d'opposition *Yōga/Nihonga*, particulièrement à travers la grave crise qui anima la section *Nihonga* de la *Bunten* et son scindement en deux factions, montrant s'il le fallait encore davantage qu'au sein même de la peinture dite « traditionnelle », les sensibilités (et les personnalités) se sont polarisées entre *Kyūha* (« vieille école »), représentée grossièrement par les tenants de la *Nihonbijutsu-kyōkai* 日本美術協会 (« Association de l'art japonais », successeur de la *Ryūchikai*, la « Société de la mare au

⁴³⁸ IKEDA Shinobu, *Nihonkaiga no josei-zō – jendā bijutsu-shi no shiten kara* 日本絵画の女性像 – ジェンダー美術史の視点から (« La figure féminine dans la peinture japonaise : du point de vue de l'Histoire de l'art et du genre »), éditions Chikumashobō, Tokyo, 1998, pp. 161-163.

Dragon »), et *Shinpa* (« nouvelle école »), illustrant des désaccords essentiels à travers un équilibre précaire. D'ailleurs, tel qu'il l'avait été évoqué précédemment, cette distinction entre ce qui était considéré à un instant *t* comme « nouveau » par rapport à « ancien » (au sens de *ringard*) a, de la même façon, émoussé les relations entre certains artistes *Yōga* peu de temps après le retour au Japon de Kuroda Seiki en 1893 : les artistes de la *Meijibijutsukai* et de la *Taihei Yōgakai* étaient considérés par Seiki et les artistes fondateurs de la *Hakubakai* comme représentants d'une autre « vieille école ».

Cette scission provisoire du *Nihonga* à la *Bunten*, tel que le soulève John Donald Szostak dans son excellent essai, eut l'effet pernicieux de forcer les artistes à s'aligner artificiellement sur telle ou telle sensibilité, creusant d'autant plus le contraste entre les deux tendances, jusqu'au point d'orgue que fut la revitalisation et la réorganisation du *Nihonbijutsu-in* en 1914⁴³⁹. La volonté du gouvernement de rallier la peinture japonaise sous une même bannière à l'occasion du Salon officiel, s'il fut indéniablement la porte d'entrée vers la reconnaissance nationale, eut en définitive comme résultat l'exacerbation des rivalités et tensions inhérentes aux différentes institutions tokyoïtes, kyotoïtes ainsi que leurs plus petits groupes associés⁴⁴⁰. Laisée plus ou moins inactive jusqu'à la mort de son fondateur, Okakura Tenshin, l'année précédente⁴⁴¹, le départ de la *Shinpa* menée par les grandes figures que furent Shimomura Kanzan 下村観山 (1873-1930) et Yokoyama Taikan 横山大観 (1868-1958), les premiers d'ailleurs à être diplômés du cursus *Nihonga* de l'école des Beaux-Arts de Tokyo⁴⁴², et la réorganisation de cette institution eurent un impact considérable sur le monde de l'art, tentant de transcender les clivages *Nihonga-Yōga* en allant même jusqu'à inclure une section – temporaire – de peinture à l'huile dans leur exposition annuelle durant les premières éditions⁴⁴³. C'est d'ailleurs dans un mouvement similaire de rejet d'un immobilisme artistique que la *Nikakai* était née la même année comme nous l'avons évoqué précédemment. On se rend dès lors très vite compte de la nécessité de relativiser les considérations esthétiques évaluées comme

⁴³⁹ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, pp. 114-115.

⁴⁴⁰ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 41.

⁴⁴¹ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013, pp. 58-59 ; 61-62.

⁴⁴² FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, pp. 107-108.

⁴⁴³ Il existe également une section sculpture qui, elle, persiste toujours aujourd'hui aux côtés des œuvres *Nihonga*.

« vieilles » ou « modernes », car elles se situent tour à tour à l'avant ou à l'arrière-garde l'une de l'autre : la *Hakubakai*, critiquant la *Meijibijutsukai* pour sa vision dépassée esthétiquement et thématiquement parlant, fut elle-même l'objet d'une salve de critiques identiques par la suite. Le *Nihonga* ne fait pas exception : Kawabata Ryūshi 川端龍子 (1885-1966) claqua la porte du *Nihonbijutsu-in* en 1928 et fonda son propre cercle, la *Seiryūsha* 青龍社 (« Société du Dragon bleu ») l'année suivante, pour des raisons identiques à celles ayant justement poussé la *Shinpa* à revitaliser ce même *Nihonbijutsu-in*⁴⁴⁴.

Toutefois, lorsqu'on compare ces deux scissions intestines entre deux franges d'obédiences distinctes vis-à-vis des partisans d'un statu quo (voire d'une rigidification), et les autres prônant une plus grande ouverture au sein de ces deux grands ensembles composant une partie du monde de l'art japonais, on se rend compte que l'objet de la discorde n'est pas complètement similaire. Les revendications des « progressistes » *Yōga* portaient, en 1914, avant tout sur des considérations d'ordre esthétique, avec une plus grande ouverture aux nouvelles représentations, en particulier celles issues des avant-gardes européennes : Cubisme (キュビズム), ou Surréalisme (シュルレアリスム, mais aussi par sa traduction littérale *chō-genjitsu shugi* 超現実主義), courants explicités comme tels et dont les œuvres furent reproduites dans les revues, allant jusqu'à la non-figuration⁴⁴⁵ ; tandis que les tensions ayant agité le *Nihonga* au même moment se portaient sur une conception beaucoup plus profonde, plus ancienne et plus large de l'art, tant esthétique qu'iconographique, en lien avec les écoles spécifiques et les rivalités potentielles existant entre Tokyo et Kyoto, mais aussi et surtout vis-à-vis de ses liens avec l'esprit occidental jusqu'à un certain degré, ce qui paraissait intolérable pour certains partisans de la « vieille école ».

La nudité fait assurément partie de ces problématiques d'un point de vue thématique, même si, nous le verrons, elle peut aussi être utilisée à des fins somme toute bien plus politisées au vu de la nature même de ce courant. Il serait en effet possible d'apposer une lecture en partie inspirée des études postcoloniales dans le cas de deux thématiques en particulier que sont celles de l'*Ama* et de la « femme des îles », c'est-à-dire en tant que construction fantasmée et

⁴⁴⁴ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, pp. 36-37.

⁴⁴⁵ Puis plus tard, dans les années 1920, le groupe *Mavo* ira même jusqu'à revendiquer un nouveau moyen d'expression en s'opposant à la *Nikakai* (dont le jury refusa toutes les œuvres présentées par les artistes du collectif), pourtant considérée alors comme le cercle le plus progressiste.

masculino-centrée de l'*autre*, de la « subalterne » (par opposition, le cas échéant, au colonisateur et/ou à l'homme citadin), à travers la mise en place d'une codification bien particulière opposant deux systèmes de valeurs hiérarchisés : homme/femme, puis citadin-colonisateur/rural-colonisé.

Nous pouvons dire sans prendre de risques que la nudité féminine se réalise, au sein du *Nihonga*, dans ce que l'on pourrait grossièrement diviser en deux grandes catégories iconographiques répondant peu ou prou à celles exposées ci-avant, en gardant en tête d'importantes nuances : la première catégorie serait l'archétype de la « femme au bain » (seule ou en groupe) avec son pendant la « femme au maquillage », toutes deux en tant que composantes du *Bijinga* ; le seconde serait l'*Ama* avec son pendant plus large qu'est la « femme des îles ». Nous disposons au sein d'une même catégorie ces deux iconographies car, même si l'*Ama*, à l'instar des femmes affairées à la toilette ou au maquillage, sont utilisées sous le prétexte d'une existence relativement ancienne dans l'*Ukiyo-e*, la « femme des îles » est, quant à elle, une iconographie fondamentalement ancrée dans le XXe siècle, et en particulier dans la peinture occidentale. D'autre part, la nudité telle que véhiculée par le *Nihonga* ne bénéficie pas du même traitement, au regard des autorités, que le *Yōga*, quand bien même certaines œuvres furent produites ou présentées durant une période de forte répression. De toutes les œuvres analysées ici, aucune n'a fait l'objet d'une quelconque censure, même si des critiques parfois acerbes furent formulées à leur encontre. Il convient désormais de comprendre pourquoi nous estimons que ces représentations répondent à une politisation du corps et de la nudité, dépassant ainsi le simple aspect iconographique.

Ellen P. Conant remarque que le nu est un sujet rare dans le *Nihonga*, néanmoins, si c'est exact à une certaine époque et jusqu'à un certain point, en particulier au Salon officiel, il est possible de constater d'une part qu'il n'est pas si rare que cela, mais également que son taux de représentativité au Salon, s'il reste au plus bas jusque dans les années 1930 avec quelques progressions sporadiques çà et là, connaît à partir de 1936 une dynamique inverse à celle du *Yōga* (voir Tableau 1.). Ainsi, oui, le nu dans sa conception occidentale du terme, c'est-à-dire du « nu pour le nu » est une rareté (mais il existe) dans ce courant, il épouse des formes différentes et se réalise au sein de sujets caractéristiques (pour ne pas dire extrêmement conventionnels). Il est clair que la nudité fut exposée à plusieurs reprises, y compris de façon précoce à l'*Inten*, le salon du *Nihonbijutsu-in*, même si la typologie dans laquelle s'inscrit la nudité peut être remise très nettement en perspective de certains thèmes religieux ou issus de l'*Ukiyo-e*, malgré quelques œuvres très originales et souvent le fait d'un nombre réduit d'artistes (Kobayashi Kōkei, Ochiai Rōfū ou encore Kawabata Ryūshi). C'est aussi au sein

d'autres expositions de cercles artistiques se situant souvent en porte-à-faux les uns des autres, tels que la *Kokugakai* 国画会 (« société de peinture nationale ») ou plus tard la *Seiryūsha* 青龍社 (« société du dragon bleu »), que la nudité féminine semble s'être bien plus volontiers exprimée. La nudité féminine, en tant que sujet ou en tant que motif, n'est donc absolument pas exclue des expositions de style *Nihonga*, au contraire : si les reproductions parues dans la presse spécialisée d'œuvres permettent déjà de se faire une certaine idée du nombre de représentations, il n'est pas déraisonnable de penser que le nu féminin a été traité sans doute encore plus abondamment dans les cercles n'ayant pas édité de catalogue illustré pour leurs expositions annuelles à l'instar de la *Seiryūsha*, en particulier à partir des années 1920. Néanmoins, le travail colossal de compilation réalisé par le *Nihonbijutsu-in* à partir de la fin des années 1980 à travers une série d'ouvrages de référence permet d'embrasser la quasi-intégralité des œuvres exposées à l'*Inten* avant-guerre⁴⁴⁶.

D'une représentation quasi naturaliste poussant dans ses retranchements les possibilités accordées par l'usage du pigment, à un corps presque schématique et cerné d'une seule ligne : du fait des différents courants évoluant au sein même du *Nihonga*, la représentation du corps nu de la femme répondra à différentes sensibilités, adoptant ainsi une esthétique protéiforme. Plus encore que l'esthétique, c'est aussi et surtout la finitude d'un tel usage qu'il sera important de remettre en perspective : contestation ? Politisation ? Telles sont les questionnements qui doivent être gardés à l'esprit.

2.1.1 – Le renouvellement du regard sur la nudité

Dans son essai le plus récent consacré au *Nihonga*, l'historien de l'art Furuta Ryō 古田亮, en reprenant une idée esquissée par un autre historien de l'art et critique, Kitazawa Noriaki 北澤憲昭, tend à considérer la peinture *Nihonga* telle qu'envisagée par Fenollosa et Okakura Tenshin à partir des années 1880 comme un *créole* (*kureōru* クレオール). Si Furuta transgresse aisément le langage de l'Histoire de l'art en usant une métaphore issue de la linguistique, il souligne le prérequis à la formation de tout créole qu'est la colonisation : subie par les peuples,

⁴⁴⁶ Voir COMITE EDITORIAL DU NIHONBIJUTSU-IN, *Nihonbijutsu-in hyaku-nen shi* 日本美術院百年史 (« cent ans d'histoire du *Nihonbijutsu-in*), Nihonbijutsu-in, Tokyo, 1989-2004 (en particulier les tomes 4 à 8 respectivement parus en 1995 et 1999 pour les *Inten* « réorganisées » à partir de 1914).

leur adaptation à la contrainte linguistique les pousse à faire évoluer la langue. De la même façon, rajoute-t-il, la formation du jazz à la Nouvelle Orléans résulte d'une succession d'appropriation et de rejets d'aspects stylistiques, mélodiques ou rythmiques, au gré des colonisateurs successifs. Ainsi envisage-t-il la formation de la peinture japonaise par rapport au – culturellement et politiquement – puissant voisin chinois, puis, au XIXe siècle, par rapport aux occidentaux⁴⁴⁷. Il est bon de garder à l'esprit que ces apports mutuels ne concernant pas le seul *Nihonga* : des artistes comme Okada Saburōsuke ou, plus tard, Yorozu Tetsugorō mêlèrent éléments issus du *Nihonga* dans certaines de leurs compositions, pour aller parfois jusqu'à réinventer le *Nanga* à la fin des années 1910, tel que le soulève Furuta⁴⁴⁸. Si ces échanges ne furent pas le résultat d'une relation de colonisé à colonisateur, il semble qu'il soit néanmoins possible de parler d'une certaine « acculturation » ; Furuta ne considère d'ailleurs pas le seul *Nihonga* par ce biais, mais également le *Yōga*, répondant ainsi plus ou moins à sa question préalable par une telle analogie : quelle est cette chose que le *Nihonga* ?

Il l'avait été brièvement évoqué : les aspirations premières de voir une structuration transnationale de l'art « traditionnel » japonais par Fenollosa et Okakura reposait sur le subtil assaisonnement par des principes occidentaux de la peinture japonaise (sur soie ou papier, à base de pigments naturels, organiques ou minéraux, mélangés à différentes sortes de colles), en particulier celle telle qu'enseignée par la célèbre école kyotoïte Kanō 狩野 (*Kanōha* 狩野派) qui faisait office de référent. Cet intérêt pour les apports techniques occidentaux n'est pas propre au duo Okakura/Fenollosa dans la mesure où des écoles kyotoïtes comme la *Shijōha* 四条派 avaient su très tôt emprunter ce chemin, toutefois avec un impact sans doute moindre. Si, contrairement à l'école préfectorale des Beaux-Arts de Kyoto fondée en 1880, l'école des Beaux-Arts de Tokyo ne comportait aucune section consacrée à la peinture à l'huile lors de sa création en 1887, cela ne signifiait pas pour autant qu'Okakura était imperméable à l'art européen, bien au contraire. Ce dernier avait chargé Hashimoto Gahō 橋本雅邦 (1835-1908) – puis, plus tardivement, Kawabata Gyokushō 川端玉草 (1842-1913) – de mettre en pratique ses idées⁴⁴⁹ et de les enseigner à une nouvelle génération d'artistes parmi lesquels on retrouve

⁴⁴⁷ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, pp. 5-7.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 201-202.

⁴⁴⁹ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 100.

Shimomura Kanzan ou Yokoyama Taikan.

Lorsqu'on se penche d'ailleurs sur des réalisations de ces deux derniers comme la somptueuse *Jai* 闇維 (65), 1898, de Shimomura Kanzan, ou des œuvres ultérieures de Taikan, comme *Ryūtō* 流燈 (qu'on pourrait traduire par « feu-follets ») (66) présentée à la 3^e *Bunten* de 1909, il est impossible de ne pas comprendre en quoi ce *Nihonga* d'un artiste dit de la « nouvelle faction » ou *Shinpa* peut être qualifié de *créole*. Le regard de ces jeunes filles représentées sur les bords du Gangedans *Ryūtō*, la composition, les ombres cernant les mains en prière, le discret modelé animant les bras dénudés : ces éléments visant à plus de naturalisme vivifient l'aspect « incarné » de ces jeunes filles, dont Taikan avait vu certains motifs et aspects reproduits à l'occasion d'un voyage en Inde en 1903 effectué avec l'artiste Hishida Shunsō 菱田春草 (1874-1911)⁴⁵⁰. Leur morphologie faciale n'est pas standardisée, elle est individualisée, ne répondant plus aux conventions de la peinture d'Edo, à l'instar de la mise en volume des éléments anatomiques humains qui ne sont plus traités d'une façon planaire. Le rapport aux couleurs, bien plus visible dans l'œuvre de Kanzan, illustre également cette autre tendance du *Nihonga* à utiliser des pigments minéraux différents ou en complément des pigments traditionnels, méthode déjà pratiquée par un des co-fondateurs de l'école des Beaux-Arts de Tokyo, Kanō Hōgai 狩野芳崖 (1828-1888), durant ses dernières années. Importés d'Occident (ce qui ne fut pas sans causer des problèmes d'approvisionnement par la suite) et de France en particulier, ces pigments comme le bleu de cobalt ou le jaune de chrome (« chromate de plomb ») ne posaient plus le problème de la non-miscibilité des pigments minéraux traditionnels, notamment à cause de leurs densités différentes, et offraient ainsi une palette de couleurs presque illimitée⁴⁵¹.

Ces apports plastiques et techniques exogènes tels qu'envisagés par Okakura Tenshin et enseignés par Kawabata Gyokushō et Hashimoto Gahō à l'école des Beaux-Arts de Tokyo, conjointement avec une approche similaire déjà entreprise à Kyoto (mais à une échelle très différente), formèrent véritablement une nouvelle tendance avec un style qui fut considéré comme propre à cette institution, tout en axant la production artistique autour d'une très nette préférence pour la peinture d'Histoire, reflet d'une certaine façon du rôle éminemment politique

⁴⁵⁰ MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE TOKYO, *Seitan hyaku jū go nen : Yokoyama Taikan-ten* 生誕 150年 横山大観展 (« Exposition Yokoyama Taikan : le 150^e anniversaire de sa naissance »), catalogue d'exposition [Musée national d'art moderne de Tokyo : du 13 avril au 27 mai 2018 ; Musée national d'art moderne de Kyoto : du 8 juin au 22 juillet 2018], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 2018, p. 57.

⁴⁵¹ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – kindai-hen* 日本画の歴史—近代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque moderne »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, 119-120.

endossé par le *Nihonga*, à travers un grand nombre de personnages historiques ou issus du monde bouddhiste. Aux côtés de ces thématiques, la transcription d'idées plus abstraites en tant que sujet sous forme de peinture occupa également une place centrale, à la fois du côté de l'école des Beaux-Arts que de la *Nihonbijutsu-kyōkai*, comme en atteste par exemple l'œuvre de Taikan *Muga* 無我⁴⁵² (« Anātman ») 1897⁴⁵³. Le nu féminin – à considérer dans la perspective du *Nihonga* – ne fut pas un sujet de choix mais il est très loin d'être inexistant. Comme nous l'avons suggéré dans la partie 1.3, la nudité ne doit pas être envisagée à travers une même grille de lecture dans ces deux courants que sont *Yōga* et *Nihonga*, tous deux reposant sur des fondements culturels différents, mais aussi sur des techniques n'offrant pas les mêmes possibilités. Le *Nihonga* tel qu'enseigné à l'école des Beaux-Arts de Tokyo, proposait de considérer par exemple le corps en modelés à travers une mise en volume – ce que permet bien plus volontiers la peinture à l'huile, et qui est la base de la conception du corps à l'occidentale – par rapport à la tendance jusqu'alors majoritaire de représenter les corps d'une façon planaire : les effets d'ombre, amenant avec eux une représentation tridimensionnelle des corps n'était pas la norme durant la période d'Edo (hors essais des artistes du *Ranga*), ce que nous avons évoqué en 1.1. C'est cependant sur des bases totalement différentes que la conception du *Nihonga* en tant que *créole* fut entreprise au *Nihonbijutsu-in* créé en 1898, dès lors que les tensions entre Okakura et les tenants du *Yōga* à l'école des Beaux-Arts de Tokyo aboutirent au départ de ce dernier. Comme le relève Furuta Ryō, ce qui était considéré comme important au regard de la « tradition » ne se trouvait plus dans les tendances les plus récentes, mais désormais dans le *Yamato-e*, les rouleaux peints des époques d'Heian ou de Kamakura, mais aussi de la peinture chinoise des Song à l'Inde ancienne. Les motivations étaient néanmoins les mêmes, à savoir créer un art « pur » ou « parfait » (*junsei* 純正) en conciliant les grands principes considérés comme traditionnels avec les apports européens énoncés ci-avant⁴⁵⁴.

Nous avons vu précédemment un des éléments déclencheur de la « querelle du nu » durant les dernières années du XIXe siècle que fut l'illustration du roman *Kochō* 蝴蝶 (« papillon ») de Yamada Bimyō par l'artiste *Nihonga* Watanabe Seitei en 1889. Seitei était le

⁴⁵² Concept bouddhiste d'impersonnalité : Taikan choisie ici de représenter cette conception abstraite à travers les traits d'un enfant, pur et innocent, ayant atteint un état d'illumination zen.

⁴⁵³ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – kindai-hen* 日本画の歴史—近代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque moderne »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 114.

⁴⁵⁴ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le *Nihonga* ? Une histoire critique du *Nihonga* moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, pp. 114-115.

disciple de Kikuchi Yōsai 菊池洋齋 (1788-1878), artiste formé au sein des plus prestigieuses écoles de Kyoto, et tous deux représentèrent des nus, toutefois dans des contextes fortement différents⁴⁵⁵. Souvent rapprochés, comme ce fut le cas à l'occasion de la récente exposition de la collection Fukutomi Tarō en 2021, leurs travaux diffèrent néanmoins sur plusieurs points. Yōsai proposa en 1842 l'œuvre *En'ya Takasada (no) tsuma shutsuyoku no zu* 塩谷高貞妻出浴之図 (« la femme d'En'ya Takasada, scène de la sortie du bain ») (fig. 67) inspirée d'un épisode du *Taiheiki* 太平記 (« Chroniques de la Grande Paix »), œuvre littéraire du XIV^e siècle. Dans le texte original, En'ya Takasada, un officiel de la cour du Shogoun, était réputé pour la beauté de son épouse. L'aristocrate Kō no Moronao eut vent de la renommée de cette dernière, et, par un arrangement, eut la possibilité de l'épier au sortir du bain. Impressionné par tant de beauté, Moronao chercha à se l'approprier, complotant contre En'ya Takasada, ce qui aboutit à l'assassinat de ce dernier ainsi que de toute sa famille⁴⁵⁶. Si Yōsai représente la figure concupiscente du voyeur, comme Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1892) le représentera de la même façon en 1886 dans son estampe du même sujet, la version éponyme de Seitei réalisée en 1892 (fig. 68), tout en reprenant la composition et la gestuelle de la femme de Yōsai mais orientée dans une direction opposée, supprime à la fois le visage intrusif de Kō no Moronao tout comme les poils pubiens de l'épouse d'En'ya Takasada, représentée nue et se rhabillant après le bain à l'aide de sa dame de compagnie. Si Furuta Ryō indique qu'il n'y avait, en 1842, aucun mal à réaliser ce genre d'œuvre⁴⁵⁷, Kinoshita Naoyuki voit dans la version de Seitei de 1892 une des conséquences de cette fameuse créolisation du *Nihonga* (sans l'exprimer ainsi, bien sûr). Ayant réalisé à l'âge de 64 ans un séjour de deux ans à Paris à partir de l'Exposition Universelle de 1878, Seitei aurait été fortement sensible aux œuvres impressionnistes vues à Paris, et celles de Degas en particulier. Kinoshita formule ainsi l'hypothèse qu'à la vue des nus français, nus dépourvus de poils pubiens, il aurait ainsi décidé

⁴⁵⁵ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, pp. 49-51.

⁴⁵⁶ STEVENSON John, YEE Min, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, San Francisco Graphic Society, Redmond, 1992, p. 144.

⁴⁵⁷ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 50.

de ne pas les représenter dans sa version de l'œuvre de Kikuchi Yōsai⁴⁵⁸. On peut néanmoins s'interroger : le nu étant progressivement considéré comme un sujet de plus en plus sensible, n'était-il en effet pas judicieux, afin de ne pas être assimilé à un artiste de *Shunga*, de supprimer la figure du voyeur, régulièrement représentée justement dans ce genre de l'*Ukiyo-e* ? Il en va de même pour les poils pubiens : quasiment toujours présents dans le *Shunga*, la criminalisation de ce dernier par le gouvernement Meiji tel que vu précédemment pourrait être considérée comme liée à la suppression de la pilosité féminine. Au regard de la mise en place des grands principes du « nouveau » *Nihonga* par Okakura à l'école des Beaux-Arts de Tokyo, l'utilisation d'une thématique issue de l'époque de Kamakura s'inscrit indéniablement dans le genre de la peinture d'Histoire, tout en le rapprochant ici du *Bijinga*. On sait par ailleurs que Seitei participa justement à la *Kangakai* 鑑画会 (« société de la peinture modèle »⁴⁵⁹) fondée en 1884 par Fenollosa afin de promouvoir son nouveau *Nihonga* en scission de la *Ryūchikai* dont les têtes pensantes conservatrices lui opposaient une forte résistance idéologique⁴⁶⁰. Du reste, il est possible de comprendre, en comparant scrupuleusement ces deux œuvres distantes de près d'un demi-siècle, que Seitei n'envisage pas le corps de la même façon que son maître. Même très discrets, les légers dégradés de couleurs parcourant le corps nu de la femme, au niveau des aisselles, du torse ou de la poitrine, visent à rendre compte de celui-ci avec une plus grande profondeur en suggérant des effets d'ombre, s'éloignant ainsi de l'aspect totalement planaire du corps vu par Yōsai. Malgré le respect des conventions stylistique imitant la mode de la période de Kamakura (coiffure, forme des yeux, de la bouche), Seitei confère un caractère émotionnel bien plus puissant à ces deux personnages : l'expression et la gestuelle de la dame de compagnie, presque cachée derrière sa maîtresse, va jusqu'à suggérer qu'elle a surpris le voyeur, rendant ainsi la présence de celui-ci implicite au néophyte, ce qui confère un aspect plus dramatique à la scène, mais qui permet aussi à l'artiste de se dégager de cette intrusion grivoise. Il s'agit ainsi d'une œuvre qui dépasse la simple copie en adaptant cette scène à des fondamentaux plastiques neufs en usant le corps nu de la femme afin de montrer cette compatibilité nudité/*Bijinga*/*Nihonga*, en quelque sorte, seulement trois ans avant la présentation de *Chōshō* à Kyoto. À noter que Seitei fut également en charge de l'édition de la

⁴⁵⁸ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – Nouvelles parties intimes de jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p. 78.

⁴⁵⁹ Kan 鑑 véhicule cette idée de « modèle de référence », de *parangon*.

⁴⁶⁰ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – kindai-hen* 日本画の歴史—近代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque moderne »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 63.

revue d'art *Bijutsu Sekai* 美術世界 (« le monde de l'art »), fondée en 1890, et dont les couleurs vives et éclatantes des estampes reproduites en haute qualité fut en partie à l'origine de son succès ; nul doute que cette inclinaison à l'usage de coloris francs et lumineux fut acquise lors de son séjour en France par le biais de la peinture à l'huile⁴⁶¹, ce qui se traduit par le vermillon profond utilisé pour l'habit de l'épouse d'En'ya Takasada, la distinguant d'autant plus du rouge assez terne utilisé par Yōsai.

L'adaptation de sujets anciens transposés au *Nihonga* se retrouve, dans le cadre de la nudité, chez de nombreux artistes. Il serait par exemple possible de citer l'œuvre *Yokugo Bijin* 浴後美人 (« beauté après le bain ») (fig. 69), vers 1905, d'Uemura Shōen. Il s'agit d'un sujet extrêmement rare chez cette dernière – pour ne pas dire unique sur ce sujet – tel que nous l'a confirmé Kuninaga Yuko 國永裕子 du Musée des arts Fukuda (Saga-Arashiyama, préfecture de Kyoto)⁴⁶², contactée à propos de cette œuvre peu connue, et un des rares nus *Nihonga* réalisés par une artiste femme durant cette période⁴⁶³, ce qui sera entrevu plus en détail par la suite. Peu de choses semblent avoir survécu à cette œuvre du temps de sa production. Il est néanmoins possible de trouver une occurrence concernant Shōen dans le *Tokyo Asahi Shinbun* du 2 septembre 1905, date de création de l'œuvre, où la production de l'artiste est décrite comme : 「美人風俗やまとなでしこ」⁴⁶⁴, ce qu'on pourrait traduire par « la morale de la *Bijin*, une femme qui montre les valeurs du Japon ancien⁴⁶⁵ ». Il est néanmoins difficile de dire si cela fait référence à *Yokugo Bijin*, et cela n'indique pas non plus à quelle occasion l'œuvre a pu être présentée, tout en sachant qu'elle a été créée deux ans avant la première *Bunten*. Uemura Shōen, née à Kyoto en 1875, présente un parcours somme tout atypique, mais aussi extrêmement riche. Elle intégra l'école préfectorale des Beaux-Arts de Kyoto en 1887, école réputée pour être au fait des cercles artistiques de la ville et prisée pour son ouverture, afin d'y étudier la peinture de l'école Kanō. Il lui fut ensuite permis d'étudier la figure humaine – considérée comme très

⁴⁶¹ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – kindai-hen* 日本画の歴史—近代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque moderne »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, pp. 62-63.

⁴⁶² A l'occasion d'un échange par mail le 11 août 2022.

⁴⁶³ La langue française, à l'inverse d'autres langues comme l'allemand ou l'italien, ne permet malheureusement pas d'accorder au féminin le terme « artiste » (rendu *de facto* neutre par l'élimination de la voyelle de l'article défini), ni celui de « peintre ». La périphrase « artiste femme » sera donc utilisée tout au long de cet essai, faute de mieux, et lorsque l'article utilisé ne permet pas de lever l'ambiguïté.

⁴⁶⁴ *Tokyo Asahi Shinbun*, 2 septembre 1905, p. 1.

⁴⁶⁵ *Yamato nadeshiko* signifie littéralement « œillet du Japon », mais est très probablement utilisé ici en tant que métaphore d'une femme vertueuse.

difficile – à la *juku* de Suzuki Shōnen 鈴木松年 (1848-1918)⁴⁶⁶, qui l’autorisa en 1893 à rejoindre une autre *juku*, celle de Kōno Bairei 幸野楳嶺 (1844-1895), où elle put exercer avec d’autres disciples de ce dernier comme le célèbre Takeuchi Seihō 竹内栖鳳 (1864-1942). Cette pluralité des enseignements reçus contribua à enrichir son style⁴⁶⁷, en adoptant notamment une pratique hybride du travail au pinceau, entre la pratique assez nerveuse de Shōnen (montrant une forte importance de la ligne, épaisse, et rendant par endroit le coup de pinceau bien marqué), et celui infiniment plus doux et lisse de Bairei (chez qui la ligne de contours est rarement visible, les couleurs étant souvent appliquées en fondus). Même si le corps féminin l’intéressait et qu’elle y travaillait de façon acharnée, Shōen réalisait en grande partie des peintures d’Histoire avant les années 1900⁴⁶⁸. Elle est une artiste jouissant déjà d’une solide réputation en 1905, avant même d’avoir présenté une œuvre à la *Bunten*. Son œuvre *Shikibijin-zu* 四季美人図 (« scène des beautés des quatre saisons ») présentée en 1890 lors de la 3^e exposition nationale industrielle fut, contre toute attente, acquise par le prince britannique Arthur, duc de Connaught et Strathearn (1850-1942), alors en visite au Japon, ce qui fut abondamment relayé par la presse⁴⁶⁹. Shōen propose dans *Yokugo Bijin* une femme totalement nue, accroupie et affairée à son maquillage, ce que la manipulation d’une fiole ainsi que d’une étoffe laissent supposer, tout en la disposant face à un miroir. Si l’artiste choisit de cerner d’une ligne assez épaisse le corps de la femme, elle représente les modelés non pas par de simples lignes, mais par le biais d’un dégradé beaucoup plus marqué que chez Watanabe Seitei, conférant à la femme une très nette incarnation par rapport au fond neutre habituel du *Nihonga* : le sol comme les éventuels murs sont en fait représentés de la même façon, par un travail du fond, mais sans aucune séparation. Si le corps avait été représenté sans modelé et de façon planaire, cela aurait donné l’impression que le corps flotte dans le vide, créant un réel problème de perspective. La poitrine de la jeune

⁴⁶⁶ De 27 ans son aîné, Shōen entretint avec lui une relation complexe de laquelle naquit un fils en 1902, l’artiste *Nihonga* Uemura Shōkō 上村松篁 (1902-2001), qu’elle éleva seule.

⁴⁶⁷ MUSEE NATIONAL D’ART MODERNE DE TOKYO, *Uemura Shōen-ten* 上村松園展 (« exposition Uemura Shōen »), catalogue d’Exposition [Musée National d’Art Moderne de Tokyo : du 7 septembre au 17 octobre 2010 ; Musée National d’Art Moderne de Kyoto : du 2 novembre au 12 décembre 2010], *Nihon Keizai Shinbun-sha*, Tokyo, 2010, p. 239.

⁴⁶⁸ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – kindai-hen* 日本画の歴史—近代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l’époque moderne »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 197.

⁴⁶⁹ MUSEE NATIONAL D’ART MODERNE DE TOKYO, *Uemura Shōen-ten* 上村松園展 (« exposition Uemura Shōen »), catalogue d’Exposition [Musée National d’Art Moderne de Tokyo : du 7 septembre au 17 octobre 2010 ; Musée National d’Art Moderne de Kyoto : du 2 novembre au 12 décembre 2010], *Nihon Keizai Shinbun-sha*, Tokyo, 2010, p. 240.

femme est bien délimitée, les mamelons étroits et rosés. Le corps est idéalisé, même s'il est légèrement potelé, ce qui rappelle certaines morphologies féminines de Kiyonaga. Cette idéalisation du corps tend à indiquer que la femme n'est pas représentée en tant que femme mais bien en tant que *beauté* ou *Bijin*, ce qui ne serait pas sans faire écho justement à la qualification de *yamato nadeshiko* telle qu'utilisée par le *Asahi Shinbun* : cette typologie véhicule les valeurs morales de la femme japonaise à travers le sujet de la « femme au bain » (ou ici, après le bain), thème récurrent du *Bijinga* de l'*Ukiyo-e*. La femme dépeinte n'est pas sexualisée, elle ne porte pas son regard vers le spectateur et Shōen l'a certainement représentée, aux côtés d'objets du quotidien détaillés avec grand soin, en tant que description d'une scène de la vie ordinaire à portée aussi intime qu'universelle. L'historienne de l'art Wakakuwa Midori 若桑みどり (1935-2007) donne d'ailleurs une interprétation très intéressante sur l'absence de sexualisation de la figure de la *bijin* dans l'œuvre de Shōen, en cela que le corps des femmes est intégré et restitué selon le « point de vue féminin » (*josei no shiten* 女性の視点), ce qui serait transposable à d'autres artistes femmes, mais qui reste discutable au vu de l'utilisation de sujets normatifs dont la raison d'être est en elle-même à remettre en perspective (en particulier la typologie du « nu en atelier »)⁴⁷⁰. Wakakuwa perçoit ainsi cette absence de sexualisation comme la résultante du fait que Shōen serait une « artiste féministe politiquement radicale » eu égard à sa propre vie privée anticonformiste⁴⁷¹.

La présence de ce nu intégral, réalisé par une artiste femme de surcroît, est d'autant plus intéressante qu'elle se situe à une période où, au même moment, les nus de la *Hakubakai*, y compris ceux à demi drapés, furent condamnés à la réclusion dans une salle spéciale comme en 1903, date de la première organisation de la notoirement célèbre *tokubetsu shitsu*, puis sa mise en place de la même façon en 1904⁴⁷². Il est ainsi manifeste que la nudité telle que proposée selon cette typologie par le *Nihonga* est étroitement dissociée des mœurs supposément douteuses des artistes *Yōga* et ainsi auréolée d'une forme d'illustration des vertus féminines typiquement japonaises, sous le feu de la guerre russo-japonaise qui plus est. La femme est d'ailleurs accroupie et non debout, contrairement à cette autre scène de toilette que fut *Chōshō*. Ses bras sont repliés le long de son corps et non relevés derrière la tête, impliquant ainsi qu'elle

⁴⁷⁰ IKEDA Asato, *Fashizumu no Nihon bijutsu* ファシズムの日本美術 (« l'art japonais du fascisme »), Seidosha, Tokyo, 2020, p. 184.

⁴⁷¹ Ibid., p. 183.

⁴⁷² UENO Kenzo, *Hakuba-kai to rataiga* 白馬会と裸体画 (« Société du Cheval Blanc et nu »), *Kindai gassetsu : Meiji Bijutsu Gakaishi*, n°5, Mars 1997, p. 33.

est humble et discrète. Nous le reverrons ensuite, mais il est possible de retrouver cette même typologie au sein du nouveau courant de l'estampe, la *Shin Hanga*.

2.1.2 – Tsuchida Bakusen : un certain regard sur les femmes et la mer

Le *Nihonga* des années 1910 enfanta néanmoins des œuvres beaucoup moins convenues, très éloignées des thématiques historiques, religieuses ou même du *Bijinga*, en particulier avec deux œuvres emblématiques de Tsuchida Bakusen 土田麦僊 (1887-1936) qui firent couler, jusqu'à aujourd'hui, beaucoup d'encre, en particulier en ce qu'elles proposent une composition et/ou une esthétique imprégnée de l'art occidental, non sans inclure plus ou moins vertement des références à des œuvres précises. Mais là où la recherche se borne généralement à situer ces œuvres dans leur contexte le plus immédiat, il est possible de constater qu'elles furent significativement imitées, aussi bien dans la composition que dans l'esprit, dépassant la probable intention initiale de celles-ci, en particulier durant les années 1930, ce qui sera vu plus en détail par la suite. Bakusen, né sur l'île de Sado dans la préfecture de Niigata, commença à étudier la peinture à la *juku* de Suzuki Shōnen à l'instar d'Uemura Shōen de nombreuses années avant lui. Il fut ensuite l'élève de Takeuchi Seihō, également à Kyoto où ce dernier fut d'ailleurs disciple (entre autres) de Kōno Bairai à la *Shijōha*, par le biais duquel il reçut une vaste culture artistique : Bakusen étudia aussi bien la peinture de style *Nanga*, au *Yamato-e*, que la peinture de l'école *Rinpa*, que la peinture italienne, la Renaissance germanique ou encore les courants les plus contemporains comme l'impressionnisme ou le postimpressionnisme⁴⁷³. Cette richesse en matière de culture visuelle se retrouve indéniablement dans son œuvre *Shima no onna* 島の女 (« femmes des îles ») (fig. 70) présentée à la 6^e *Bunten* de 1912. Bakusen n'est certainement pas un inconnu au Salon : son œuvre *Bastu* 罰 (« la punition »), scène de genre représentant trois enfants, desquels visages l'artiste a apporté un soin considérable à la physionomie comme aux émotions, a été acceptée pour la 2^e *Bunten* de 1908 ; et *Kami* 髪 (« les cheveux ») avait reçu le « certificat du mérite » (*Hōjō* 褒状, ou « mention honorable ») à la 5^e *Bunten* de l'année

⁴⁷³ TANO Hatsuki, « Kyōto gadan to Nakai Sōtarō 京都画壇と中井宗太郎 (Nakai Sōtarō et les cercles de peinture kyotoïtes) », *Bijutsu Kyōiku*, n°291, 2008, pp. 25-26.

précédente⁴⁷⁴, et il s'était déjà forgé une réputation, notamment avec son activité dans les groupes artistiques qu'il avait cofondé, *Le Chat Noir* (ou *Kuronekokai* 黒猫会) et *Le Masque*⁴⁷⁵ (*Kamenkai* 仮面会)⁴⁷⁶. Cette œuvre de *Bijinga* assez convenue représente une femme assise de profil sur le col, s'attachant les cheveux face à un miroir posé sur une cassette. Son visage n'est pas discernable mais Bakusen confère une très discrète érotisation au corps de la femme en laissant entrevoir très discrètement son aisselle rendue visible par la position de ses bras.

Dans *Shima no Onna*, Bakusen propose une scène totalement différente, personnelle, et dont le sujet ne semble en rien être traditionnellement japonais de prime abord, au contraire de *Kami*, étroitement affilié à l'imagerie usuelle du *Bijinga*, dont le raffinement se distingue d'ailleurs également d'autres scènes de genre précédentes de Bakusen se référant volontiers à des sujets ruraux. Il s'agit d'une peinture sur une paire de paravents à deux pans chacun, proposant deux scènes différentes mais liées ensemble par le tronc de l'arbre divisé en deux branches, composition qu'il reprendra d'ailleurs partiellement pour *Ōhara no onna* 大原の女 (« femmes [du village] d'Ohara » en 1915. Celui de gauche dépeint deux femmes, l'une torse nu et la partie inférieure du corps enroulée dans une étoffe, l'autre entièrement vêtue, affairées à broyer ou piler leur récolte dans un tonneau. Celui de droite représente également deux femmes, toutes deux à moitié nues cette fois-ci, l'une au sol se peignant les cheveux au premier-plan, l'autre à l'arrière-plan, s'éloignant en portant sur la tête ce qu'on suppose être une cruche remplie d'eau qu'elle achemine à une citerne située à l'arrière-plan du paravent de gauche. Les corps des femmes sont représentés de façon simple et légère, utilisant une ligne noire seulement pour les contours des formes essentielles, tout en réalisant les modelés et certains reliefs par les seuls dégradés de couleur. L'horizon est occupé par un aplat beige, étant probablement le mur de constructions. Les femmes sont certes représentées à la besogne, mais à une besogne en milieu naturel dont elles semblent faire partie intégrante. La jeune femme accroupie se coiffant est représentée avec la peau beaucoup plus pâle, coquette, portant un habit plus luxueux, ce qui suggère qu'elle ne travaille pas en plein air.

Plus encore que le seul sujet, l'œuvre en elle-même, dans sa pâte comme dans sa touche

⁴⁷⁴ *Monbushō dai go kai bijutsu tenrankai zuroku* 文部省第五回美術展覧会図録 (« Catalogue [unique] de la 5e exposition d'art du ministère de la culture et de l'éducation »), Shinbisha-in, Tokyo, 1911, p. 13 (cat. 受賞人名, 一).

⁴⁷⁵ Toutes deux en français dans le texte.

⁴⁷⁶ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013, pp. 61-62.

(ce qui est très peu évoqué dans la littérature), diffère grandement des œuvres *Nihonga* qui lui sont contemporaines, en cela qu'il est possible de remarquer, lorsqu'on se situe face à l'œuvre – conservée au Musée National d'art contemporain de Tokyo –, un empâtement délibéré et manifeste des pigments apposés aussi bien sur le fond que dans certains aplats vestimentaires ou végétaux (fig. 71). Le grain du tissu rouge est rendu épais, en relief, comme parfaitement compartimenté, tandis que les pigments ocres du fond, inégalement répartis à travers une couche très épaisse, semblent avoir été appliqués à l'aide d'une truelle comme s'il avait souhaité mimer le grain de constructions réalisées en torchis. Cet aspect « matériel » ou « charnel » de la peinture tranche fondamentalement avec l'usage habituel des pigments, à savoir des couleurs le plus souvent diluées et apposées en fondus. Ici, Bakusen propose une application presque occidentale de la matière, ce qui fait ressortir les aplats, les isole les uns des autres, comme si la robe avait, par exemple, été apposée *a posteriori*, tandis que les corps féminins nus, eux, sont représentés en observant scrupuleusement l'utilisation traditionnelle de la ligne : la nudité des femmes en ressort plus fortement encore.

Il est possible de reconnaître ainsi plusieurs sources d'inspiration dans cette œuvre. Tout d'abord, la citation de *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (fig. 72) de Paul Gauguin, 1897-98, peut sembler assez manifeste, en particulier à travers la gestuelle de la femme à la cruche qui rappelle étonnamment la jeune Polynésienne cueillant un fruit semblant provenir du ciel chez Gauguin, également dans un environnement naturel où la végétation est luxuriante et omniprésente. La compartimentation délibérée de certains espaces, à travers ce jeu avec matérialité de la couche pigmentaire, pourrait également être considérée comme une allusion à ce dernier. La jeune femme assise sur le sol chez Bakusen renvoie tour à tour autant aux figures du *Bijinga* ou à certaines autres femmes de Gauguin, souvent représentées assises, comme offertes. Néanmoins, à la grande différence de ce dernier, Bakusen ne représente pas les femmes en tant qu'admonitrices : cette variation dans le regard confère à *Shima no Onna* une atmosphère très différente, bien moins sensuelle. De même, il en supprime l'intégralité du caractère sacré et spirituel cher à Gauguin pour n'en conserver que l'aspect strictement naturel. Bakusen propose donc une œuvre hybride, mêlant plusieurs sources d'inspiration, endogènes, exogènes et personnelles, tout en les conciliant à la technique du *Nihonga*. Sumida Shōko indique que Bakusen, conjointement avec l'artiste Ono Chikyō 小野竹喬 (1889-1979), avaient rejoint à Kyoto à partir de 1909 un cours spécial de pratique picturale à la nouvellement créée « École municipale spécialisée en peinture de Kyoto » (*Kyōto shiritsu kaiga senmon gakkō* 京都市立絵画専門学校), ainsi que le cercle *Mumeikai* 無名会 (« la société anonyme »)

fondé par l'historien de l'art Tanaka Kisaku 田中喜作, justement de retour de France où il avait effectué un séjour avec l'artiste *Yōga* Umehara Ryūzaburō. Au sein de ces deux institutions, comme à travers la revue d'art occidental *Shirakaba* 白樺 fondée en 1910, les œuvres de Gauguin purent être présentées aux étudiants de plusieurs cercles artistiques du *Nihonga* kyotoïte⁴⁷⁷. C'est d'ailleurs dans cette même « société anonyme » que l'esthéticien Nakai Sōtarō 中井宗太郎 (1879-1966) professait sa théorie de la pratique artistique *Nihonga* voulant, d'une part que l'art moderne soit compris comme une expression individuelle résultant de la quête (spirituelle) d'un éveil de la personnalité. D'autre part, que cette approche d'une quête de la vérité (真理) de la vie humaine (人生) et de la nature (自然) au sein de la religion (宗教) conduise à l'éternité de l'existence (生命) dans l'art⁴⁷⁸. Comme le relève Tano Hatsuki, Nakai estime que l'art ne doit pas être seulement une partie de la vie, mais bien la vie dans son entièreté, ce que Doris Croissant interprète comme étant une réaffirmation du concept de « l'art pour l'art », à savoir l'idéal d'un art qui n'a pas d'autre finitude que lui-même, dépourvu d'une dimension politique ou sociale⁴⁷⁹. Dans cette optique, cette approche artistique basée sur l'expression personnelle, le naturalisme et un art « vivant » stimula grandement de jeunes artistes comme Bakusen ou Nonagase Banka 野長瀬晩花 (1889-1964), tous deux d'ailleurs très actifs dans des expérimentations plastiques liées à une utilisation non-traditionnelle des pigments, ou de jeunes critiques participant aux conférences du cercle.

Par ailleurs, un article écrit par l'universitaire Ueda Bin 上田敏, en poste à l'Université Impériale de Kyoto, avait été présenté aux étudiants en avril 1910 et, tel que le relate Sumida Shōko, les premières lignes révèlent nettement une certaine perception des œuvres de Gauguin :

« Afin de remplir de vitalité l'art contemporain [*japonais*], je suppose que nous avons besoin d'un peu de sauvagerie, c'est pourquoi je vais vous parler de Gauguin, duquel on parle assez peu. (...) Le but de Gauguin était de capturer la beauté primitive au sein d'un

⁴⁷⁷ SUMIDA Shōko, « Discovery of the Islandscape: The Reception of Paul Gauguin by Japanese Painters in the 1910s », *Ritsumeikan Gengobunka Kenkyū*, vol. 28, n°4, 2017, pp. 77-78.

⁴⁷⁸ TANO Hatsuki, « Kyōto gadan to Nakai Sōtarō 京都画壇と中井宗太郎 (« Nakai Sōtarō et les cercles de peinture kyotoïtes »), *Bijutsu Kyōiku*, n°291, 2008, p. 25.

⁴⁷⁹ CROISSANT Doris, « Icons of Femininity: Japanese National Painting and the Paradox of Modernity », in BRYSON Norman, GRAYBILL Maribeth, MOSTOW Joshua S., *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003.

environnement non corrompu, et d'exprimer un rythme naturel à travers les couleurs et les formes »⁴⁸⁰.

On sait que Bakusen réalisa, dans le but de créer cette œuvre, un voyage dans l'archipel d'Izu (*Izu-shotō* 伊豆諸島), groupe d'îles japonaises s'étendant sur une ligne méridionale allant de la baie de Sagami en direction des îles Mariannes, en particulier l'île reculée d'Hachijō (ou *Hachijō-jima* 八丈島) située à plus de 280km au large de Tokyo. Il semble toutefois que ce ne fut pas son premier choix. Dans une lettre du 6 décembre 1911 destinée à son confident, l'homme de lettre Nomura Isshi 野村一志, Bakusen écrit :

Je n'arrive pas à trouver un seul simple et honnête villageois près de Kyoto parce qu'ils sont tous déjà civilisés, à tel point que je me demande si je vais pouvoir trouver quelque chose de réel ici, c'est-à-dire comme cet endroit peu pratique qu'est Taiwan, mais à Ōmi [*dans la préfecture de Shiga*]⁴⁸¹.

Il semblait donc en quête de ses propres Tahitiennes, en quelque sorte. Comme le soulèvent tant Ikeda Shinobu que Szostak, l'appel pour ces îles relève de la quête de l'idée fantasmée d'un paradis à la Gauguin peuplé de femmes à l'état de nature, et dont Bakusen aurait pu avoir un aperçu de la vie quotidienne au sein de magazines anthropologiques parus à la même époque⁴⁸². Moins loin et sans doute moins coûteux que d'aller à Taiwan, Bakusen illustre en quelque sorte ce que Linda Nochlin appelle le mythe de la « Terre promise » à propos des thèmes favoris de Gauguin, reprenant ainsi les mots du critique et théoricien de l'art Wayne Andersen⁴⁸³, que l'on pourrait comprendre presque comme une forme de paradis coranique. En 1914, lors de l'exposition Tokyo-Taishō (*Tōkyō Taishō Hakurankai* 東京大正博覧会), un

⁴⁸⁰ Tel que retranscrit en anglais dans SUMIDA Shōko, « Discovery of the Islandscape: The Reception of Paul Gauguin by Japanese Painters in the 1910s », *Ritsumeikan Gengobunka Kenkyū*, vol. 28, n°4, 2017, p. 78. [ma traduction].

⁴⁸¹ Tel que retranscrit en anglais dans SUMIDA Shōko, « Discovery of the Islandscape: The Reception of Paul Gauguin by Japanese Painters in the 1910s », *Ritsumeikan Gengobunka Kenkyū*, vol. 28, n°4, 2017, p. 79. [ma traduction].

⁴⁸² IKEDA Shinobu, *Nihonkaiga no josei-zō – jendā bijutsu-shi no shiten kara* 日本絵画の女性像 – ジェンダー美術史の視点から (« La figure féminine dans la peinture japonaise : du point de vue de l'Histoire de l'art et du genre »), éditions Chikumashobō, Tokyo, 1998, pp. 178-179.

⁴⁸³ NOCHLIN Linda, *Femmes, Art et Pouvoir*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, p. 194.

pavillon nommé *Bijinkan* 美人館 (« bâtiment/hall des belles femmes ») fut créé dans le but d'accueillir une scène où des femmes déguisées et maquillées étaient censées véhiculer l'idée – populaire – de non-civilisation, quand d'autres étaient déguisées en sirènes, et des *Amas* furent également exhibées à cette occasion⁴⁸⁴. Il s'agit là néanmoins d'une tendance qu'on retrouve presque partout à la même époque au sein des pays occidentaux disposant d'un empire colonial, à travers l'organisation des « expositions coloniales ».

L'idée de montrer « l'autre », le « différent », considéré comme *sauvage*⁴⁸⁵ eu égard à ses us et coutumes, en le situant par rapport à celui qui se considère comme « civilisé », est sans doute le creuset de ce complexe prométhéen qu'est le problème de la colonisation. *Shima no onna* est avant tout une œuvre personnelle inscrite dans l'idéologie du « naturalisme » prôné par la *Mumeikai*, une œuvre contestant en un sens l'académisme de la *Bunten* et en particulier à un moment où les deux tendances du *Nihonga* s'opposent violemment au Salon jusque dans la surenchère idéologique⁴⁸⁶. Mais c'est aussi l'œuvre d'un regard, un regard de type « orientaliste » faisant écho au fantasme de la « femme des îles », celle à l'état de nature et dont la poitrine nue est la manifestation de sa condition primitive, quand bien même ces femmes seraient pourtant japonaises *de jure*. En effet, là où Gauguin appose un regard masculin de colonisateur sur les polynésiennes, consciemment et inconsciemment, c'est pourtant un regard « domestique » apposé par Bakusen (puis par beaucoup d'autres après lui) sur ces femmes : lui-même ayant grandi sur une île, celle de Sado 佐渡, dans la préfecture de Niigata.

Ce mélange des regards est d'autant plus marqué à travers cette autre œuvre de Tsuchida Bakusen invoquant cette fois-ci un thème directement issu de l'*Ukiyo-e*, les *Amas*, dans son œuvre éponyme *Ama* 海女 (fig. 73 et fig. 74) réalisée pour la 7^e *Bunten* de 1913. Le sujet avait déjà été envisagé quelques années plus tôt, en 1908, par Chigusa Sōun 千種掃雲 (1873-1944) au sein d'une œuvre également intitulée *Amas* (fig. 75), mais réalisée dans une esthétique tellement éloignée du *Nihonga*⁴⁸⁷ l'œuvre fut rejetée par le jury. Sōun avait en effet choisi de

⁴⁸⁴ IKEDA Shinobu, *Nihonkaiga no josei-zō – jendā bijutsu-shi no shiten kara* 日本絵画の女性像 – ジェンダー美術史の視点から (« La figure féminine dans la peinture japonaise : du point de vue de l'Histoire de l'art et du genre »), éditions Chikumashobō, Tokyo, 1998, pp. 177.

⁴⁸⁵ Nous reprenons ce mot à dessein car justement utilisé par Ueda Bin à propos des tahitiennes.

⁴⁸⁶ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013, p. 72-73.

⁴⁸⁷ Même s'il exerçait en tant qu'artiste *Nihonga*, Sōun avait étudié le *Yōga* auprès d'Asai Chū, préfigurant quelque part les essais stylistiques de la future *Kokugasōsaku-kyōkai* 国画創作協会 fondée en 1918 par Bakusen, entre autres.

pousser dans leurs retranchements les possibilités admises par l'usage du pigment sur la soie⁴⁸⁸ tout en conférant à son œuvre une esthétique résolument naturaliste – au sens européen du terme –, en représentant les corps féminins en modelés et en profondeurs, tout en les situant sur une plage au pied de falaises abruptes dans une scène qui aurait très bien pu être réalisée par un artiste *Yōga*. Szostak indique que Bakusen aurait questionné Takeuchi Seihō, son ancien mentor à Kyoto et alors membre du jury de la « seconde branche », à propos de son intention de réaliser une œuvre dans cette thématique en usant, lui aussi, d'un style composite. Ce dernier l'aurait fermement averti qu'une telle typologie risquerait de lui causer des déconvenues⁴⁸⁹. Bakusen passa outre et présenta comme prévu l'œuvre en 1913. Il s'agit, comme pour *Shima no Onna*, d'une paire de paravents, longs à eux deux de 3,66 m, ce qui est considérable. De la même façon, les deux paravents mis côte à côte forment une seule et même scène, représentant dix *Amas*, toutes torse nu, réparties en deux groupes occupant chacun un paravent : celui de gauche représente le groupe de femmes se reposant, l'une d'entre elles étant distante des autres formant un cercle en pleine discussion, près d'une embarcation ; celui de droite propose plusieurs femmes au travail, revenant de la mer, avec leur lunettes remontées au-dessus des yeux et, au fond, l'horizon maritime laissant un grand espace dégagé pour la représentation de l'océan et de sa houle. L'œuvre est étonnante par bien des aspects : d'abord, l'anatomie des femmes, représentées d'une façon presque caricaturale, où certaines ont d'ailleurs un visage fortement similaire, avec des petits yeux ovales à l'air blasé, parfois relevés comme fâchés, des lèvres épaisses et enroulées semblables à des petits boudins, leurs poitrines bringuebalantes et opulentes, la simplicité voire l'absence de modelés corporels, sans fondu ni dégradé, donnant parfois l'impression que leurs corps sont flasques. Ensuite, la composition en elle-même, usant d'une perspective forcée, avec ce grand aplat bleu de cobalt à l'arrière-plan sur lequel l'écume de la houle y a été schématiquement représentée, ou bien l'aspect antinaturaliste ou inachevé des rochers derrière le groupe de femmes, enfin, la frugalité de coloris utilisés : bleu, vert ; des couleurs plus ternes : ocre, beige, noir, avec parfois quelques nuances afin de conférer une texture à l'environnement, ce qui rend les tons les plus primaires d'autant plus agressifs.

⁴⁸⁸ A moins d'en appliquer des couches successives jusqu'à saturation de la surface comme pour *Shima no onna*, les pigments (naturels puis, plus largement, artificiels), mélangés à une colle plus ou moins fluide, la *nikawa* 膠, « bavent » et sont naturellement « bus » par le support de soie ou de papier japonais un peu à la manière d'une aquarelle. Le rendu final est donc *de facto* très différent d'une peinture à l'huile, beaucoup plus visqueuse et épaisse, même si celle-ci peut être lissée à l'instar de l'art académique français du XIXe siècle. Les effets de reliefs propres à la matière ou à l'empâtement doivent donc être rendus dans les œuvres *Nihonga* par des procédés proches du trompe l'œil, par des jeux d'ombres et de profondeurs, ce qui nécessite une grande maîtrise technique.

⁴⁸⁹ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013, p. 67.

Les *Amas*, en tant que thématique picturale de l'*Ukiyo-e*, étaient perçues comme des archétypes de la féminité, tout en les affublant tour à tour d'une portée tant mystique qu'érotique, en particulier lorsqu'un poulpe est représenté à leurs côtés, tel que nous l'avons évoqué précédemment. Ici, Bakusen rejette résolument cette vision en proposant un corps féminin, certes doté d'une poitrine généreuse, mais aussi très peu détaillé, peu engageant malgré leur frontalité, à des lieux de cette femme coquette accroupie de *Shima no Onna*, et surtout de la plupart des nus *Yōga*. Lorsqu'on sait que, durant la *Bunten* de l'année suivante, sept œuvres *Yōga* furent censurées pour atteinte aux bonnes mœurs, il nous est possible de lire autrement le corps de ces femmes, comme si Bakusen voulait indiquer qu'on ne pourrait certainement pas lui reprocher de vouloir susciter les « bas instincts » des spectateurs. Il s'agit ainsi d'une œuvre esthétiquement provocante à dessein que l'on pourrait comparer à la matérialité de *Rataibijin* de Yorozu Tetsugorō (fig. 37) datant également de 1912, mais aussi à la propre matérialité des pigments de *Shima no onna*. Là où l'œuvre de Yorozu n'était cependant pas destinée à être exposée et montrée au plus grand nombre en dehors de l'école des Beaux-Arts de Tokyo (elle ne fut exposée véritablement au public qu'en 1928, à l'occasion de la 6^e exposition de la *Shun'yōkai* 春陽会, la « société du Soleil de printemps »), tel n'est absolument pas le cas de celle de Bakusen, rendant ainsi son impact bien plus significatif.

Trois références à d'autres œuvres pourraient potentiellement être relevées : le groupe assis rappelle dans un premier temps l'œuvre rejetée de Sōun ; cet immense aplat bleu cobalt évoque, dans la composition, certaines œuvres de Maurice Denis, et tout particulièrement l'avancée maritime de *Saint-Georges aux Rochers Rouges*⁴⁹⁰ de 1910 (fig. 76), tandis que la forme mêlant noir et bleu outremer, qui semble être une couverture, contre laquelle se love la jeune femme à l'écart du groupe, fait inmanquablement penser à cette forme spectrale, très connotée érotiquement parlant, qui surgit de la couverture au-dessus du corps d'un des hommes nus dans *Die Nacht*, 1889-90, de Ferdinand Hodler, alors que la femme recroquevillée à la gauche de celui-ci évoque de la même façon cette même *Ama*.

Lorsqu'on parcourt le catalogue de cette 7^e *Bunten*, le contraste entre les premières et secondes branches du *Nihonga* est particulièrement saisissant, en particulier du fait de la surreprésentation des peintures de style *Nanga*, mais l'œuvre de Bakusen se distingue aussi de ses pairs au sein de sa propre branche. Un autre artiste, Hirota Hyakubō 広田百豊, avait choisi de représenter les femmes et la mer, non pas des *Amas*, mais des femmes issues de villages

⁴⁹⁰ Dont il reprendra une partie de la composition, comme ce grand aplat bleu, pour son propre *Taureau de Marathon* en 1918.

ruraux en bord de mer récoltant les fruits d'une pêche « moderne » dans son œuvre *Nagitaru hama* なぎたる濱 (« la côte paisible »). La critique fut particulièrement mitigée, le *Tokyo Asahi* dira seulement que c'est une œuvre « sauvage » (*mōretsu no e* 猛烈の絵) capturant le regard au sein de la fameuse salle huit renommée « salle des problèmes »⁴⁹¹. L'œuvre de Bakusen produisit également quelques impressions mitigées comme relaté par le *Asahi Shinbun* :

十時頃刈立の頭をヒョッキリ会場に現した福原次官は土田麦僊の『海女』に就いて記者の問に答へて曰く「此絵は大分問題になった」と云ひながら先程から方々は歩き廻って居た田所普通学務局長や塚本博士の一行に加はって山岡米華の「水墨山水」の前に立った而して皆で左半双を誉めると塚本博士は左は骨付の片身ですよと田所夫人等に愛嬌を振りまいて居た。⁴⁹²

Aux alentours de 10 heures du matin, le vice-ministre Fukuhara⁴⁹³, cheveux fraîchement tondu, arriva sans crier gare sur le lieu de l'exposition. Alors qu'il répondait que « cette œuvre est devenue un gros problème » au reporter l'ayant questionné sur *Amas* de Tsuchida Bakusen, des gens allaient et venaient depuis un petit moment, rejoignant le chef de cabinet Tadokoro⁴⁹⁴ et le professeur Tsukamoto qui s'étaient rangés en ligne devant l'œuvre *Suibokusansui*⁴⁹⁵. Alors que tous faisaient l'éloge de la partie gauche des paravents, le professeur Tsukamoto dispersait ses charmes sur madame Tadokoro et les autres, leur disant que la partie de gauche était au contraire à son avis un peu brouillonne⁴⁹⁶.

⁴⁹¹ « Bunten kaisai 文展開催 (« ouverture de la *Bunten* ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 15 octobre 1913, p. 5.

⁴⁹² « Futa wo aketa bunten 蓋を開けた文展 (« lever de rideau sur la *Bunten* ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 16 octobre 1913, p. 5.

⁴⁹³ Fukuhara Ryōjirō 福原鏝二郎 (1868-1932), vice-ministre de la culture et de l'éducation.

⁴⁹⁴ Tadokoro Yoshiharu 田所美治 (1871-1950), alors directeur de cabinet pour les affaires ordinaires en lien avec l'éducation.

⁴⁹⁵ Paysage représenté à l'encre de Chine.

⁴⁹⁶ La locution employée de 骨付の片身 (littéralement « la partie (du corps ou du poisson) dans laquelle il y a des os/arrêtes ») est très imagée et il est difficile de savoir ce que ce professeur Tsukamoto entendait exactement par là. Cela pourrait se comprendre comme une analogie à un type de préparation du poisson qu'on coupe en deux par la longueur : dans l'une des parties, les arrêtes sont absentes, et dans l'autre tout le squelette est collé à la chair (c'est précisément ce à quoi renvoie 骨付の片身), c'est-à-dire qu'on ne peut pas servir ce morceau aux clients dans cet état. Cela pourrait sous-entendre, à travers cette analogie triviale visant à amuser les gens autour, qu'il y a encore du chemin à parcourir ou que l'aspect est peu ragoûtant dans cette partie des paravents (deux paravents assimilés aux deux faces différentes du poisson découpé, donc). Ce n'est bien sûr là qu'une hypothèse.

On comprend bien que l'œuvre posa avant tout des problèmes aux autorités politiques ainsi qu'à certains critiques, tandis que le public, lui, semble avoir apprécié la scène. Bakusen fut le seul et unique artiste à exposer des scènes impliquant la nudité dans la section *Nihonga* au cours des douze opus que compta la *Bunten*, en particulier durant la période où cette même section fut divisée en deux « branches ». Il est ainsi possible d'en déduire que ces œuvres, outre leur esthétique, furent sans aucun doute destinées à provoquer le monde de l'art le plus conservateur, à en contester les fondements idéologiques, par le biais de ces expérimentations dans le cadre des tensions entre les jurys des premières et secondes branches. Ce point est d'autant plus manifeste que, dès lors que Yokoyama Taikan, Shimomura Kanzan et leurs suivants quittèrent la *Bunten* pour « ressusciter » le *Nihonbijutsu-in* à travers son exposition annuelle (abrégée en *Inten*⁴⁹⁷), plus aucune œuvre de nu *Nihonga* ne fut exposée entre 1914 et 1918 (voir Tableau 1.). Le jury de la section *Nihonga* fut ainsi réunifié en 1914, ce qui suscita à nouveau les espoirs des artistes, en particulier d'un point de vue financier⁴⁹⁸.

2.1.3 – Le tournant des années 1920 et Kaburaki Kiyokata à la 2^e *Teiten*

Avant de clore cette analyse d'un renouvellement de la nudité féminine dans le *Nihonga* au crible d'un « métissage » tant esthétique qu'iconographique, il est bon de se pencher sur une œuvre du peintre de *Bijinga* Kaburaki Kiyokata 鏑木清方 (1878-1972), tout en restituant un contexte artistique très particulier lié au *Nihonga* durant la fin de la décennie 1910 et le début de la décennie suivante. Les années qui firent suite aux œuvres de Bakusen au Salon se distinguèrent particulièrement par l'abondance et le regain de popularité du *Bijinga*, et il est éventuellement possible de corréliser cet engouement pour l'image de la femme avec le pic que connut l'exposition de nus dans la section *Yōga* de la *Bunten* de 1916, en pleine Première Guerre Mondiale, avant de décliner progressivement jusqu'au début des années 1920, même si certains artistes s'en firent une spécialité. En raison d'une prise de distance idéologique avec le Salon, Tsuchida Bakusen entreprit de fonder, avec plusieurs artistes de Kyoto parmi lesquels ses amis Murakami Kagaku 村上華岳 (1888-1939) ou encore Nonagase Banka 野長瀬晩花 (1889-

⁴⁹⁷ L'exposition de l'*Inten* est officiellement précédée de *saikō* 再興 (« résurrection », « renaissance »), insistant d'autant plus sur la « revitalisation » de ce dernier par rapport à la mort d'Okakura Tenshin et aux *Inten* antérieures à la restructuration, et faisant ainsi une très nette distinction. Le premier opus de l'*Inten* « revitalisé » est ainsi officiellement daté de 1914.

⁴⁹⁸ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013, pp. 72-73.

1964), un nouveau cercle artistique en 1918 : la *Kokugasōsaku-kyōkai* 国画創作協会 (« association de peinture nationale créative »). Le cercle aspirait à promouvoir un *Nihonga* renouvelé à travers, selon l'idéologie du groupe, un « art pur », même s'il semble que l'origine de ce départ du Salon résidait également dans des conflits d'égos⁴⁹⁹. Kagaku écrivit sur les raisons de cette « émancipation du Salon » :

[...] もし自分等が文展に順応して行くとすれば、創作の純真を汚し、個性を傷つけなければならないのであって、自分等としてはどうじて堪えられない事であります。⁵⁰⁰

Si nous avons décidé de nous conformer à la *Bunten*, nous aurions souillé la pureté de nos créations, et il nous aurait fallu blesser nos individualités. C'est pour cette raison que cela nous est intolérable.

La première exposition qui en découla en 1918 proposa un petit nombre d'œuvres, seulement vingt-trois, et naturellement toutes de style *Nihonga* dans un premier temps (une section *Yōga* sera ajoutée en 1925 sous l'impulsion d'Umehara Ryūzaburō et de Kawashima Riichirō), mais d'une très grande créativité, mêlant éléments issus du *Nanga*, de la peinture de l'époque Momoyama, mais aussi des éléments esthétiques occidentaux, tel qu'envisagé par les artistes du cercle à travers leur étude de l'art contemporain européen, ce qui amena à une certaine forme d'exubérance à travers les coloris, les compositions ou les gestuelles : visages grimaçants, presque grotesques pour certaines œuvres, des corps décrits avec une forte présence charnelle, notamment chez Maruoka Hiroshi 丸岡比呂史 (1892-1966) ou encore Okamoto Shinsō 岡本神草 (1894-1933) avec la très intrigante et fantomatique *Karuta wo moteru han-rajo* 骨牌を持てる半裸女 (« femme à moitié nue tenant une carte »). On retrouve cette forme d'exubérance à la même époque à l'*Inten*, mais d'une façon assez marginale, surtout par le fait d'artistes eux-mêmes dotés d'une forte personnalité à l'instar d'Ochiai Rōfū 落合郎風 (1896-

⁴⁹⁹ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013, p. 125.

⁵⁰⁰ Retranscrit dans FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 212.

1937). Ce dernier présenta à la 6^e édition de l'*Inten* réorganisée de 1919 l'œuvre *Eba* エバ (« Eve ») (fig. 77). La scène, dépeignant en grande majorité la végétation luxuriante du paradis d'une façon très décorative, se développe sur plus de sept mètres de long à travers une paire de paravents à six panneaux chacun. La figure féminine, totalement nue, est représentée debout, de trois-quarts dos avec cette longue chevelure lui dissimulant partiellement les fesses, une main portée au visage, l'autre entourant un gros fruit situé plus en hauteur, rappelant aussi la gestuelle de cette femme dans *Shima no onna* de Bakusen. On distingue aussi un serpent tapi dans les fleurs non loin d'Eve. La scène est d'inspiration résolument judéo-chrétienne par le biais de la Genèse, reprenant l'iconographie habituelle de la nudité d'Eve précédant le péché originel, même si les traits conférés à la femme renvoient sous certains aspects à l'art bouddhiste. L'artiste manifeste dans cette œuvre deux partis-pris certains : d'une part, il représente Eve sans Adam, conférant ainsi à cette dernière une sorte de portrait dont la nudité serait ainsi justifiée par le contexte ; d'autre part, il dote le corps féminin d'une morphologie très singulière, à l'instar de l'organisation structurelle de l'œuvre inhabituelle. Eve est en effet pourvue de formes très rondes, notamment ses fesses qui paraissent étonnamment volumineuses et renflées, ce que le mouvement et la disposition de la chevelure vient accentuer. Ses yeux sont également schématisés jusqu'à un certain point, taillés en amandes, tout comme sa frange et ses cheveux dont le rendu apparaît très géométrique. Ce parti pris esthétique valut à Rōfū des critiques acerbes, majoritairement centrées sur ladite figure, alors que la végétation fit l'objet – généralement – d'éloges, au moins vis-à-vis de la maîtrise technique. Fujikake Shizuya 藤懸静也 (1881-1958) écrivit à ce propos pour *Bijutsu Gahō* :

落合朗風君は、「エバ」の図を出して居ます、努力の作ではあるが、かような醜怪な裸體の女を寫さなくとも他に画きやうがありそうなものだと思はれます。草花を一抔に画きすぎた為に、樂園そのものを想像する餘地のないのを惜しく思ひます。⁵⁰¹

Ochiai Rōfū présente l'œuvre *Eba*. Il s'agit certes d'une œuvre ayant demandé un grand travail, mais il semble qu'il aurait sans doute été possible de peindre les choses autrement en se

⁵⁰¹ FUJIKAKE Shizuya, « Inten no Nihonga-hyō 院展の日本画評 (« critique du *Nihonga* de l'*Inten* »), *Bijutsu Gahō*, vol. 42, n°12, 1919, p. 2.

passant de cette horrible femme nue. À avoir trop voulu sur-représenter cette végétation florissante, je pense qu'il est dommage de ne pas laisser de place à l'imagination du paradis en tant que tel.

Fujikake est loin d'être le seul à avoir peu goûté l'aspect de ce nu, Haruyama Takematsu 春山武松 pour le *Asahi Shinbun* la qualifie quant à lui de « silhouette monstrueusement laide » (*amari ni shūkai naru sugata* 餘りに醜怪なる姿)⁵⁰², terme qu'on trouve également dans la chronique du journal *Yorozu Chōhō*⁵⁰³, parmi d'autres. Cette œuvre reste une composition marginale à l'*Inten* concernant la nudité féminine – le cercle se conforma dans l'immense majorité des cas à des scènes de « femmes au bain » –, mais elle s'inscrit dans une tendance plus globale de monstration d'une certaine exubérance dans les formes par des essais stylistiques et plastiques, en particulier à travers le corps de la femme. Ce n'est ainsi pas un hasard que des artistes comme Nonagase Banka aient rejoint la *Kokugasōsaku-kyōkai*, lui-même ayant dès 1916 utilisé la nudité selon une esthétique très peu orthodoxe vis-à-vis du *Nihonga*, notamment eu égard à une approche conceptuelle du sujet, tel que le relève John Szostak⁵⁰⁴, dans son œuvre *Tatakaeru hito* 戦へる人 (« combattants »), œuvre qui évoque d'ailleurs très fortement une grande composition inachevée assez similaire – quoi que plus aérée – entreprise par Kainoshō Tadaoto en 1915, *Chikushō tsuka* 畜生塚 (« le monticule des bêtes »)⁵⁰⁵. Par le biais d'une gestuelle très libre et personnelle, la scène se déploie sur un paravent à six panneaux à travers des corps totalement nus, aux visages schématiques, dépeints dans des positions tortueuses, les hommes au centre occupés à se battre comme des lutteurs avec férocité, et les femmes reléguées sur les côtés, éternelles victimes des atrocités humaines. L'unique couleur utilisée, en dehors des teintes sépias et noires, est le rouge pour le sang versé. D'aucun pourrait y voir une allusion à la Première Guerre Mondiale qui fait rage en Europe, mais il semble que Banka se soit seulement fié à une forme de submersion émotive qui lui est

⁵⁰² HARUYAMA Takematsu, « Inten fuhyōban-ki (ichi) 院展不評判記 (一) (« commentaire sur la mauvaise réputation de l'*Inten* 1 »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 3 septembre 1919, p. 3.

⁵⁰³ COMITE EDITORIAL DU NIHONBIJUTSU-IN, *Nihonbijutsu-in hyaku-nen shi* 日本美術院百年史 (« cent ans d'histoire du *Nihonbijutsu-in*), vol. 7, Nihonbijutsu-in, Tokyo, 1998, p. 764.

⁵⁰⁴ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013, p. 110-111.

⁵⁰⁵ « Bêtes » fait ici référence à de nombreux corps féminins nus explorés ou tourmentés dont seuls certains visages ont été entièrement peints, laissant les corps seulement à en tant qu'études de modelés par les contours et les ombres.

propre, en rejetant deux principes fondamentaux du *Nihonga* de Kyoto : l'élégance décorative et un rendu à la brosse d'une facture parfaite⁵⁰⁶. Cette audace de Nonagase Banka trouve un écho manifeste dans l'œuvre de Rōfū citée précédemment, en particulier avec *Shoka no nagare* 初夏の流 (« le passage du début de l'été ») justement présentée à l'occasion de la première exposition du cercle en 1918, soit un an avant *Eba*.

Toutefois, les nus féminins ne furent, du moins au début, que très peu nombreux. Lors de la 3^e exposition (nous abrègerons l'exposition de la *Kokugasōsaku-kyōkai* en *Kokuten* 国展) de 1920, Murakami Kagaku présenta *Rafu no zu* 裸婦の図 (« scène) de la femme nue ») (38), reprenant un esprit résolument bouddhiste – ce que les fleurs de lotus posées à ses côtés évoquent d'autant plus – pour le visage de la jeune femme assise sur un rocher, mais une description anatomique presque « naturaliste », si tant est que le terme « femme nue » soit approprié dans la mesure où elle est vêtue : la nudité – dont on se demande si elle ne fut pas nommée comme telle par pure provocation – ne transparaît en fait qu'à travers l'évanescence de sa tenue rappelant les « drapés mouillés » si chers aux sculpteurs de la Grèce Classique⁵⁰⁷, et seule la partie supérieure de son corps est rendue visible, en particulier sa poitrine aux proportions généreuses. Le corps est idéalisé, représenté avec une grande délicatesse, ce qui explicite très certainement cette idée d'un « art pur », et cette pureté est retranscrite par ce corps féminin parfait. La nudité semble traduire cette perfection à l'instar de la statue de *Benzaiten* au sanctuaire d'Enoshima (datant de l'époque de Kamakura), tandis que le fond, beige-jaunâtre, rappelle certaines peintures *Nanga* avec leurs conventions stylistiques des montagnes. Cette même année 1920 scella la fin de la coopération entre certains artistes *Yōga* exposant conjointement à l'*Inten* avec les artistes *Nihonga* : comme le relate Sakai Saisui, la cohabitation revenait à « vouloir mélanger de l'huile à l'eau »⁵⁰⁸. Le cercle montra très rapidement un réel appétit pour l'étude des formes et techniques occidentales, à tel point que plusieurs membres du cercle organisèrent un voyage en Europe, parmi lesquels Tsuchida Bakusen lui-même, mais aussi Irie Hakō 入江波光 (1887-1948) ou Ono Chikkyō 小野竹喬 (1887-1979), entre 1921 et 1922. Ce voyage mit ainsi en arrêt les expositions de la *Kokugakai* durant ce laps de temps, ce qui eut, conjointement avec le Grand Tremblement de terre de Kantō en 1923 (la plupart des

⁵⁰⁶ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013, p. 112.

⁵⁰⁷ Qu'on retrouve aussi dans certains Bouddhas du Gandhara.

⁵⁰⁸ SAKAI Saisui, « Nihonbijutsu-in no buretsu 日本美術院の分裂 (« la scission du *Nihonbijutsu-in* ») », *Chūō bijutsu*, Vol. 6, n°11, 1920, p. 5.

expositions qui se tinrent à partir de septembre durent être annulées ou suspendues), une incidence néfaste sur certains jeunes artistes n'ayant pu prendre part au voyage et désireux de présenter leur travail, les amenant à se réunir autrement, voire à exposer à la 4^e *Teiten* comme Kainoshō Tadaoto⁵⁰⁹. Ce dernier y présenta un œuvre très « sage », *Seii no onna* 青衣の女 (« femme au vêtement bleu »), décrivant une femme vêtue d'un habit bleu-vert noué par une *obi* rouge, assise dans un environnement vide, les bras croisés paumes vers le haut comme dans un mouvement de danse. La même année d'ailleurs, Uemura Shōen, pourtant d'ordinaire peu encline à l'excentricité, se laissa gagner à son tour par cette forme d'exubérance propre au début des années 1920 avec son œuvre *Yō Kihī* 楊貴妃 (Yang Guifei, favorite de l'empereur Xuanzong), représentant cette femme au visage dépeint à la mode chinoise, assise sur une chaise et le corps recouvert d'un habit bleu presque céruléen et transparent laissant voir sa poitrine nue, sans grande justification. Si la thématique s'inscrit finalement aussi dans la lignée des sujets d'inspiration chinoise comme avec Fujishima Takeji, cette poitrine a laissé quelques commentaires intrigués :

乳房の露出は悪い感じを起させてはしないけれども、我々の眼には異様に映ずる。⁵¹⁰

Même si l'exposition de cette poitrine ne suscite pas la répulsion⁵¹¹, elle paraît très bizarre à nos yeux.

Comme nous le disions, il est ainsi possible de trouver à la *Kokuten*, dans le sillage des œuvres précédemment citées, certaines compositions étonnantes, parfois même « bizarres » (pour reprendre le terme *iyō* 異様 utilisé ci-avant), démontrant cette volonté de faire cohabiter

⁵⁰⁹ MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE KYOTO, *Kainoshō Tadaoto-ten : Taishō nihonga no isai ikuzuku jōnen* 甲斐庄楠音展 : 大正日本画の異才 : いきづく情念 (« exposition Kainoshō Tadaoto : un génie du Nihonga de l'ère Taishō, la passion exaltée »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne de Kyoto : du 4 février au 9 mars 1997 ; Musée Municipal Chikkō de Kasaoka : du 15 mars au 20 avril 1997], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 1997, p. 12.

⁵¹⁰ NAKADA Katsunosuke, « Teiten Nihonga-hyō yon 帝展日本画評 四 (« critique du *Nihonga* de la *Teiten* 4 »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 22 octobre 1922, p. 3.

⁵¹¹ L'utilisation de *warui kanji* 悪い感じ (littéralement « sentiment/sensation mauvaise/déplaisante ») pourrait, dans ce contexte, éventuellement être compris à travers une dimension « sexuelle », à savoir un sentiment de gêne ou érotique considéré justement comme « mauvais ». L'auteur rajoute d'ailleurs ensuite que la femme a des trop grands pieds (sous-entendu, pour une femme).

Yōga et *Nihonga* à travers un seul et même support : *Yōga* dans l'esprit, *Nihonga* dans une technique poussée à ses retranchements justement comme chez Kainoshō Tadaoto, artiste de Kyoto qui excella dans le *Bijinga*. Ce dernier exposa trois œuvres lors de la *Kokuten* de 1926, dont un nu intitulé simplement *Rafu* 裸婦 (« femme nue ») (fig. 78). Le corps totalement nu de la femme y est rendu, dans une composition verticale, d'une façon sinueuse et très sensuelle par sa gestuelle, avec une description charnelle des modelés par le biais de coloris tirant sur l'ocre, faisant écho aux nus photographiques de Nojima Yasuzō 野島康三 (1889-1964) produits durant les années 1930. La poitrine de la femme est très généreuse, presque trop, ce que sa posture en léger retrait vient souligner d'autant plus, tout comme son vêtement d'un camaïeu bleu pâle impliquant une narration du déshabillage. L'utilisation très habile d'une telle teinte, presque terne, ne vient justement pas contrarier la lecture du corps en prenant l'ascendant sur celui-ci. De même, le fait d'avoir rendu ses pieds invisibles par un cadrage centré sur son corps, et rien d'autre, renforce l'érotisation de la figure, tout en amenant le spectateur à imaginer la partie manquante. Il est permis de se demander pourquoi certaines œuvres françaises allant beaucoup moins loin dans la description charnelle du corps ont pu être censurées l'année précédente à la *Futsuten*, tandis que cette œuvre n'eut à subir aucune répression : la technique et l'aura du *Nihonga* n'y sont sans doute pas étrangères. Cela nous laisserait penser à une forme de clémence de la part des autorités envers ce type de représentation, justement parce qu'il s'agit de *Nihonga*, ce qui serait valable pour d'autres œuvres comme celle d'Ochiai Rōfū.

La critique d'Ishii Hakutei, déplorant à l'occasion le fait que certaines œuvres *Nihonga* ont l'air « trop » *Yōga* (洋画臭い)⁵¹² sans citer nommément Tadaoto, n'est pas des plus plaisantes :

甲斐荘楠音と云ふ人の人物諸作には前から同感することが出来なかつたが、

⁵¹² L'utilisation du suffixe *kusai* 臭い (signifiant par ailleurs littéralement « puer », ou décrivant quelque chose de « maladroit », de « malhabile », même si aujourd'hui le premier sens prévaut largement) après *Yōga* 洋画 signifie dans ce contexte « qui ressemble à du *Yōga* », même si ce terme véhicule une nuance négative : « qui pue le *Yōga* » pourrait-on dire s'il fallait traduire littéralement. Il se trouve peu d'expressions dans lesquelles *kusai* est utilisé en tant que suffixe et dont le sens n'est pas, de près ou de loin, lié à une connotation péjorative (peut-être dans *terekusai* 照れくさい « embarrassant » ou « timide », plutôt neutre, mais il s'agit plus d'une expression consacrée). Cette phrase d'Ishii est donc indubitablement un reproche formulé à l'endroit de certaines œuvres *Nihonga*, critique qui n'est pas nouvelle au demeurant.

『南の女』『裸婦』の二作は特に悪い。『裸婦』に足の切れて居ることと、『歌妓』の左右に不要のあきが出来て居ることなどは、構図に関する氏の理解の不足を證してゐる。⁵¹³

Je n'ai jamais réussi à approuver les quelques portraits de cette personne nommée Kainoshō Tadaoto, et ces deux œuvres *Rafu* et *Minami no onna* [« femmes du sud »] sont particulièrement mauvaises. Le fait d'avoir amputé les pieds de *Rafu*, ou encore cet espace vide inutile de part et d'autre de *Kagi*⁵¹⁴ sont autant de preuves d'un manque de compréhension de ce monsieur envers la composition artistique.

Initialement très proche de Bakusen, l'année 1926 marqua une mésentente durable entre Tadaoto et ce dernier, notamment à cause de divergences d'opinions artistiques. D'une façon plus personnelle, il semble que l'orientation sexuelle de Tadaoto (fut-il homosexuel ou bisexuel) et la relation que ce dernier entretenait avec son mécène aient également été un sujet de crispation de la part de Bakusen⁵¹⁵, ce qui peut apparaître paradoxal pour un artiste qui montra le corps féminin sous un jour aussi sensuel que charnel, allant presque jusqu'à glorifier une dimension quasi extatique dans ses compositions datées autour de 1921 ; compositions qui ne furent – semble-t-il – jamais exposées en tant que telles. Tadaoto avait, dès cette époque, développé une esthétique très singulière à travers des œuvres appelées simplement *Rafu* 裸婦 (« femme nue ») (fig. 79), c'est-à-dire un rendu à la fois flou, naturaliste (au sens occidental du terme), mais aussi extrêmement expressif par des modelés très souples et opulents, comme si ces femmes étaient saisies dans leur jouissance au sein d'une atmosphère chaude et vaporeuse, rappelant quelque part certaines compositions *Shin Hanga* de « femmes au bain » comme *Yuami* 湯浴み (« au bain ») de Torii Kotondo 鳥居言人 (1900-1976, pour cet effet de vapeur uniquement). De nombreuses photographies attestent d'ailleurs que Tadaoto, à l'instar des artistes *Yōga*, travaillait d'après modèle, ce qui transparaît aisément à la vue de ces portraits

⁵¹³ ISHII Hakutei, « Kokugasōsaku-kyōkai-ten wo mite 国画創作協会展を觀て (« regard sur l'exposition de la Kokugasōsaku-kyōkai »), Mizue, n°254 (avril), 1926, pp. 175-176.

⁵¹⁴ Femme gagnant sa vie par la chanson et le divertissement, assimilable plus ou moins à une geisha.

⁵¹⁵ MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE KYOTO, *Kainoshō Tadaoto-ten : Taishō nihonga no isai ikuzuku jōnen* 甲斐庄楠音展 : 大正日本画の異才 : いきづく情念 (« exposition Kainoshō Tadaoto : un génie du Nihonga de l'ère Taishō, la passion exaltée »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne de Kyoto : du 4 février au 9 mars 1997 ; Musée Municipal Chikkō de Kasaoka : du 15 mars au 20 avril 1997], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 1997, p. 13.

presque renoiriens, mais d'une facture naturellement très léchée. Il ne se trouve probablement aucune œuvre produite avant-guerre dans le *Nihonga* – voire dans le *Yōga* également – dégageant un tel esprit de sexualité eut égard au plaisir féminin, et il ne fait aucun doute que de telles représentations auraient fait scandale si elles avaient été exposées au public, même durant cette période considérée comme plus « libre »⁵¹⁶.

Mise à part la dimension personnelle, c'est sans doute à cause de cette esthétique et de cette atmosphère très éloignées du *Bijinga* ordinaire, mais aussi, stylistiquement parlant, des œuvres de Bakusen, que les divergences évoquées précédemment aboutirent à une brouille passée à la postérité. Cette même année 1926, alors que Tadaoto avait repris l'exposition au sein de la *Kokugakai*, ce dernier prévoyait de présenter aux côtés de la *Rafu* critiquée par Ishii Hakutei ci-dessus et de deux autres peintures, une quatrième œuvre intitulée *Onna to fūsen* 女と風船 (« femme et ballon ») (fig. 80), aujourd'hui disparue mais de laquelle subsiste une photographie monochrome. L'œuvre est centrée sur une jeune femme assise sur le sol tournée de trois-quarts, le regard pensif porté hors champ, presque éprise d'une certaine béatitude, vêtue d'un habit translucide et évanescent, et duquel se dégage un sein et une partie de son torse. Un ballon de baudruche est ficelé à son petit doigt gauche et flotte à ses côtés, parfaitement immobile. Tadaoto portait un grand intérêt à la tombée des drapés sur le corps des femmes et leur aptitude sensuelle à en révéler l'anatomie, rappelant quelque part *Rafu* de Murakami Kagaku. On comprend fort bien à la vue de *Seii no onna* de 1922 combien il dut adapter cet aspect afin de ne pas trop sexualiser la femme tout en faisant montre de sa maîtrise technique au Salon. Comme le relata lui-même l'artiste, Bakusen avait, en personne et sans l'avoir prévenu, demandé qu'*Onna to fūsen* ne soit pas accrochée à la 5^e *Kokuten*. Lors de sa visite sur les lieux de l'exposition à Ueno, Tadaoto, voyant qu'une de ses œuvres manquait, glana quelques informations puis se précipita, furieux, dans un temple à proximité où Bakusen terminait une exposition, afin de lui demander des comptes. L'artiste de *Shima no onna* lui répondit :

⁵¹⁶ Aussi bien l'excellent (et trop rare) catalogue d'exposition mentionné ci-dessus que les notices proposées par le musée national d'art moderne de Kyoto (qui les conserve) sur son site web semblent botter en touche concernant l'historique de ces deux femmes nues (voire une troisième également) fortement érotisées. Aucune exposition antérieure à 1983 n'est mentionnée, et l'incertitude va même jusqu'à leur date de création : vers 1925 lors de la rédaction dudit catalogue en 1997, puis vers 1921 sur le site même de ce musée. Dans la mesure où les notices ont vraisemblablement été mise à jour plus récemment, c'est sur cette dernière date que nous nous baserons. Un mail avait été envoyé au musée national d'art moderne de Kyoto à ce sujet, malheureusement resté sans réponse.

ああ、あの絵は困りましたネ。穢い絵は会場を穢くしますからね。あれは遠慮して下さい。ほかに二点（実際は3点）あるじゃありませんか・・・⁵¹⁷

Oh ! Cette œuvre est gênante, tu vois. Les images sales salissent la salle [d'exposition], donc, s'il te plaît, évite ce genre de choses. N'as-tu d'ailleurs pas deux autres peintures [d'exposées] (il y en avait en fait trois)⁵¹⁸ ... ?

Il est difficile d'affirmer en quoi cette œuvre a pu être aussi clivante. Était-ce la posture de la femme ? Une compréhension plus symbolique de l'œuvre serait en effet possible, avec ce reflet dans le ballon pouvant évoquer une porte ouverte, et ce ballon en tant que tel, prêt à éclater ou justement, n'ayant pas encore éclaté, symbole d'une sorte de virginité en sursis ou consommée ? Même si les couleurs ne sont pas rendues ici, une autre œuvre de Tadaoto de 1931 portant un nom au titre inversé (« ballon et femme ») pour le moins ironique montre une femme cette fois-ci debout, vêtue d'un léger vêtement rouge tenant un ballon rouge également, teinte omniprésente dans les travaux de Tadaoto des années 1920. La femme à demi-nue serait ainsi peut-être, à l'instar d'*Olympia*, dans l'attente de cet acte sexuel ? Ou alors, cet acte viendrait de prendre fin ? C'est ce que ce regard alanguï pourrait révéler. Connaissant la production de l'artiste durant cette période, la référence à la sexualité, même dissimulée, était probablement évidente aux yeux de Bakusen. Même si Tadaoto ironisa par la suite sur la « saleté » de ses œuvres, réalisant des femmes nues à travers cette même esthétique qui lui est totalement idiosyncratique (encore qu'il produisît au début des années 1930 des nus absolument déconcertants dans le traitement corporel), les deux artistes restèrent en froid jusqu'au décès prématuré de Bakusen en 1936. Déçu par plusieurs échecs, Tadaoto décida de se retirer des cercles artistiques à partir de 1931 sans toutefois jamais avoir cessé de peindre ni d'exposer çà et là – tel ce nu intitulé *Asebamukoro* 汗ばむ頃 (« saison chaude et humide »⁵¹⁹) à la 4^e exposition du cercle très confidentiel *Sōkyūsha* 蒼穹社 (« société du ciel bleu ») en 1932 –, et se tourna vers le monde du cinéma après avoir fait la rencontre du réalisateur Mizoguchi Kenji

⁵¹⁷ MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE KYOTO, *Kainoshō Tadaoto-ten : Taishō nihonga no isai ikuzuku jōnen* 甲斐庄楠音展 : 大正日本画の異才 : いきづく情念 (« exposition Kainoshō Tadaoto : un génie du Nihonga de l'ère Taishō, la passion exaltée »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne de Kyoto : du 4 février au 9 mars 1997 ; Musée Municipal Chikkō de Kasaoka : du 15 mars au 20 avril 1997], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 1997, p. 13.

⁵¹⁸ Le commentaire entre parenthèses a été ajouté par Tadaoto dans ses écrits, ici rapportés dans le catalogue d'exposition de 1997, une référence en la matière.

⁵¹⁹ Littéralement « moment où on transpire ».

溝口健二 (1898-1956)⁵²⁰. Ces péripéties survenues durant cette période charnière que furent les années 1920 montrent également combien le rapport au corps peut provoquer une forme de rejet ou d'inconfort, même au sein d'un cercle *Nihonga* se voulant sur ce point bien plus « progressiste » que le Salon officiel ou que la *Nihonbijutsu-in*.

Cette contestation de la *Bunten*, la multiplication des cercles artistiques se situant en opposition à l'idéologie de ce dernier, ainsi que les critiques ordinaires de favoritisme de la part des juges forcèrent les autorités à une réorganisation, en particulier afin de concurrencer ces mêmes cercles en faisant preuve d'une « plus grande » ouverture⁵²¹. Une nouvelle autorité de juridiction fut créée *ad hoc*, le *Teikoku bijutsu-in* 帝国美術院 (« institut impérial des Beaux-Arts »), en remplacement, au moins en apparence, de l'autorité du ministère de la Culture et de l'Éducation. Le Salon fut dès lors surnommé par le mot-valise *Teiten*. Les critiques n'étaient pas forcément les plus optimistes, et si le premier opus semble avoir été un fiasco, la 2^e *Teiten* de 1920 s'est avérée, du moins si l'on en croit Ishii Hakutei, plus prometteuse qu'attendue, en particulier du fait d'un plus grand nombre d'œuvres sélectionnées⁵²². *Yōgyo* 妖魚 (« sirène ») de Kaburaki Kiyokata (fig. 81) illustre parfaitement ce nouveau tournant de la *Teiten*. Même si la réforme changea finalement assez peu de choses par rapport à la *Bunten*, en particulier dans la section *Yōga*, il est néanmoins possible de constater une plus grande souplesse esthétique dans les œuvres retenues, tout en observant une certaine orthodoxie formelle comparé aux autres cercles *Nihonga* indépendants. Tel que le souligne J. Thomas Rimer, c'est sans doute dû au fait qu'un certain nombre de juges de la *Bunten*, parmi les plus conservateurs, sont, en 1920, décédés, ce qui renouvela substantiellement les membres du jury. Toutefois, certains grands noms du *Nihonga* comme Yokoyama Taikan refusèrent catégoriquement de prendre part à la *Teiten*⁵²³. Cette œuvre illustre également, de façon assez étonnante, l'ambivalence « tacite » de certains artistes *Nihonga* évoluant dans le sillage du Salon officiel, à utiliser tant une conception

⁵²⁰ MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE KYOTO, *Kainoshō Tadaoto-ten : Taishō nihonga no isai ikuzuku jōnen* 甲斐庄楠音展 : 大正日本画の異才 : いきづく情念 (« exposition Kainoshō Tadaoto : un génie du Nihonga de l'ère Taishō, la passion exaltée »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne de Kyoto : du 4 février au 9 mars 1997 ; Musée Municipal Chikkō de Kasaoka : du 15 mars au 20 avril 1997], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 1997, p. 15.

⁵²¹ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 45.

⁵²² ISHII Hakutei, « Teiten no Nihonga 帝展の日本画 (« le Nihonga de la Teiten »), *Chūō bijutsu*, Vol. 6, n°11, 1920, p. 8.

⁵²³ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 44.

occidentalisée de la composition que l'usage même d'une thématique exogène : cela tendrait à montrer que ce transfert culturel ayant abouti à l'émergence du *Yōga* d'une part, puis à ce *créole* qu'est le *Nihonga*, est peut-être devenu quasi normatif, presque inconsciemment, au début des années 1920, au sein de la sensibilité artistique dont fait partie Kaburaki.

Ce dernier est, en 1920, un artiste renommé pour sa maîtrise du *Bijinga*, en particulier à travers ses diverses réalisations d'estampes produites autour de 1914, avant même la formation du mouvement de la *Shin Hanga*. Un certain nombre d'artistes de *Bijinga* réputés se sont d'ailleurs formés auprès de lui, comme Itō Shinsui 伊東深水 (1898-1972) ou Torii Kotondo. Né à Tokyo en 1878, Kiyokata commença sa formation en tant qu'artiste de l'*Ukiyo-e* auprès d'un élève de Tsukioka Yoshitoshi, l'artiste de l'estampe Mizuno Toshikata 水野年方 (1866-1908)⁵²⁴. Illustrateur avant tout, il commença dès la fin des années 1890 à travers différents magazines et quotidiens et publia durant la première moitié des années 1910 un certain nombre d'estampes de *Bijinga* très inspirées de l'*Ukiyo-e*, tout en ayant su leur conférer une esthétique plus ancrée dans son époque. Lorsqu'on regarde son œuvre présentée à la dernière *Bunten* de 1918, ou même son demi nu assez provoquant, *Shisei no onna* 刺青の女 (« femme au tatouage ») (fig. 82), présenté à la 4^e exposition de sa *juku*, la *Kyōdokai* 郷土会 (littéralement « société du lieu de naissance »)⁵²⁵⁵²⁶, *Yōgyo* (« sirène ») paraît fondamentalement d'une autre teneur dans le *Bijinga*.

Kaburaki représente sur un paravent à six panneaux une sirène allongée sur un rocher disposé au centre de la surface peinte, accoudée et le buste en avant laissant voir son opulente poitrine, le reste de son corps épousant une courbe jusqu'à la pointe de sa queue sortant de l'eau. Le fond est traité d'une façon « neutre », par apposition d'or en dégradés jusqu'à la jonction avec la surface de l'eau, le corps de la moitié humaine de la femme y est représenté d'un blanc laiteux, tandis que la partie poisson, dotée d'écailles, est représentée dans des tons jaunes/dorés avec des rehauts de blanc afin d'en simuler la réflexion. La mer, calme, est d'un bleu presque gris dont l'apposition des pigments très particulière lui confèrerait presque l'aspect d'une aquarelle. Le regard de la sirène, dirigé en hors-champ, ainsi que ses lèvres pincées ou la

⁵²⁴ MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE DE TOKYO, *Kaburaki Kiyokata-ten* 鏑木清方展 (« exposition Kaburaki Kiyokata »), Yomiuri Shinbun-sha, Tokyo, 1999, p. 10.

⁵²⁵ En référence au fait que, comme Kaburaki réunissait à Tokyo beaucoup d'artistes issus de nombreuses régions du Japon, la société fut nommée en mémoire de ces lieux afin de ne jamais les oublier.

⁵²⁶ MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE DE TOKYO, *Kaburaki Kiyokata-ten* 鏑木清方展 (« exposition Kaburaki Kiyokata »), Yomiuri Shinbun-sha, Tokyo, 1999, p. 184.

position de ses mains, semblent indiquer qu'elle est plus dans une position d'attente (de passivité) que de prédation (d'activité). Cet aspect lascif soulève immanquablement un soupçon d'érotisation du corps de celle-ci, tout en poursuivant ce mythe érotique lié à la mer en en renversant le genre : alors qu'en règle générale, ce sont les femmes qui sont les victimes des créatures marines ou lacustres (poulpes, kappas), la sirène est ici celle qui ensorcelle. Mais au-delà du viol parfois collectif duquel les *Amas* étaient prisonnières dans certaines œuvres de l'*Ukiyo-e*, le mythe de la sirène destine plus à une fin tragique qu'à une orgie sexuelle non consentie. Il ne s'agit donc pas de la même symbolique érotique. Kaburaki utilise par ailleurs une composition à peu près similaire à celle d'Utamaro dans ses *Amas* (fig. 13), en centrant la composition sur le rocher à travers une construction grossièrement pyramidale : quand on connaît le passé de Kaburaki et son orientation dans l'*Ukiyo-e*, nul doute qu'il s'agit là d'une référence explicite. Cette inspiration se retrouve d'ailleurs dans le traitement du corps de la créature par sa blancheur très forte qui gomme d'éventuelles formes (mais pas totalement du fait de son inclinaison vers l'avant) et lui confère un aspect plus ou moins planaire, ce que le traitement de la queue vient totalement rompre. On la retrouve également dans le traitement de la chevelure : ceux-ci sont détachés et non apprêtés, à l'inverse de la plupart des femmes du *Bijinga*, ce qui lui confère un aspect fondamentalement sauvage, et ces mêmes cheveux viennent se coller, humides, le long des formes généreuses de la créature afin d'en souligner le pouvoir fatalement érotogène de son anatomie. Le caractère hybride de la créature, en plus du fait que Kaburaki ait choisi de la centrer sur les six panneaux, a d'ailleurs fait l'objet d'inévitables caricatures (fig. 83), parfois assez grivoises. Celle parue dans le *Asahi Shinbun*, avec cette division du corps en deux de la sirène (certainement du fait que le paravent, pour tenir droit, a logiquement dû être déplié lors de l'exposition) illustre ironiquement très bien la dualité des sources d'inspiration de Kaburaki.

La critique de Nakai Sōtarō de cette 2^e *Teiten* est tiraillée entre le fond et la forme. S'il reconnaît la maîtrise parfaite des couleurs, de l'agilité et la clarté de la ligne, il indique que c'est une œuvre qui, *in fine*, fait un « flop » (*Shippaisaku* 失敗作) en raison de l'invraisemblance de la représentation. Il est possible de retrouver, sans aucun détour, la pensée de Nakai et de sa volonté de voir un art « vivant », ce qui est justement le point, selon lui, à travers lequel l'œuvre de Kaburaki échoue : Nakai n'arrive pas à imaginer la sirène dans le monde réel (現実の世界では見ることの出来ない). Non pas à cause de la qualité surnaturelle du motif, mais parce que Kaburaki n'a pas su, selon lui, insuffler toute la vitalité nécessaire à la figure féminine dans

son exécution. Nakai termine :

私がこの作者に呉ぐれも希望 したいのは技巧や形式に思ひ煩ふよりも、ユメ
ーンな情味の中にその生命を陶冶するということである。

Ce que je voudrais sincèrement souhaiter à cet artiste serait de s'entraîner, de cultiver
l'existence à travers un charme humain, plutôt que de se préoccuper de la technique ou de la
forme.⁵²⁷

Le choix de la thématique est particulièrement intrigant. À vrai dire, les seules sirènes –
ou du moins, êtres mi-femme mi-poisson – présentes dans le folklore japonais ou dans sa très
rare imagerie sont des monstres qui n'ont absolument rien d'attirant, tel que peut l'illustrer une
estampe de type *Kawaraban* (sorte de prospectus) conservée au musée du Théâtre (*Engeki
hakubutsukan* 演劇博物館) de l'université de Waseda, datant (si la date inscrite est bien
interprétée) de la 2^e année de l'ère Bunka, soit 1805 (fig. 84). La « sirène » (*ningyo* 人魚) y
apparaît plutôt comme une grosse carpe dont seule la tête (et non jusqu'au buste) est plus ou
moins humaine, à l'apparence ici de démonsse pourvue de cornes. Le terme de *ningyo* ne fait
d'ailleurs référence à aucun genre en particulier, pouvant très bien être masculin ou féminin⁵²⁸.
Ishii Hakutei relève, dans sa critique, une similitude avec l'œuvre *Triton* d'Arnold Böcklin, tout
en indiquant que l'œuvre de Kiyokata diffère totalement de l'aspect bizarre du premier⁵²⁹.
Néanmoins, plus encore que *Triton* (faisant sans doute référence à *Triton und Nereid*, 1877),
c'est sans aucun doute *Die Meerestille* (« la mer calme ») (fig. 85) de 1886-1887 à laquelle il
serait possible de comparer *Yōgyo*, tant dans la composition que dans la représentation de la
sirène, naturellement toutes proportions gardées. C'est justement à cette œuvre, sous le titre
japonais de *Umi no shizukesa* 海の静けさ (de même sens) que fait référence Haruyama

⁵²⁷ SAKAI Sōtarō, « Teiten no nihonga (III) 帝展の日本画 (III) (« le *Nihonga* à la *Teiten* (3) », *Yomiuri Shinbun*,
19 octobre 1920, p. 3.

⁵²⁸ Le kanji utilisé, *yō* 妖 (véhiculant le sens de charme, d'attraction, mais aussi de calamité), le même que pour
yōkai 妖怪 (fantôme ou créature surnaturelle du folklore japonais) comprend dans sa partie droite appelée « clé »
(ou *bushu* 部首) le kanji pour la femme : le titre utilisé par Kiyokata est ainsi un néologisme se référant très
discrètement au sexe féminin, tout en signifiant littéralement « poisson envoutant ».

⁵²⁹ ISHII Hakutei, « Teiten no Nihonga 帝展の日本画 (« le *Nihonga* de la *Teiten* »), *Chūō bijutsu*, Vol. 6, n°11,
1920, p. 21.

Takematsu 春山武松 dans sa critique⁵³⁰. Ironiquement, Haruyama a lui-même été questionner Kaburaki pour savoir si ce dernier connaissait cette œuvre ou non, ce à quoi l'artiste répondit fermement par la négative, tel que le rapporte le critique dans un court article (non signé) intitulé « *Yōgyo* » *ben* 《妖魚》辨 (« conversation sur *Yōgyo* »)⁵³¹. On ne sait si Kaburaki était de mauvaise foi ou non, toujours est-il que son œuvre entremêle savamment des éléments du langage plastique issu de la *Shinpa*, une thématique qui reprend le mythe de la sirène – en tant que créature féminine ensorceleuse telle que pensé à travers le folklore d'Europe septentrionale – par le biais d'une composition d'ensemble très certainement inspirée d'Utamaro. Le recours à la représentation du torse nu de la femme comme sa position sur le rocher évoquent en tout point le langage artistique des nus *Yōga* de la même époque, à l'instar de la typologie habituelle du « nu allongé » sur un canapé ou une méridienne comme il en existe tant, tout en lui conférant l'apparence d'un sujet acceptable au regard du *Nihonga* car issu de la mythologie, sans tout à fait, semble-t-il, assumer une partie des référentiels choisis, si toutefois le lien avec Böcklin était avéré.

Cette *créolisation* esthétique (au sens de Furuta Ryō) du *Nihonga*, selon plusieurs degrés, se révèle tout entière dans l'image de la nudité avec une réinvention de celle-ci à travers de thématiques anciennes, mais aussi étrangères, adaptées au Japon, tout en en endossant une partie du message. Toutefois, l'inclinaison par une certaine frange du *Nihonga* à outrepasser ce qui était considéré par certains artistes, critiques ou historiens de l'art, comme les fondamentaux de ce courant, essuya de plus en plus de commentaires, parfois désabusés au fil du temps, tel Ishii Hakutei vis-à-vis de Kainoshō Tadaoto cité précédemment. On note le fait que ces nouvelles tendances esthétiques furent, d'une part, appelées par certains détracteurs *yōgaïsation*, et furent, d'autre part, perçues comme « décadentes », en particulier à partir des années 1930. Le sociologue et chercheur sur le bouddhisme Takashima Beihō 高嶋米峰 (1875-1949) s'inscrivit dans cette mouvance en publiant une tribune en 1931 intitulée 「日本画の西洋画化を悲しむ」 « je m'attriste/s'attrister de la *yōgaïsation* du *Nihonga* ». Il y expose que chacun de ces deux courants se doit d'être distinct de l'autre du fait de leur nature irréconciliable, en dépit du fait relevé par certains que, en définitive, une peinture réalisée par un Japonais est

⁵³⁰ HARUYAMA Takematsu, « Kanten-hyō : Nihonga (san) 官展評—日本画 (三) (« critique du Salon officiel : Nihonga (3) », *Tokyo Asahi Shinbun*, 20 octobre 1920, p. 3.

⁵³¹ *Tokyo Asahi Shinbun*, 26 octobre 1920, p. 3.

une peinture *Nihonga* ou *Yōga*, et qu'il serait étrange de les distinguer. Il conclut ainsi :

そこで、西洋画家は、驀直に西洋画の真諦に参じてほしい。日本画家は、一三昧に日本画の皮肉骨髓を究明してほしい。但、と言ったからとて、お互いに、他山の石として、我が璞を磨くことまでが、いけないといふのでないこと、もとよりである。⁵³²

C'est pourquoi je veux que les artistes *Yōga* se dirigent directement vers l'essence même de la peinture *Yōga*, et je veux que les artistes *Nihonga* se penchent avec ferveur, en laissant de côté leurs émotions, à la fois sur la surface et l'essence constitutives du *Nihonga*. Néanmoins, ceci étant dit, cela ne veut bien sûr pas dire qu'il ne faille pas œuvrer mutuellement à tailler et polir nos gemmes brutes en apprenant de nos erreurs⁵³³.

Ce souhait de Takashima de voir se recentrer ces deux courants sur leurs fondements respectifs est formulé en 1931, alors qu'une forme de ressentiment à l'égard des occidentaux se fait de plus en plus ressentir, ce à quoi le sculpteur Ogura Uichirō faisait déjà référence dans sa tribune de 1924 parue dans le journal de la *Keisatsu-kyōkai*. Cet aspect est très bien illustré par Francine Hérail et ses collaborateurs notant un très net recul de l'influence occidentale sur le Japon après le Grand Tremblement de Terre du Kantō de 1923 – qui ravagea Tokyo –, et dont l'épisode de l'*Immigration Act* ne fut en rien étranger. Ce recul se ressent néanmoins peut-être plus discrètement sur l'art, notamment à travers la parole de certains idéologues, tout en se révélant dans une forme de japonisation de certains sujets artistiques dans le *Yōga* comme à travers les œuvres de Fujishima Takeji dont il a été question précédemment.

Le constat de Takashima fut partagé en 1938, soit sept ans et une réorganisation du Salon plus tard, par le critique Uchiyama Yoshirō 内山義郎 dans un article pour la revue *Aato* 阿々土, avec bien plus de véhémence. Pour Uchiyama, deux tendances se distinguent particulièrement à la vue des récentes expositions : la première reprend ce qui est considéré

⁵³² TAKASHIMA Beihō, « *Nihonga no seiyōga-ka wo kanashimu* 日本画の西洋画化を悲しむ (« je m'attriste de la *yōgaïsation* du *Nihonga* ») », *Bijutsu Shinron*, vol. 6, n°4, 1931, pp. 22-23.

⁵³³ Takashima utilise à plusieurs reprises des termes issus du langage bouddhiste comme *hinikukotsuwzui* 皮肉骨髓, concept séparant en un sens la surface des choses (la peau et la chair), de l'essence des choses (le squelette) ; ou encore *issanmai* 一三昧 qui véhicule l'idée de porter ses efforts et sa concentration sur son entraînement, sans prendre en considération ses émotions ou ses pensées. L'usage de ces termes rend dès lors le texte assez abscons.

comme « traditionnel », l'autre fait preuve d'un *Nihonga* « nouveau ». Ce « nouveau » *Nihonga*, porté par une jeune génération d'artistes, constitue selon lui un « problème de *yōgaisation* », et ce problème ne doit en aucun cas être considéré comme quelque chose de superficiel, rejetant vertement ce qu'il appelle un « décadentisme doucereux » (甘いデカダニズム) dans lequel il serait ainsi dangereux de tomber⁵³⁴.

2.2 – L'*Ama* et la femme des îles en tant qu'allégories politiques

Si l'iconographie romantique de la sirène, tel que vu ci-avant, reste totalement sporadique, la progression en nombre tant de l'image de l'*Ama* que celle de la « femme des îles », conjuguée à l'émergence dans le *Yōga* de représentation de femmes issues des colonies japonaises à partir des années 1920, traduit un changement significatif dans la perception et l'interprétation qu'il serait possible de faire de cette imagerie, en particulier à la lumière des études postcoloniales : le développement par les artistes japonais d'une « orientalisation » de sa sphère d'influence économique et coloniale au sens d'Edward Said. La référence à ce dernier, qui n'est utilisée ici que pour en indiquer une forme d'esprit ou de logique, trouve une limite directe et s'avère finalement très peu pertinente en l'espèce : Said ne parle absolument pas de l'Asie dans son *Orientalisme*, et se borne à déconstruire l'Orientalisme européen vis-à-vis des pays du Maghreb ou du Moyen-Orient, tel que le font remarquer à très juste titre Motohashi Tetsuya⁵³⁵, ou plus récemment encore Philippe Pelletier⁵³⁶. Ce dernier rappelle à ce propos qu'aussi bien « Orient » et « Extrême-Orient » ne sont que des créations *ad hoc* et ne correspondent à aucune réalité ni géographique, ni historique, ni culturelle. Néanmoins, comme le relève Souyri, la notion de *Tōyō* 東洋 (« l'Orient ») est utilisée dès le dernier tiers du XIXe siècle par l'intellectuel Nakae Chōmin 中江兆民 (1847-1901) en tant que « concept culturel associé à une volonté d'indépendance et de démocratie »⁵³⁷, sous-entendant une opposition à l'impérialisme occidental en Asie, même si, *in fine*, l'impérialisme japonais finit justement par

⁵³⁴ UCHIYAMA Yoshirō, « *Nihonga no yōgaka no mondai* 日本画の洋画化の問題 (« le problème de la *yōgaisation* du *Nihonga* ») », *Aato*, n°22, 1938, p. 3.

⁵³⁵ Voir MOTOHASHI Tetsuya, *Posutokoroniarizumu* ポストコロニアリズム (« postcolonialisme »), Iwanami shinsho, Tokyo, 2005.

⁵³⁶ PELLETIER Philippe, *L'Extrême-Orient : l'invention d'une histoire et d'une géographie*, Gallimard (coll. folio histoire), Paris, 2011, p. 17.

⁵³⁷ SOUYRI Pierre-François, *Moderne sans être occidental : Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 2016, p. 237.

avoir raison de cet *asiatisme* par une forme de logique prométhéenne du Japon sur une Asie moins développée que lui économiquement parlant. De ce fait, le regard porté sur les peuples soumis à l'autorité japonaise par des artistes japonais masculins, en particulier sur les femmes « indigènes », différentes, et envers qui certains critiques japonais y voient la « pureté » de peuples « primitifs » où pureté signifie « virginité »⁵³⁸, glisse inmanquablement à un regard de type colonisateur-colonisé/dominant-subalterne, qu'il soit inconscient ou pétri de bonnes intentions. Nous aborderons ainsi les œuvres ci-après à l'aune d'une déconstruction du regard « masculin-colonisateur », de leurs stéréotypes ou de leurs invariants, afin de tenter d'en comprendre les tenants et les aboutissants et de les ramener dans une histoire de l'art japonais plus globale.

Un fait en particulier a attiré notre attention et nous a guidé jusqu'à choisir d'envisager cette double thématique en créant des correspondances mutuelles : si la fréquence d'exposition d'œuvres *Nihonga* impliquant la nudité était quasiment nulle – avec quelques exceptions bien sûr – tout au long de l'existence du Salon officiel, dès lors qu'il fut une seconde fois réorganisé en 1935 sous l'impulsion du ministre Matsuda Genji 松田源治 (1876-1936), ce qui fut un désastre, la fréquence des nus dans la section *Nihonga* témoigne de deux « grandes poussées » en 1937 et 1939 avec une très nette préférence pour l'*Ama*, mais aussi la « femme au bain ». Si ces poussées s'avèrent modestes par rapport au taux de représentativité du nu *Yōga* ordinaire à la *Teiten*, elles montrent néanmoins une tendance haussière, là où le nu *Yōga* connaît de son côté la dynamique inverse, ce qui paraît d'autant plus étonnant, quoi que beaucoup moins à la lumière des éléments apportés précédemment. Malgré un petit nombre d'œuvres (quatre en 1937, autant en 1939), il s'agit d'une quantité qui n'avait alors jamais été atteinte. Plus encore, en 1941 et 1943, plus de nus furent exposés dans la section *Nihonga* que dans la section *Yōga*.

Si un grand nombre d'études se focalisent étroitement voire exclusivement sur les œuvres de Bakusen et sur les artistes « connus », il est nécessaire de comprendre qu'elles ne sont en fait qu'un point de départ, et surtout qu'elles ne représentent qu'une infime partie de la production. Cette constatation faite à l'occasion d'une recherche statistique au Salon nous a orienté vers la création artistique exposée aux manifestations plus ou moins grandes que sont la *Nikakai*, l'*Inten* ou encore la *Seiryūsha* durant les années précédant ou suivant la réorganisation de 1935 : la hausse ponctuelle de ce type de représentation au Salon n'est en fait que la partie la plus visible de la tendance, car toutes ces expositions, au moins à partir du milieu

⁵³⁸ KOJIMA Kaoru, « The Changing Representation of Women in Modern Japanese Paintings », in KIKUCHI Yuko (dir.), *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2007, p. 125.

des années 1920, ont régulièrement exposé un certain nombre d'œuvres de ce type, jusqu'à connaître véritablement leur point d'orgue durant les années 1930, avec des occurrences y compris dans le *Yōga*. Les ressources hors Salon (ou très rares catalogues illustrés le cas échéant) ne permettent malheureusement pas d'avoir une vision globale car notre regard n'a pu se focaliser que sur les œuvres reproduites par les revues spécialisées, ce qui ne correspond assurément pas à l'entièreté de celles exposées (hors *Inten*). Néanmoins, tel que nous l'avons évoqué précédemment, si leur nombre a déjà suscité étonnement et attention au vu des ressources disponibles, cela signifie certainement qu'une extrapolation n'est pas tant déraisonnable.

Comment serait-il alors possible d'expliquer cette tendance ? Comment interpréter, près d'une vingtaine d'année après les 6^e et 7^e *Bunten*, ces œuvres et la représentation du corps de ces femmes ?

2.2.1 – La « femme des îles » ou le fantasme de l'*autre*

Tsuchida Bakusen avait parfaitement su, en dépeignant la ruralité et l'isolement des archipels périphériques au *Naichi* 内地 (ce qu'on appellerait en France « le continent »), représenter un monde figé dans un temps indistinct, loin de l'agitation de la « modernité » de Tokyo, ou même de ces villages trop « civilisés » pour reprendre ses propres mots. Néanmoins, sa représentation connaît d'emblée un biais majeur qui est celui de la suppression de la figure masculine, ce qui sort de fait la représentation de la simple description ethnologique : le but est certes de représenter ces femmes, mais surtout de les représenter *sans* les hommes. Szostak remarque d'ailleurs que Bakusen, dans ses dessins préparatoires, avait prévu d'intégrer dans sa composition des figures masculines dans *Ama* – un pêcheur de grande taille ainsi que deux autres hommes poussant leur embarcation au large –, qu'il décida finalement de ne pas représenter dans l'œuvre finale⁵³⁹, ne présentant ainsi qu'un univers purement féminin. Cette composition n'incluant que des figures féminines fut presque devenue normative, surtout lorsqu'on les compare à celles de Gauguin où l'homme a, au mieux, une position d'arrière-plan durant la période tahitienne, quand il est représenté. Étonnement, on sait d'ailleurs que l'œuvre de l'artiste *Yōga* Wada Sanzō 和田三造 (1883-1967) *Nanpū* 南風 (« vent du sud ») (fig. 86), œuvre ayant fait sensation lors de sa présentation à la première *Bunten* de 1907, a été réalisée

⁵³⁹ SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013, p. 70.

en faisant suite à un séjour de l'artiste à Ōshima⁵⁴⁰, et ce n'est ainsi pas des femmes qu'il décide de représenter mais une embarcation de pêche composée strictement d'hommes, et dont la figure centrale est dotée d'une musculature très avantageuse, ce qui n'est pas non plus étranger à la représentation d'une masculinité idéale, bestiale – presque excessive dans sa description anatomique –, et dont l'habit rouge entourant la partie inférieure de son corps en opposition à son torse nu le renvoie immanquablement à la figure de l'*Ama*.

On ne saurait dire si cette vision partielle des îles, celle qui en supprime les hommes, est le résultat d'une mode dont l'origine serait *Shima no onna*, en tant que paradigme, ou bien si elle lui est antérieure. Nous serions tentés de suivre la voie de l'antériorité à la vue des représentations des *Amas* dans l'*Ukiyo-e*, et dont le traitement s'avère en définitive assez proche de celui réservé à la *femme des îles*. Les récits de voyages ayant pour objet les archipels japonais « historiques » à l'instar de celui d'Izu, celui-là même ayant servi de décor à Bakusen, font preuve du même biais que les œuvres, c'est-à-dire que leurs auteurs en suppriment le regard « homme *continental* → habitants des îles » en appliquant exclusivement le regard « homme *continental* → femme des îles ». Cette appellation générique de « femme des îles », reprise par un certain nombre d'autres artistes ou intellectuels, tend d'ailleurs à nier la culture de ces populations, à en nier la temporalité, et à en faire une sorte de catégorie générique « fourre-tout » sans aucun fondement historico-sociologique, même si certains artistes ayant réellement voyagé dans certaines régions prirent toutefois le soin de préciser l'île concernée.

En dehors de Bakusen, l'essor de la thématique représentant « l'autre » (la Coréenne, la Chinoise, la femme de Yap, celle d'Ōshima), intimement liée à l'image de la femme, peut être remarqué d'une façon plus affirmée à partir des années 1920, notamment à travers la production d'artistes *Yōga* comme Fujishima Takeji et Umehara Ryūzaburō. Tel que le note Yamanashi Emiko, les représentations de Fujishima Takeji de femmes en tenues chinoises comme *Hōkei* 芳蕙 (« orchidée parfumée ») (fig. 87) en 1926, en particulier de profil à l'instar des portraits de la Renaissance italienne comme ceux de Piero della Francesca que Fujishima avait vu lors de son séjour en Europe en 1905, s'inscrivent en fait dans le cadre de séjours en Corée effectués par l'artiste en tant que membre du jury pour l'exposition d'art coréen. S'il expliqua que le recours à ces motifs était purement décoratif, la monstration de l'étrangère en utilisant d'une façon « ethnographique » les costumes folkloriques, participe intégralement à l'image des colonies renvoyées aux Japonais du « continent ». Plus encore, le concept de *Tōyō* (« orient »)

⁵⁴⁰ COMITE EDITORIAL DE LA NITTEN, *Nitten-shi* 日展史 (« histoire de la *Nitten* »), vol.1, Tokyo, Nitten, 1980, p. 533.

est étroitement intriqué à sa pratique artistique, motivée, à travers la création d'une peinture d'esprit panasiatique (pas seulement japonais), par la combinaison d'apparence contradictoire d'un esprit occidental et de motifs asiatiques au sens large (végétation, motifs décoratifs, vêtements, architecture etc.)⁵⁴¹. Cette idéologie rejoint quelque part celle de Nakae Chōmin dans l'*asiatisme* ou d'Okakura Tenshin, pour qui l'Asie n'était qu'*une*⁵⁴², à ceci près que ni Taiwan ni la Corée n'étaient des colonies japonaises durant les années 1870, apportant ainsi une dimension supplémentaire à l'idéologie de Fujishima (et qui est transposable à d'autres artistes). Plus encore, il semble de ce fait reconnaître une forme d'hégémonie à la peinture occidentale (celle de la Renaissance italienne), tout en ayant ainsi conscientisé une hybridité culturelle menée dans un but identitaire en tant que composante du *Tōyō*. Cette tendance n'est d'ailleurs pas ignorée de l'intelligentsia artistique : le critique d'art et designer Hamada Masuji 濱田増治 (1892-1938) relève justement en 1926 qu'à la vue de plusieurs expositions de l'automne qui s'achèvent (c'est-à-dire les grandes manifestations que sont la *Nikaten* ou la *Teiten*, entre autres, toujours organisées à l'automne) presque toutes les œuvres de bonne facture présentent un agréable parfum de *Tōyō* (大抵東洋的気品), tout en accueillant d'ailleurs de ses vœux cette inclination (qui se révèle plus par un esprit général que par un style à proprement parler, selon lui)⁵⁴³.

Néanmoins, en 1926, Taiwan est une colonie japonaise ; devrait-on ainsi y voir, plus encore que l'affirmation du *Tōyō*, son glissement vers la base idéologique de l'impérialisme japonais ? Très certainement. La fleur que la femme porte à la main, symbolique par ce blanc pur, renvoie inmanquablement à une vision idéalisée et fantasmée de la femme, imbriquée dans le processus de colonisation, ce que Yamanashi Emiko qualifie d'ailleurs d'« Orientalisme »⁵⁴⁴. Si le « nu en atelier » demeure le type de nu le plus représenté, on trouve de plus en plus au Salon des nus féminins *Yōga* dont le décor ainsi que la morphologie du visage évoquent

⁵⁴¹ KOJIMA Kaoru, « The Changing Representation of Women in Modern Japanese Paintings », in KIKUCHI Yuko (dir.), *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2007, p. 124.

⁵⁴² SOUYRI Pierre-François, *Moderne sans être occidental : Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 2016, p. 243.

⁵⁴³ HAMADA Masuji, « Yōga no tōyōgateki keikō to shōrai 洋画の東洋画的傾向と将来 (« tendance et futur de la tōyōisation du Yōga »), *Chūō Bijutsu*, vol. 12, n°1, 1926, p. 70.

⁵⁴⁴ YAMANASHI Emiko, « Nihon kindai yōga ni okeru orientalizumu 日本近代洋画におけるオリエンタリズム △ (« L'Orientalisme dans le Yōga moderne ») », in CHINO Kaori (dir.), KUMAOKA Takakuri (dir.), *Ima, Nihon no bijutsushigaku wo furikaeru 今、日本の美術史学をふりかえる (« Maintenant, retournons-nous sur l'étude de l'Histoire de l'art japonais »)*, Tōkyō bunkazai kenkyūsho, Tokyo, 1993, pp. 75 ; 85-87.

immanquablement des femmes non-japonaises, ou au moins une localisation étrangère à l'instar des œuvres *Seibutsu to shōjo* 静物と少女 (« nature morte et jeune femme ») de Takamura « Shinpu » Masao 高村真夫 (1876-1954) (fig. 88), ou encore *Shiro bara* 白薔薇 (« rose blanche ») de Kanokogi Takeshirō 鹿子木孟郎 (1874-1941) (fig. 89), toutes deux présentées à la 1^{ère} *Shin-Bunten* de 1937.

La « femme des îles » en tant que sujet d'œuvres ne fut, contrairement à l'*Ama*, pas l'objet d'occurrences majeures au Salon avant les « pics » indiqués, tout en sachant que même durant cette période, ils ne représentent qu'une petite partie des œuvres. On pourrait néanmoins citer *Shima* 島 (« île ») de l'artiste artiste *Yōga* Mitsutani Kunishirō présentée à la *Teiten* de 1922, mais ne faisant pas appel à la nudité. Le *différent* est ici caractérisé par la coutume des femmes de porter des choses sur leur tête, par leur absence de chaussures, ou encore par leur habit très simple, différent des habits portés par les femmes du *Naichi*.

C'est avant tout dans les expositions des cercles artistiques indépendants qu'il est possible de trouver ces œuvres, en particulier dans les cercles les plus « progressistes » comme la *Seiryūkai* de Kawabata Ryūshi fondée en 1929, mais aussi la *Meirōbijutsu-renmei* 明朗美術連盟 (et son exposition abrégée en *Meirōten*) fondée en 1934 par Ochiai Rōfū 落合朗風 (1896-1937) et Kawaguchi Shunpa 川口春波 (1899-1972)⁵⁴⁵. C'est donc cette relative rareté qui rend son recours d'autant plus intéressant. Il est dès lors opportun de se pencher, en gardant à l'esprit l'œuvre de Bakusen vue précédemment, sur l'attrait tant des artistes que des intellectuels sur les populations de ces îles à la fois proches et lointaines que sont celles de l'archipel Izu – et Ōshima (littéralement « la grande île ») en particulier, la plus vaste du groupe –, afin de mettre en lumière d'une part une évolution du regard masculin sur les femmes de ces îles, d'autre part une mutation des coutumes locales tant fantasmées.

L'intérêt porté par le public et véhiculé dans les magazines pour les endroits reculés et les coutumes locales, celles parmi lesquelles la *Bunmei Kaika* semble ne pas être arrivée, n'est pas à négliger, ce dont témoigne toute une série de sept articles intitulés *Ōshima Tanken* 大島

⁵⁴⁵ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du Nihonga – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 34-35.

探検 (« expédition à Ōshima ») écrits par un certain « Genka »⁵⁴⁶ et parus dans le *Asahi Shinbun* en 1902. Ce fantasme lié à la grande île d'Izu n'est d'ailleurs peut-être pas étranger au fait que l'île compte, en effet, légèrement plus de femmes que d'hommes selon un recensement du début du XXe siècle justement évoqué par « Genka » : en 1901, sur les 5852 habitants que comptait l'île, 52% étaient des femmes⁵⁴⁷. L'auteur indique d'ailleurs clairement que « la première chose dont on se souvient avec intérêt en arrivant à Ōshima est les us et coutumes des femmes »⁵⁴⁸, sans aucunement en aborder la nudité, comme si celle-ci n'existait pas en 1902. Il ne porte pas du tout son regard de la même façon que les auteurs abordés ci-avant purent le faire par la suite. Son récit est complet, détaillé tout en parlant fort peu des hommes, certes, mais en abordant les îles d'Izu dans toute leur diversité : des vêtements aux rituels, de l'architecture au langage, sans faire de la femme le cœur de son récit. Il est ainsi peut-être à noter une certaine évolution dans la façon dont ces îles ont pu être considérées, et sur ses habitantes en particulier, à mesure que l'intérêt porté sur elles s'accroissait. Il s'agirait là d'un rapport à l'autre qu'il nous serait possible de rapporter au type « colonisation interne » (*naikoku shokuminchi-ka* 内国植民地化) tel que le soulève l'universitaire Motohashi Tetsuya 本橋哲也 (né en 1955) à propos des Aïnus dans son ouvrage consacré au postcolonialisme : dès l'ère Meiji, la construction de l'État-nation a en effet cherché à assimiler les populations « éloignées » du noyau culturel estimé alors comme typiquement japonais, même si, dans le cas présent, l'autre, c'est-à-dire la *femme des îles* au sens large, est encore considérée comme « différente » dans la façon dont elle est perçue et représentée – donc non assimilée –, ce qui implique paradoxalement aussi la figure de l'*Ama*⁵⁴⁹. Ce n'est bien sûr pas propre au Japon, et il serait aisé de voir dans la description de la Bretagne, et de la *bretonne* en particulier, par les artistes français de la fin du XIXe siècle sous un jour très similaire, même si le corps féminin

⁵⁴⁶ L'auteur n'a signé ses articles que des deux kanjis 幻花, pouvant potentiellement être son prénom et se lisant « Genka ». Il existe un autre Genka, Mizutani Genka 水谷幻花 (1865-1943), actif à la même époque, mais dont le sujet de prédilection est les arts du spectacle. Il doit donc s'agir de quelqu'un d'autre. On notera d'ailleurs l'usage du terme *tanken* 探検 (« exploration » ou « expédition ») utilisé pour son périple dans les îles d'Izu. Auteur également d'une autre série d'articles consacrée à Saitama (préfecture jouxtant celle de Tokyo) il utilise plus volontiers dans ce cas le mot *tabi* 旅 (« voyage » ou « séjour »), insistant d'autant plus sur le caractère lointain et reculé d'Ōshima.

⁵⁴⁷ GENKA (幻花), « Ōshima tanken (1) 大島探検 (一) (« expédition à Ōshima (1) »), *Asahi Shinbun* (édition du matin), 7 avril 1902, p. 4.

⁵⁴⁸ Ibid.

⁵⁴⁹ MOTOHASHI Tetsuya, *Posutokoroniarizumu* ポストコロニアリズム (« postcolonialisme »), Iwanami shinsho, Tokyo, 2005, p. 187 et suivantes.

ne nous semble pas du tout avoir fait l'objet d'une quelconque forme d'érotisation dans le cas de ces dernières.

En 1925 déjà, un article intitulé この夏は？島の娘や子供が喜んで迎へる (« Que faites-vous cet été ? Les jeunes femmes et enfants des îles vous accueillent bien volontiers ») promouvait l'hospitalité réservée aux touristes de la part des natifs d'Ōshima, tout en promettant des décors dignes du Far West américain, ou une atmosphère très « pays du sud » (南国気分)⁵⁵⁰. Là encore, nulle mention des hommes : les enfants semblent se faire par génération spontanée, sans géniteur – schéma également présent avec la figure de l'*Ama* –, et les jeunes femmes⁵⁵¹ servent de faire-valoir pour appâter le touriste citadin et, vraisemblablement, masculin. On comprend dès lors que cet attrait curieux pour aller voir « l'autre », cette « femme des îles », n'eût de cesse de perdurer dans toute une frange de l'intelligentsia masculine, comme en témoigne un article du docteur et membre de la chambre des pairs, le baron Iwasa Arata 岩佐新 (1865-1938), paru en 1929 dans la revue artistique *Bijutsu Shinron*. Il est à noter que cette revue ne publie en règle générale que peu d'articles de *varia* étrangers au monde de l'art, prouvant s'il le fallait encore ce lien très étroit entre les artistes et ces îles en tant que sujet artistique. En s'éloignant quelque peu de l'image de paradis perdu proposée par Tsuchida Bakusen, Iwasa agrémenté son article de photographies de femmes vêtues d'habits japonais, aucune n'est photographiée seins nus, même si le fait qu'elles portent des marchandises sur leur tête est clairement mis en avant en tant que symbole de cette vie primitive, quoi qu'ayant déjà bien changé. Iwasa Arata n'est pas un artiste, ce voyage relaté est, selon ses dires, son « quatre ou cinquième »⁵⁵², et sa qualité de scientifique semble comme ramener dans le champ des sciences humaines et de l'ethnologie le regard porté sur ces femmes en premier lieu – sans que nulle mention des hommes ne soit faite, comme s'ils n'existaient simplement pas – puis sur les problématiques structurelles (subsistance, économie etc.) inhérentes à l'île, de la même façon qu'il l'avait été fait en 1902 par « Genka ». Au vu des photographies proposées, nous sommes en droit de nous demander si les coutumes des habitants d'Ōshima n'auraient ainsi pas

⁵⁵⁰ *Asahi Shinbun* (édition du matin), 9 juillet 1925, p. 6.

⁵⁵¹ Le terme employé, *musume* 娘 (« jeune fille » voire « adolescente ») se retrouve d'ailleurs régulièrement quand il s'agit d'évoquer les femmes des zones rurales du *naichi* (aussi bien de la part des hommes que des femmes, d'ailleurs). Ici, elles sont invoquées comme point d'intérêt « touristique » : on ne parle pas de *josei* 女性 (« femme »), dont on suppose que la vie dans les conditions difficiles des îles (soleil, labeur) en altère vraisemblablement les corps, mais bien de jeunes filles.

⁵⁵² IWASA Arata, « Izu no Ōshima 伊豆の大島 (« Ōshima à Izu »), *Bijutsu Shinron*, vol. 4, n°6, 1929, p. 41.

grandement évolué depuis *Shima no onna* réalisé en 1912 : de *terra incognita*, Iwasa donne à voir des femmes dont les vêtements sont proches de ceux du Japon rural, tout en supprimant cette familiarité paradoxale par des plans les montrant transportant une multitude de choses sur leur tête. C'est précisément un des points qu'il déplore d'ailleurs à demi-mots :

大島の人々も段々と東京の空風に吹かれて時代して来る様だが、それでも女の風俗にはまだ昔が残ってゐる。⁵⁵³

Il semble que les gens d'Ōshima aussi soient peu à peu exposés au vent aride des mœurs actuelles de Tokyo⁵⁵⁴. Néanmoins, il reste encore de l'ancien temps dans les coutumes féminines.

Toutefois, la nudité, si elle n'est plus visible la journée ou dans les espaces extérieurs comme elle put l'être en 1912, demeure un point d'intérêt, et Iwasa n'est absolument pas avare en anecdotes. Il poursuit :

お湯屋で思い出したが、元村から少し山手へ上ったところに、何んとか云ふ温泉といってもお湯があるのではない、岩屋があつて、その戸をあけて這入ると、網代に組んだ床がある、そこへ皆裸體で座つてみると、下からチロチロと湯気が上るのである、誰かが逆オナラだと云つたが正に左様、イヤこれは失禮。話が落ちた。[...] 大島へ行くと云うふと、急に南洋にでも行く気になって、途中、船の中で、椰子の木の下へ裸の女を寝かしたりなどして記 (sic) 行文を書いた気早な友人もあつたが、そんなにまで変わつてはない、只違ふのは女の風俗だ、東京より幾時間のところで、こんなにも変わったところが未だあるかと思ふ位だ。

⁵⁵³ IWASA Arata, « Izu no Ōshima 伊豆の大島 (« Ōshima à Izu »), *Bijutsu Shinron*, vol. 4, n°6, 1929, p. 42.

⁵⁵⁴ L'auteur utilise une métaphore utilisant le mot *Karakkaze* 空風 ou 空っ風, vent sec et frais soufflant fortement en hiver sur la région de Kantō, afin de décrire ce flux arrivant de Tokyo et affectant défavorablement les coutumes locales par cet « assèchement ». L'expression 時代して来る est très inhabituelle (une forme verbale est accolée ici à un nom), mais véhicule probablement l'idée que ce vent colporte les tendances de son époque.

Je me suis souvenu de ça aux bains publics⁵⁵⁵, mais il y avait un endroit situé légèrement en amont de Motomura⁵⁵⁶ qualifié de « onsen » bien qu'il n'y ait pas de source chaude. Dans cet endroit, il y a une grotte, et lorsqu'on pousse la porte et qu'on entre, on y trouve un sol fait de branches tressées. Tout le monde s'y assit totalement nu et de la vapeur s'échappe par en-dessous. Quelqu'un dit qu'il s'agissait là d'un pet inversé, et c'était en effet exactement de cette teneur⁵⁵⁷... Oh ! je suis vraiment désolé pour cette vulgarité, la conversation a dérapé. [...] Quand on évoque le fait d'aller à Ōshima, on se sent soudainement l'envie d'aller vers les mers du Sud ou cette sorte de choses. J'ai d'ailleurs un ami impatient qui, durant la traversée, écrivait entre autres dans son journal au sujet de « faire s'allonger des femmes nues sous des cocotiers ». Néanmoins, les choses ici-bas n'ont pas tant changé que cela. Ce qui diffère vraiment, ce sont les mœurs des femmes. J'en viens à me demander s'il existe encore des endroits aussi étonnants à quelques heures de Tokyo.

On comprend dès lors d'une part que, si la vie très simple dans ces îles n'a guère évolué en tant que telle depuis ses derniers séjours, les femmes ont quant à elle considérablement modifié la façon dont elles se vêtent, à tel point qu'il semble regretter la disparition desdites coutumes que les hommes recherchaient tant. On ne connaît pas la qualité de son compagnon de voyage, mais cette indication nous invite à penser que le fantasme de ces îles, de ces « contrées méridionales », incite encore en 1929 des hommes à faire la traversée en quête d'une vie jugée primitive, en particulier vis-à-vis des mœurs féminines, quitte à les faire poser nues afin d'en tirer quelque chose correspondant à leurs attentes. Cela n'est d'ailleurs pas ouvertement précisé par le terme employé de *minna* 皆, mais il est permis de penser que si l'auteur évoque ce rassemblement de personnes nues dans cet *onsen* qui n'en est pas vraiment un, c'est parce que l'endroit est justement mixte.

L'écrivain Tomioka Kyūzō 富岡丘蔵 raconte à son tour en 1939 – soit une décennie après l'article du baron Iwasa – son propre voyage à Ōshima, entrepris afin de comprendre la vie de ces femmes dont il avait tant entendu parler. Il est intéressant de constater que les séjours réalisés dans un but de curiosité, disons, « ethnologique »⁵⁵⁸, a quasi systématiquement comme objet la femme, et non l'organisation sociétale de ces îles en tant que structure fondamentale.

⁵⁵⁵ On suppose que ce souvenir a refait surface récemment (par rapport au temps de l'article) alors que l'auteur était rentré de son périple.

⁵⁵⁶ Aujourd'hui dénommé Motomachi, village le plus peuplé de l'île.

⁵⁵⁷ Ōshima étant une île volcanique, il est probable que cette comparaison soit aussi liée à l'odeur.

⁵⁵⁸ A prendre au sens premier, à savoir l'étude plus ou moins scientifique des groupes humains habitant les îles.

C'est-à-dire que le regard se porte avant tout sur la femme, et c'est autour d'elle que la compréhension du mode de vie semble se faire, sans nullement prendre en compte les difficultés rencontrées par ces peuples ou une forme de pression exercée sur eux. En cela, l'article de Tomioka diffère de celui d'Iwasa : si ce dernier décrivait les problématiques liées aux difficultés, par exemple, d'accès à l'eau potable par l'utilisation d'eau de pluie, ou évoque brièvement l'économie de l'île, ces points n'intéressent pas Tomioka. Les deux auteurs se rejoignent en revanche sur la « disparition » des hommes. La première chose qui capture l'attention de Tomioka Kyūzō est le fait que ces femmes portent des marchandises sur leur tête, ou encore le nombre élevé de femmes âgées (*obaasan* 御婆さん). S'il ne fait nulle mention du fait qu'elles vivaient seins-nus – puisqu'il s'agit d'une pratique manifestement désormais éteinte – ce sont d'autres mœurs de ces femmes qui semblent le stimuler tout particulièrement :

更に島の女の人達にとって、結婚は實に恵まれたものである。今でも彼女等は絶対に自由な意志によって異性を求める事を許されてゐる。而も嫉妬や、いさかひを生じた事はないさうである。[...] 生え茂る常緑樹や、金波銀波の寄せては返す麗はしい自然やによって育まれた彼女等の性操は、純真そのものである中にも、熱い情熱がひそんでゐる。⁵⁵⁹

De plus, pour ces gens que sont les femmes des îles, le mariage est vraiment une bénédiction : encore aujourd'hui, elles sont autorisées à faire leur demande au sexe opposé avec la plus totale des libertés, sans que cela ne semble soulever ni jalousie ni querelle. [...] Nourrie par ces arbres vigoureux éternellement verts, par la magnifique Nature de laquelle émerge le ressac de ces vagues étincelant sous le soleil de l'aurore, leur fidélité sexuelle⁵⁶⁰ cache une passion torride tout en étant la pureté incarnée.

De la même façon, il est possible de distinguer à la lecture de ce retour d'expérience que, quand bien même l'auteur a côtoyé ces femmes, il ne peut s'empêcher d'y projeter certains

⁵⁵⁹ TOMIOKA Kyūzō, « Shima no onna no seikatsu 島の女の生活 (« la vie des femmes des îles »), *Geijutsu*, vol. 14, n°17, 1939, p. 7.

⁵⁶⁰ Le terme utilisé, *seisō* 性操, n'existe pas dans le dictionnaire et, les Japonais.es contacté.es ne le connaissent pas non plus. Littéralement, ce terme pourrait se comprendre comme « fidélité sexuelle », mais peut-être est-ce une faute pour un mot phonétiquement proche *teisō* 貞操 (« chasteté »), ce qui serait assez étrange au vu du contexte.

fantasmes, de les considérer par un biais idéologique, faisant écho en un sens à cette projection de l'inconscient sur l'*autre* qu'Hal Foster présente comme le « self-othering » (la quête du soi dans l'autre)⁵⁶¹. La sexualité n'est de fait plus visible, mais il cherche à en érotiser les pratiques par l'imagination. Toutefois, dès lors que les femmes d'Ōshima se « civilisent » et ne présentent plus leurs poitrines nues en tant que symbole supposé d'une vie primitive, ces artistes ou intellectuels en quête de contrées supposément « sauvages » dans lesquelles trouver une altérité répondant à leurs attentes – tel que le relate Bakusen en 1911 alors qu'il cherche justement un cadre pour *Shima no Onna*⁵⁶² – vont devoir aller plus loin au sud, ce que les colonies japonaises permettent justement.

Dans cette optique, il est possible de trouver dans le numéro de février 1931 de la « revue coloniale » (*Shokumin* 直民 « colonisation ») la reproduction d'une estampe de l'artiste *Yōga* Noda Masamoto 野田政基⁵⁶³ intitulée *Nanyō yappu-shima no onna* 南洋ヤップ島の女 (« femmes de l'île de Yap dans les mers du Sud ») (fig. 90)⁵⁶⁴. Yap est un groupe d'îles appartenant aux îles Carolines – aujourd'hui dans les États Fédérés de Micronésie – devenu colonie japonaise à partir de 1919 en tant que gain territorial acquis auprès de l'ex-empire colonial allemand. Trois femmes sont ici représentées au premier-plan : deux sont debout, vêtues d'une sorte de gilet et d'une robe, entourant une troisième femme accroupie, portant quant à elle un habit beaucoup plus lâche laissant entrevoir son sein droit. L'arrière-plan est occupé par l'horizon maritime sur lequel flotte un bateau, tandis que deux arbres situés de part et d'autre viennent clore les limites de l'estampe. Derrière cette scène pittoresque et sans prétention, un autre regard pourrait être porté : les deux femmes debout, cheveux raides, sont habillées d'une façon couvrante, qu'on imagine « civilisée », tandis que la femme accroupie aux cheveux ondulés, elle, porte un vêtement différent, ample et relâché, impliquant que toute son anatomie n'est pas couverte. La composition amène à envisager une hiérarchie entre ces femmes : les femmes civilisées sont debout, tandis que l'autre est proche du sol, et elles entourent cette dernière. Il y aurait donc, quelque part, celles qui ont suivi le modèle colonial japonais, et l'autre, qui reste encore à un état de nature. Bien sûr, la revue dans laquelle cette

⁵⁶¹ FOSTER Hal, « Portrait de l'artiste en ethnographe », in GRENIER Catherine (dir), ORLANDO Sophie (dir.), *Art et mondialisation : anthologie de textes 1950 à nos jours*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2012, pp. 159-164.

⁵⁶² Voir 2.1.1.2.

⁵⁶³ Fort peu de choses ne subsistent sur cet artiste, mais on sait qu'il a par exemple exposé l'œuvre *Shoshū no niwa* 初秋の庭 (« un jardin au début de l'automne ») dans la section *Yōga* lors de la 10e *Teiten* de 1929 (voir catalogue et *Yomiruri Shinbun* du 12 octobre 1929, p. 7).

⁵⁶⁴ Voir *Shokumin* 植民 (« la revue coloniale »), vol. 10, n°2, 1931, p. 9.

illustration a été publiée ne peut pas être plus nationaliste, ce qui suggère *de facto* un regard justifiant la colonisation : « voyez, nous avons presque réussi à civiliser ces contrées australes », pourrait-on comprendre. L'île fut d'ailleurs l'objet d'un certain nombre d'œuvres de la part d'artistes masculins (et féminins) toutes tendances confondues à l'instar de Kawabata Ryūshi qui visita l'archipel en 1934 et en tira l'œuvre *Hagoromo* 羽衣 (« habit de plumes ») (fig. 91) présentée en 1935 à l'occasion de sa 5^e exposition personnelle⁵⁶⁵. Kawabata propose le portrait d'une femme seins nus portant un habit de cérémonie composé d'un assemblage de grandes plumes vertes et réalisant une danse avec deux baguettes de bambous dans les mains. Son torse est tourné vers le spectateur, de face, mettant ainsi en valeur une poitrine ferme et un corps musclé. La description de cet appareil est somme toute fidèle, mais l'artiste choisit délibérément de féminiser cette femme en écartant par exemple ses annulaires lors de la prise en main des baguettes, mais aussi par ce visage aux traits fins et à l'expression neutre paraissant déconnectée de la réalité de ces danses cérémonielles animées. On retrouve également ce sujet chez l'artiste *Yōga* Akamatsu Toshiko 赤松俊子 (1912-2000, surtout connue sous son nom d'épouse Maruki Toshi 丸木俊) dans son œuvre *Yappu-tō* ヤッブ島 (« île de Yap ») (fig. 92), île qu'elle visita avec Palao en 1940. Elle organisa ensuite une exposition personnelle la même année dans le grand magasin Kinokuniya de Tokyo⁵⁶⁶. Outre ces femmes à moitié nues représentées assises à l'ombre d'une construction de fortune, presque oisives, Akamatsu Toshiko utilise une palette de couleurs très vives, bleue, rose, orange ou violet pour les marres leur faisant face et dans lesquelles se reflète le ciel afin d'ancrer ces femmes dans un environnement perçu comme exotique. Il s'agit précisément de ce que l'universitaire et conservatrice Rawanchaikun Toshiko ラワンチャイクン寿子⁵⁶⁷ nomme « couleurs locales » (*Chihōshoku* 地方色), en particulier à propos d'une autre œuvre de type « femmes des îles » (« femme des colonies » le cas échéant) datant de 1934, *Aki no aru hi* 秋の或る日 (« ce jour d'été ») (fig. 93) de l'artiste coréen Lee

⁵⁶⁵ MUSEE D'ART YAMATANE, *Kindai Nihonga no rafu* 近代日本画の裸婦 (« la femme nue dans le *Nihonga* moderne »), catalogue d'exposition [Musée d'art Yamatane, Tokyo : du 4 juin au 14 août 1977], Musée d'Art Yamatane/Asashi Shinbun-sha, Tokyo, 1977, p. 32.

⁵⁶⁶ HASHIMOTO Shinji (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), SUZUKI Kaoru (dir.), *Hashiru onna-tachi : josei gaka no senzen-sengo 1930-1950 nendai* 奔る女たち—女性画家の戦前・戦後1930—1950年代 (« La course des femmes : l'avant et l'après-guerre des artistes femmes 1930-1950 »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des arts de Tochigi : du 21 octobre au 9 décembre 2001], Musée préfectoral de Tochigi, Utsunomiya, 2001, p. 53.

⁵⁶⁷ On trouve aussi son nom en tant que Rawanchaikul.

In-Sung 李仁星 (1912-1950). Rawanchaikun indique qu'afin de satisfaire les attentes d'exotisme du regard japonais, Lee aurait eu recours à l'usage de coloris poussifs : l'ocre de la terre (inconnu au Japon) ou le bleu puissant du ciel, couleurs franches sur lesquelles se détache la peau mate de cette jeune femme seins nus évoluant, avec une petite fille, dans un paysage à la végétation exubérante qu'on croirait issue d'une œuvre surréaliste. En cela, il s'agit d'exagérer certains aspects pour que les œuvres « aient l'air » (*rashii*) de présenter une scène coréenne (*Chōsen-rashii* 朝鮮らしい), taiwanaise (*Taiwan-rashii* 台湾らしい) ou tout autre colonie selon des formes humaines et coloris spécifiques, et non pas qu'elles « soient » véritablement une description de celles-ci, ce qui serait susceptible de décevoir les attentes⁵⁶⁸. Ici, comme chez Akamatsu, la femme est représentée nue afin de l'inscrire dans cette composition rurale en tant que femme issue de la nature, c'est-à-dire en tant que « sauvage ». On remarque d'ailleurs, lorsqu'on regarde certaines œuvres d'artistes non japonais comme Lee In-Jung, mais aussi comme celles de son compatriote Kim Guan-Hu 金觀鎬 (1890-1959)⁵⁶⁹, combien le Japon a pu répandre et enseigner sa propre conception du corps féminin dans ses colonies, et combien celle-ci a été parfaitement intégrée.

Il l'avait été suggéré plus en amont, la figure de la « femme des îles » semble nous apparaître comme une construction, par Tsuchida Bakusen, adaptée au *Nihonga* tout en s'appropriant autant l'esprit de Gauguin en matière de composition que, dans une moindre mesure, son langage symbolique. Force est toutefois de constater qu'il a instigué une véritable tendance, et un certain nombre de réalisations ultérieures reprisent cette thématique, dans des compositions stylistiquement parlant souvent bien différentes : c'est justement le cas de *Ryokuin* 緑陰 (« sous l'ombre des arbres ») (fig. 94) de Komatsu Hitoshi 小松均 (1902-1989). Cette œuvre étonnante présentée à l'*Inten* de 1934 utilise une composition qui fait directement référence aux œuvres de Gauguin dans sa période tahitienne, tout en y incluant des motifs typiques de l'*Ukiyo-e*. On sait que Komatsu connaissait et appréciait beaucoup Bakusen, ayant

⁵⁶⁸ RAWANCHAIKUN Toshiko, « Nihon tōchi-shita no shokuminchi no bijutsu katsudō 日本統治下の植民地の美術活動 (« activités artistiques dans les colonies sous occupation japonaise »), in KITAHARA Megumi (dir.), *Ajia no jōsei shintai ha ikani egakareta ka アジアの女性身体はいかに描かれたか* (« De quelle façon le corps de la femme asiatique était-il représenté ? », Seikyūsha, Tokyo, 2013, p. 137-138.

⁵⁶⁹ La japonisation du nom de l'artiste est rendue en tant que Kin Kanho, soit Kim Kwanho dans le catalogue de la 10^e *Bunten* de 1916 à laquelle il fut *tokusen* pour son double nu féminin *Yūgure* 夕ぐれ (« soirée »). Néanmoins, afin de restituer son nom à travers la translittération du coréen, nous avons choisi la graphie Kim Guan-Hu issue de la graphie hangeul d'origine 김관호.

étudié dans la *juku* de ce dernier⁵⁷⁰, ce qui ne doit pas être étranger à une telle scène. Hitoshi représente quatre jeunes femmes, deux à moitié nues : l'une d'elle assise sur un rocher semblant se coiffer, l'autre penchée au-dessus d'un ruisseau, affairée à se laver les cheveux ; deux autres sont totalement vêtues d'un kimono richement orné, l'une debout à l'arrière-plan, l'autre allongée sur le côté au centre. Toutes portent leur regard vers la droite de l'œuvre, hors champ, vers une zone habitée par la nature, conférant ainsi une certaine rythmique à la lecture de l'œuvre, comme si elles avaient remarqué que quelqu'un était en train de les épier. Ces femmes sont inscrites dans une scène naturelle luxuriante et colorée, géographiquement indéterminée, pourvue de fleurs exotiques ombrageant une rivière. Les corps des femmes nues sont représentés avec la peau particulièrement mate, pourvus d'un faciès légèrement non-japonais bien que portant un kimono pour deux d'entre elles. L'artiste choisit de représenter les corps d'une façon planaire, sans modelé, dans la tradition classique de l'*Ukiyo-e*, tout en transposant cette esthétique dans un environnement résolument contemporain. Le rouge de l'habit des femmes à moitié nues évoque indubitablement ceux des *Amas* de l'*Ukiyo-e* (les *Amas* contemporaines à ces œuvres semblent se vêtir surtout de blanc), tout comme la posture de la femme se lavant les cheveux qui est une référence directe et ambivalente à l'estampe *Imagawa-bashi* 今川橋 (« le pont sur la rivière Ima ») (fig. 95) d'Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865), mais aussi à *Shima no onna* de Tsuchida Bakusen⁵⁷¹. Il s'agit ainsi d'une œuvre composite évoquant une forme de paradis luxuriant, sans indiquer avec précision où se situe cet endroit, mais les kimonos portés par deux femmes pourraient laisser penser qu'il s'agit du Japon, éventuellement celui des colonies. Cette juxtaposition de femmes vêtues / femmes dévêtues rappelle l'estampe illustrative de la revue coloniale où étaient justement représentées des femmes habillées à la japonaise autour d'une autre en haillon « insulaire ». La critique de Namikawa Shirasoto 濤川白里 relève que « l'œuvre est remplie par la personnalité barbare et rustre caractéristique de l'artiste »⁵⁷². Cette « sauvagerie » se retrouve donc dans la nudité de ces femmes, représentées comme dans l'attente de quelque chose, et cette attente, cette passivité,

⁵⁷⁰ COLL., *Tanjō hyaku nen kinen – Komatsu Hitoshi-ten* 誕生 100 年記念—小松均展 (« Exposition commémorative des 100 ans de la naissance de Komatsu Hitoshi »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des Beaux-Arts de Miyagi, Sendai : du 15 septembre au 21 octobre 2001 ; Musée National d'art moderne de Kyoto : du 30 octobre au 9 décembre 2001 ; Musée des arts Yamagata, Yamagata : du 4 janvier au 10 février 2002 ; Musée des arts Suiboku, Toyama : du 5 avril au 6 mai 2002], Yomiuri Shinbun Osaka-honsha, Osaka, 2001, pp. 124-125.

⁵⁷¹ Ibid., p. 129.

⁵⁷² NAMIKAWA Shirasoto, « Inten nihonga sōhyō 院展日本画総評 (« remarques générales sur le *Nihonga* de l'*Inten* ») », *Aato*, octobre 1934, p. 25.

caractérise d'une certaine façon ce regard masculin sur la figure féminine étrangère. La posture de la femme portant un kimono bleu n'est d'ailleurs pas étrangère à celle d'*Olympia*.

Cette tendance ne se borne certainement pas au *Nihonga*, et s'il fallait sortir quelque peu de celui-ci, on constaterait que de nombreux artistes *Yōga* utilisèrent ce sujet de la même façon, alors que le nationalisme se fait de plus en plus pesant. À titre d'exemple, l'année 1936 et son exposition cathartique spéciale « Shōwa 11 », organisée par le ministère de la Culture et de l'Éducation afin de conjurer le désastre de la *Teiten* réformée la même année, exposa quatre œuvres de « femmes des îles » (et trois *Amas*, dont une peinte par l'artiste femme Nishimura Kikuko 西村喜久子) dans la section *Yōga : Hama ni ikou banpu* 濱に憩ふ蕃婦 (« femme aborigène se reposant sur la plage ») d'Inda Shigeru 院田繁 (1914- ?), *Nanyō* 南洋 (« mers du sud ») de Murata Yasuzō 村田保三, *Nanyō boshi* 南洋母子 (« femme et enfant des contrées du sud ») (fig. 96) de Yamazaki Shōzō 山崎省三 (1896-1945), *Saishū-tō no onna* 濟州島の女 (« femme de Jeju-do⁵⁷³ ») de Sasaki Yoshio 佐々貴義雄 (1890-1987). On remarque que toutes ces œuvres, sauf celle de Murata Yasuzō, reprennent la même typologie d'exclusion des hommes en proposant des scènes de femmes seins nus soit seules, soit accompagnées d'un ou plusieurs enfants. De la même façon, hormis l'œuvre clairement située sur l'île de Jeju⁵⁷⁴ de Sasaki Yoshio et celle d'Inda Shigeru employant le terme *banpu* faisant directement référence à Taiwan, les trois autres se situent dans un « sud » indéterminé, comme s'il s'agissait d'un tout culturellement identique dans lequel vivent femmes et fillettes torsos nus. Il s'agit là d'une tendance globale, partagée par tous les cercles artistiques et constituée, avec les *Amas* et *femmes au bain* les seuls sujets à travers lesquels la nudité semble avoir été autorisée à partir de 1941, c'est-à-dire à mesure que le Japon étend toujours un peu plus ses conquêtes et que la guerre du Pacifique est déclarée depuis Pearl Harbour. Lors de l'exposition de la *Nikakai* de 1941, l'œuvre *Ranin no seikatsu* 蘭印の生活 (« la vie dans les Indes néerlandaises ») (fig. 97) de Yamao Tadaaki 山尾董明⁵⁷⁵, de laquelle il ne subsiste qu'une reproduction en noir et blanc parue dans le magazine *Bijutsu Shinpō*, représente une scène de marché, où une femme à la peau mate à moitié nue côtoie un vieillard tenant une poule au second-plan, tandis que la femme – vêtue –

⁵⁷³ Grande île septentrionale de la péninsule de Corée.

⁵⁷⁴ On se demande d'ailleurs quel a été la pertinence d'avoir invoqué cette île en tant que cadre de réalisation tant la scène représentée, proposant une femme de type *baigneuse* totalement nue sur une plage et sous des traits on ne peut plus standards, aurait pu être transposée à n'importe quelle autre situation. Peut-être l'idée était-elle de montrer l'accessibilité des femmes coréennes en rendant celle-ci sexuellement disponible.

⁵⁷⁵ Dans la mesure où il ne subsiste que fort peu de chose sur cet artiste, la lecture de son prénom est sujette à caution.

du premier plan exhibe d'abondantes victuailles. La scène se réalise dans un cadre luxuriant, sans qu'il ne semble plus y avoir aucune place pour quoi que ce soit tant la végétation, véritable inventaire d'arbres exotiques comme l'arbre du voyageur ou les bananiers, y est omniprésente. Yamao utilise ici, comme beaucoup d'autres, la nudité afin de souligner le caractère « sauvage » de ces habitants, mais il en exacerbe aussi cet aspect d'abondance des colonies, justifiant ainsi en quelque sorte l'impérialisme japonais qui lorgnait justement sur les ressources de celles-ci, notamment le pétrole⁵⁷⁶.

Enfin, l'œuvre de l'artiste *Nihonga* Higashiyama Kaii 東山魁夷 (1908-1999) intitulée *Nanpō rakudo* 南方楽土 (« le paradis du sud ») (fig. 98) présentée à la *Shin-Bunten* de 1942 complète un peu plus cet état de fait généralisé usant la femme seins nus qu'on pourrait presque qualifier de conquête au sens littéral du terme. Higashiyama présente ces deux femmes torses nus de façon frontale, hiératique, portant au-dessus de leur tête une énorme jarre pour l'une, une grande feuille de ce qui ressemble à du taro pour l'autre. Leur visage aux yeux en amande presque caricaturaux (rappelant quelque part ceux de Modigliani) fait presque penser à des masques. Également présentée au Salon cette même année, l'œuvre de très belle facture *Jawa sarasa* ジャワ更紗 (« calicot de Java ») (fig. 99) de l'artiste *Yōga* Takamura « Shinpu » Masao 高村真夫 (1876-1954) présente une femme à moitié nue dans ce qui semble être une chambre où figurent divers éléments de décoration non japonais. Si le titre fait référence à l'habit de la femme (le calicot), les traits non japonais sous lesquels elle est représentée, sa position assise avec un pied visible, tout comme le décor, indiquent visiblement qu'il s'agit là d'une femme indonésienne, dont l'île de Java avait été envahie par l'empire du Japon entre février et mars 1942. Cette scène, du fait de son sujet ainsi que de sa composition, irait jusqu'à nous évoquer l'intérieur d'un bordel.

Il ne faut toutefois pas se tromper d'objet : cette quête de l'altérité à travers l'imagerie de la *femme des îles* est une imagerie sélective, et cette sélection, nous pensons pouvoir l'affirmer, est motivée par les artistes d'une part à travers l'intérêt porté aux us et coutumes invoquées (coutumes surtout féminines), d'autre part, par l'élargissement de l'empire colonial japonais au même titre que le genre du paysage a pu véhiculer un message similaire. On en veut pour preuve l'imagerie dans l'art d'un autre peuple considéré comme autochtone du Japon : les *Ainu* アイヌ, population habitant aujourd'hui la grande île septentrionale d'Hokkaido mais jadis répartie du Kamchatka (actuelle Fédération de Russie) au Tōhoku en passant par les îles

⁵⁷⁶ HERAIL Francine (dir.), *Histoire du Japon*, Horvath (coll. « l'Histoire des Nations »), 1990, p. 536.

Kouriles⁵⁷⁷. Comme toutes populations humaines, il s'y trouve, n'est-ce pas, des femmes. Toutefois, ce n'est pas le climat d'Hokkaido – et encore moins celui de la péninsule du Kamtchatka – qui a pu encourager une quelconque pratique d'œuvrer en extérieur nu ou à moitié-nu à l'instar des femmes des îles d'Izu ou des îles Caroline. À en voir les photographies prises au XIXe siècle et au début du XXe siècle, les Aïnous préféraient bien plus volontiers d'épais vêtements – ornés de motifs qui leur sont propres – voire des fourrures. Combien de peintures *Yōga* ou *Nihonga* dépeignant ces populations, et les femmes en particulier, peut-on trouver au Salon ou ailleurs dans l'art du premier XXe siècle ? Le nombre en serait nul, nous n'en avons en tous cas trouvé aucune⁵⁷⁸.

2.2.2 – L'Ama en tant que jalon du roman national

La figure de l'Ama est peut-être le sujet impliquant la nudité féminine le plus abondamment utilisé par le *Nihonga*, aux côtés de l'iconographie de la « femme au bain ». Étonnement, s'il est naturellement possible d'appréhender les « femmes des îles » par le biais d'un regard tel que celui de Linda Nochlin dans son essai *L'Orient Imaginaire*⁵⁷⁹, tout en conservant seulement son approche méthodologique, à savoir une déconstruction des images à l'orée des études postcoloniales par le prisme des études féministes (finalement, en tant que point de départ des études de genre), tout en ayant conscience des limites exposées précédemment eu égard au concept d'« Orient » qui ne peut s'appliquer en l'espèce. Son interprétation, en termes de méthode, pourrait tout à fait être transposable à un sujet pourtant « domestique » et ancien qu'est celui des *Amas*. Nous l'avons vu bien en amont, ces femmes faisaient déjà l'objet de fantasmes durant la période d'Edo, mais ce regard porté sur elles a été renouvelé dans un but très certainement identitaire, tout en les figeant dans une sorte d'univers immuable, parallèle au monde « moderne », et artificiellement relégué en dehors de celui-ci.

S'il ne s'agit pas de la construction d'un « Orient » ou, ici, d'un art du *Tōyō* en tant que contrée lointaine et mystérieuse telle que perçue par un Gérôme ou un Delacroix, les disparités géographiques du territoire japonais et la quête d'un peuple vierge de la modernisation de l'ère

⁵⁷⁷ BOUISSOU Jean-Marie (dir.), *Le Japon contemporain*, Fayard/CERI, Paris, 2007, p. 357.

⁵⁷⁸ Il existe quelques estampes représentant des scènes de pêche réalisées par des Aïnous, notamment par Utagawa Kunitaru II 二代目 歌川国輝 (1830-1874) et datant des toutes premières années de l'ère Meiji. Ces estampes s'inscrivent dans la toute fin d'une mode datant de la période d'Edo, celle des *Ainu-e* アイヌ絵 (« images d'Aïnous »).

⁵⁷⁹ Voir NOCHLIN Linda, *Les Politiques de la Vision : art, société et politique au XIXe siècle*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1995, pp. 63-96.

Meiji ont sans aucun doute contribué à vitrifier – et donc, à essentialiser – tant le regard porté sur l’*Ama* que son image, dont la représentation varie finalement très peu : il s’agit d’un environnement invariablement féminin, sans aucun lien avec la technologie moderne. De la même manière que les artistes ont pu *inventer* la « femme des îles » en tant que catégorie générique, la figure de l’*Ama* souffre des mêmes biais : elle est *une* et les différences de cultures entre toutes les populations d’*Ama* sont gommées, créant ainsi une fiction ou une forme de mythe. Plus encore, l’argument plaçant incontestablement en la faveur de cette mythification serait, à l’instar de la *femme des îles*, la suppression de la figure masculine, quand bien même les hommes (nommés par les *kanjis* 海士, pouvant se lire autant *ama* que *kaishi*) pratiquèrent eux aussi la pêche en apnée, aussi bien en mer que dans les lacs ou les rivières, tel que le relate Tanabe Satoru⁵⁸⁰. Il ne serait en un sens pas impossible de dire que les artistes japonais ont apposé sur elles un regard proche de celui de colonisateur à colonisé, tout en comprenant que la supériorité affichée provient, de la même façon qu’à travers les représentations de la « femme des îles », d’un fossé technologique, et donc civilisationnel. Si ce fossé put être vrai un temps, en particulier au début des années 1900, l’était-il encore durant les années 1930 ? Il est permis d’en douter : disons-le, la représentation artistique diverge profondément des photographies parues dans la presse, elles-mêmes d’ailleurs critiquables sur de nombreux points de la même façon.

Comme nous l’évoquions, le regain de popularité pour le sujet n’est sans doute pas étranger à Bakusen, même s’il fallut attendre un certain temps avant que la thématique connaisse une percée significative dans le *Nihonga*, mais aussi dans le *Yōga* : une œuvre intitulée *Ama* 海女 par l’artiste *Yōga* Mizuki Shin’ichi 水木伸一 (1892-1978) a par exemple été présentée à la 3^e *Nikaten* de 1917⁵⁸¹ et, dans un tout autre registre esthétique, on connaît quelques aquarelles de Koga Harue réalisées en 1923 à destination d’une huile exposée la même année lors de la 10^e *Nikaten* (il était d’ailleurs parallèlement engagé auprès du groupe *Akushon/Action*) utilisant cette thématique, femmes poitrine nue et hanches couvertes, représentées au labeur en portant de lourdes bassines et non au repos⁵⁸². En comparant les

⁵⁸⁰ TANABE Satoru, *Ama* 海女 (« *ama* »), (coll. « mono to ningen no bunka shi ものと人間の文化史 (« histoire culturelle des choses et de l’humanité ») »), éditions de l’université Hōsei, Tokyo, 1993, p. 6.

⁵⁸¹ *Dai san kai nika bijutsu-tenrankai mokuroku* 第三回二科美術展覧会目録 (« catalogue de la 3^e exposition de la *Nikakai* »), catalogue d’exposition [Grands magasins Mitsukoshi, Nihonbashi (Tokyo) : du 13 au 26 octobre 1917], Nikakai, Tokyo, 1917, p. 4.

⁵⁸² Les aquarelles sont conservées par le Musée National d’art moderne de Tokyo et l’huile sur toile au musée Artizon.

dessins avec l'œuvre finie, on se rend d'ailleurs compte que Koga a délibérément choisi de renforcer significativement la carnation des femmes, la rendant avec un brun très soutenu, sans doute afin de souligner la pénibilité du travail en extérieur. Une recherche extrêmement simple et rapide dans les bases de données de certains quotidiens généralistes comme celle du *Asahi Shinbun*⁵⁸³ permet d'ailleurs de se faire une idée quant au taux d'incidence d'un tel sujet : il y a plus d'articles évoquant de près ou de loin les *Amas* parus entre 1930 et 1945 – soit une soixantaine en seulement quinze ans –, qu'au cours des trois décennies précédentes – soit quarante-six parus entre 1900 et 1930 –. Le *Yomiuri Shinbun* connaît pour sa part la même tendance avec vingt-neuf articles évoquant les *Amas* parus entre 1900 et 1930, et quarante-sept parus sur la période 1930-1945⁵⁸⁴. La presse spécialisée produisit de la même façon de très nombreux reportages à partir des années 1930 consacrés aux *Amas* – de Mie, de Chiba, et même de Corée – avec force de photographies, parfois très voyeuristes.

À la 4^e *Teiten* de 1922, Kimura Shikō 木村斯光 (1895-1976) proposa une œuvre pour le moins étonnante, *Ikoï* 憩 (« le repos ») (fig. 100) : trois femmes à moitié nues, la poitrine opulente, sont représentées se reposant dans trois positions différentes au premier-plan (une à gauche, debout et tenant une bassine en bambou, une autre, au centre, assise à même le sol, tandis que celle la plus à droite semble être assise sur un rocher) ; un bateau tout juste esquissé se trouve à l'arrière-plan. Shikō utilise une esthétique somme toute très inhabituelle pour le Salon, mais qui s'inscrit néanmoins dans la tendance d'ouverture telle qu'il l'avait été évoqué. Élève, avec Kainoshō Tadaoto, de l'école des Beaux-Arts et Arts Industriels de Kyoto, il reçut l'enseignement du peintre de *Bijinga* Kikuchi Keigetsu 菊池契月 (1879-1955), et est gratifié de *Shinkō bijinga sakka* 新興美人画家 « peintre de *Bijinga* prometteur » par le critique Toyota Takashi ⁵⁸⁵_[OBI].

L'enseignement de Keigetsu n'est d'ailleurs sans doute pas entièrement étranger non plus à la direction très singulière et émancipatrice prise par Kimura vis-à-vis du *Nihonga*, Keigetsu ayant lui-même dépassé l'esthétique traditionaliste et subtilement inclus certains codes de l'art occidental (Vallotton et Van Gogh pour certains aspects en lien avec les éléments

⁵⁸³ Par le biais de sa base de données dédiée *Kikuzo II Visual* (renommée par la suite *Asahi News Data Base*).

⁵⁸⁴ Par le biais de sa base de données dédiée *Yomidasu Rekishikan*.

⁵⁸⁵ MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE KYOTO, *Kainoshō Tadaoto-ten : Taishō nihonga no isai ikuzuku jōnen* 甲斐庄楠音展 : 大正日本画の異才 : いきづく情念 (« exposition Kainoshō Tadaoto : un génie du *Nihonga* de l'ère Taishō, la passion exaltée »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne de Kyoto : du 4 février au 9 mars 1997 ; Musée Municipal Chikkō de Kasaoka : du 15 mars au 20 avril 1997], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 1997, p. 6.

naturels, les figures féminines faisant penser dans leur esthétique à un Yokoyama Taikan mêlé d'Art Nouveau) dans certaines de ses compositions, comme le triptyque *Urashima* 浦島 présenté à la *Bunten* de 1915 peut en témoigner. Dans cette œuvre, Keigetsu dénude d'ailleurs très discrètement la poitrine de ce qui semble être l'une des dames de compagnie, assoupie, d'Otohime. L'apport d'un certain caractère audacieux s'arrête cependant ici, et l'élève et le maître ne partagent absolument pas le même rapport à la ligne – épaisse et omniprésente chez Kikuchi Keigetsu – ni aux modelés.

Chez Shikō, il est possible de reconnaître cette façon très singulière de représenter lesdits modelés à travers une esthétique finalement très *Kokugakai*, c'est-à-dire par des effets de dégradés créant des ombres presque charbonneuses, des flous surexposés, et soulignant des poitrines particulièrement opulentes qui ne sont pas sans rappeler celles des *Rafu* de Kainoshō Tadaoto réalisées durant les mêmes années, et arborant une anatomie plus que plantureuse. Les visages de ces *Amas*, également dépeints par ce procédé, acquièrent ainsi une forme de bonhomie un peu ronde, ce que la forme de leurs petits yeux vient accroître, et que l'aspect vaporeux de leur chevelure souligne d'autant plus. Celle du centre, assise au sol, regarde le spectateur à la manière d'un nu *Yōga*, tandis que les fleurs blanches les entourant semblent tour à tour les ramener dans un environnement naturel – en faisant d'elles *de facto* des émanations de cette Nature – tout en pouvant symboliser, à travers le blanc, une forme de pureté, de non-adultération culturelle ou de « virginité », de la même façon qu'il l'a été vu précédemment avec les femmes de Fujishima Takeji. Lorsqu'on compare cette anatomie aux photographies parues dans la presse on constate que la taille de leur poitrine est largement surestimée, tout comme la pâleur de leur carnation. À l'instar de Bakusen, Shikō met en avant de la même façon le caractère primitif de la ruralité à travers leur nudité, et le regard complice de la femme du centre lui confère une érotisation manifeste.

Nous le disions, c'est véritablement dans les années 1930 que le sujet connut une bien plus forte représentation à la mesure de sa médiatisation de masse. À la 13^e *Teiten* de 1932, Ōyabu Shunkō 大藪春篁 (1901- ?) proposa l'œuvre *Moguri* 潜 (« le plongeur »), dépeignant une des rares représentation d'une *Ama* sous l'eau. Son habit bleu, du fait du mouvement dans l'eau, lui confère d'ailleurs des allures de sirène, faisant ainsi écho à l'estampe de type *Shin Hanga* de l'artiste *Yōga* Nakazawa Hiromitsu 中沢弘光 (1874-1964) de 1923 représentant l'héroïne Matsukaze 松風 (fig. 101). L'œuvre d'excellente facture, *Ama* 海女, de Sugiyama Yasushi 杉山寧 (1909-1993) (fig. 102), présentée à la 15^e *Teiten* de 1934, dépeint deux *Amas*

sur une embarcation au sein d'une composition assez dramatique, voguant dans des flots tumultueux en faisant preuve d'un souci du détail, des modelés et d'un sens de la composition très éloignés du *Nihonga*. L'une des deux femmes est représentée debout et en tenue de plongée (une des rares représentations à faire figurer leur masque, bien qu'elle ne le porte pas), l'autre est à moitié nue, suggérant qu'elle vient de terminer sa collecte. L'œuvre fut naturellement couronnée du *Tokusen* pour son esthétique, mais d'autres y critiquèrent justement cette trop grande proximité esthétique avec le *Yōga*⁵⁸⁶.

Ces femmes semblent être devenues au fil du temps un élément folklorique, une véritable attraction à tel point que le *Yomiuri Shinbun* proposa même un article pour bien les photographier sous l'eau en 1933⁵⁸⁷, et les articles les évoquant sont extrêmement nombreux. Plus encore, le magazine très populaire *Asahi Graph* アサヒグラフ consacra un numéro spécial aux *Amas* de la péninsule de Noto (au nord de Honshu, face à la mer du Japon) la même année, avec force de photographies sans aucune censure⁵⁸⁸ (fig. 103) : on voit, en couverture, des *Amas* quasiment entièrement nues se réchauffant les mains au-dessus d'un feu de brindilles en pleine nature, toutes n'ayant pour seul vêtement que leur traditionnel fichu ainsi qu'une sorte de cache-sexe (appelé *sukoshi* スコシ) laissant voir leurs fesses, ce que le photographe n'a pas manqué de capturer. La prise de vue est d'ailleurs d'autant plus explicite qu'il est possible pour le spectateur d'envisager l'entièreté du corps de ces jeunes femmes en le reconstruisant mentalement par juxtaposition, de la même façon que Kuroda Seiki le proposait dans *Chōshō*. À noter que le *sukoshi* n'a – à notre connaissance – jamais été représenté tel quel dans l'art avant-guerre, ou au moins dans le *Nihonga*, préférant généralement dissimuler la partie inférieure du corps par une sorte de paréo afin de correspondre à l'imagerie traditionnelle d'Épinal⁵⁸⁹. La photographie de la couverture, par son cadrage et son parti-pris, reprend d'ailleurs pour sa part un à un tout l'environnement attendu et convenu : aucun signe pouvant évoquer de près ou de loin la modernité (fils électriques, voitures, bateaux à moteur etc.) ; elles sont photographiées dans un environnement végétal en pleine nature, la tête baissée au-dessus d'un feu improvisé ; et leur peau est bronzée, leur poitrine généreuse et ferme (en évitant bien sûr de montrer des femmes plus âgées ou à la peau flétrie par une exposition prolongée au sel

⁵⁸⁶ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 70.

⁵⁸⁷ *Yomiuri Shinbun*, 15 septembre 1933, p. 9.

⁵⁸⁸ Voir aussi *Asahi Graph*, vol. 20, n°24, juin 1933.

⁵⁸⁹ L'imagerie de l'*Ama*, nous le verrons, évolua quelque peu après-guerre, notamment à travers une meilleure représentation de la réalité de ces femmes, sans toutefois se débarrasser de certains clichés liés au genre.

et au soleil). Le sujet ne fut d'ailleurs pas seulement abordé par les artistes *Nihonga* mais également pas certains artistes *Yōga* comme Koga Harue dans les années 1920, ce qui fut alors assez rare, et qui toucha durant les années 1930 toutes les sensibilités artistiques : l'artiste *Yōga* proche des avant-gardes européennes Yamaguchi Kaoru 山口薫 (1907-1968) proposa en 1939, à l'occasion de la 3^e exposition de la *Jiyūbijutsu-kyōkai* 自由美術協会 (« association de l'art libre », qu'il contribua à fonder en 1937⁵⁹⁰) l'œuvre *Tarogi* タロギ⁵⁹¹. Il s'agit d'une scène maritime composée uniquement de silhouettes sombres – donnant presque l'impression d'un collage – se reflétant dans l'eau, mais desquelles il est possible, notamment pour la figure de droite, de comprendre qu'il s'agit vraisemblablement d'une *Ama* du fait de ses cheveux attachés en chignons, sans qu'il soit toutefois possible de distinguer d'autres éléments. On les retrouve aussi à la *Seiryūsha* en 1934 avec l'œuvre *Ama no ikoi* 海女の憩ひ (« le repos des *Amas* ») de l'artiste *Nihonga* Yomoda Sōen 四方田草炎 (1902-1981), sans que leur nudité ne soit dépeinte de façon frontale, ou encore aux expositions de la *Nikakai* : *Ama* 海女 de Miyamoto Saburō 宮本三郎 (1905-1974) en propose un groupe selon la typologie ordinaire (à propos desquelles Kojima Kikuo pour le *Asahi Shinbun* écrira d'ailleurs que cette peinture est horrible) en 1934, *Shima no ama* 志摩の海女 (« *Amas* de Shima ») par Koide Keizō 小出敬三 (1897-1987) ou encore *Ama machi fukin* 海女町附近 (« autour du village des *Amas* ») de Yoshimoto Tomizō 吉本富三 lors de l'opus de 1936. Il est possible de trouver également l'œuvre *Ama* 海女 de Nakamura Teii 中村貞以 (1900-1982) exposée à l'*Inten* cette même année 1936, vraisemblablement parmi beaucoup d'autres.

La *Shin-Bunten* de 1937 permit donc l'exposition de quatre œuvres consacrées aux *Amas*. Il s'agit de *Shima no onna* 志摩の女 (« femmes de la péninsule de Shima », titre jouant sur l'homophonie entre 島 « île » et 志摩 la localité « Shima ») de Itakura Seikō 板倉星光 (1895-1964) (fig. 104) ; Takagi Isamu 高木勇 et *Shiokaze* 潮風 (« brise salée ») (fig. 105) ;

⁵⁹⁰ « Yamaguchi Kaoru », *Nihon bijutsu nenkan* 日本美術年鑑 (« bulletin annuel de l'art japonais »), Tōkyō kokuritsu bunka-zai kenkyūsho, Tokyo, 1969, pp. 61-64.

⁵⁹¹ La signification demeure des plus incertaines.

Fujimori Seiun 藤森青芸 (1901-1989) et *Gyofu* 漁婦 (« pêcheuses ») (fig. 106) ; enfin, Miwa Chōsei 三輪晁勢 (1901-1983) et *Ama* 海女 (fig. 107). La typologie utilisée est quasiment systématiquement la même, à l'exception peut-être de *Gyofu* où il s'agit de femmes ramenant un filet, même si la composition n'implique aucun homme. Toutes ces femmes sont traitées avec une morphologie similaire, la peau mate, à moitié nue et le corps enveloppé dans un linge blanc : alors même que les magazines montrent qu'*in fine*, il n'existe pas une seule *Ama* mais bien de nombreux groupes possédant des cultures différentes (à Shima, à Noto, sur l'île de Kyūshū, ou encore dans la préfecture de Chiba, mais aussi dans la péninsule de Corée ou à Taiwan), l'image véhiculée ici est toujours la même, impliquant au moins l'une d'entre elles affairée à se coiffer, comme s'il fallait renvoyer d'une façon ou d'une autre le sujet dans l'*Ukiyo-e*. C'est d'ailleurs ce qui est généralement fait : la composition de l'œuvre d'Itakura Seikō réutilise la structure tripartite d'Utamaro, en lui donnant néanmoins une organisation pyramidale. L'œuvre de Takagi Isamu se rapproche plus de celle de Bakusen dans la composition, tout en conservant l'aspect généreux de la poitrine et en insistant fortement sur le bronzage presque excessif de ces femmes. Elles ne sont également jamais représentées portant leur masque de plongée (*sensui megane* 泉水眼鏡, littéralement « lunettes de plongée »), à la grande différence de la presse (fig. 108) qui retranscrit, non sans parti-pris bien sûr, un mode de vie déjà beaucoup plus en adéquation avec la réalité du terrain dans les années 1930, même si la semi-nudité de ces femmes reste extrêmement présente. À en croire ces mêmes reportages photographiques, l'usage du masque est généralisé, bien plus commode, ce qui est refusé par les artistes, leur déniaient jusqu'à cet aspect de la modernité sans doute également peu esthétique. Tanabe Satoru relève d'ailleurs à ce propos que l'utilisation des *sensui megane* s'est très rapidement répandu à la plupart des communautés d'*Ama* durant l'ère Meiji, ce qui fut considéré comme une véritable révolution technologique⁵⁹².

Les *Amas* de la *Shin-Bunten* ne sont pas toutes sexualisées, du moins, beaucoup moins que celles de Shikō de 1922, ce qui n'est pas étonnant au vu des circonstances politiques. Néanmoins, ces représentations se situent au sein d'une vaste palette d'œuvres à caractère colonialiste ou nationaliste telles des scènes de genre coréennes, des paysages non japonais, une idéalisation des scènes rurales, une profusion d'enfants, de femmes ou encore des scènes

⁵⁹² TANABE Satoru, *Ama* 海女 (« ama »), (coll. « mono to ningen no bunka shi ものと人間の文化史 (« histoire culturelle des choses et de l'humanité ») »), éditions de l'université Hōsei, Tokyo, 1993, p.62. A noter qu'hormis une très courte sous-partie consacrée à l'*Ukiyo-e*, Tanabe ne parle absolument pas de la représentation de l'*Ama* dans l'art du XXe siècle.

militaires. L'*Ama* est donc considérée comme un symbole typiquement japonais en lien avec ce repli identitaire : repli qui inclut la nudité féminine, mais d'une façon acceptable du fait de la qualité de l'*Ama*, alors même qu'en 1934, des nus féminins furent censurés à l'exposition de la *Nikakai* (sans en préciser les raisons)⁵⁹³.

Ce bourgeonnement suit une dynamique, nous l'avons dit, inverse à celle que connaît le *Yōga* en matière de nu (qui reste néanmoins à un peu plus de 8% du volume total des œuvres, mais qui passera à 5% seulement en 1939), et aurait pu être expliquée aussi à travers le décès de Tsuchida Bakusen survenu l'année précédente, en 1936. Dans une tribune consacrée à sa mémoire, Takeuchi Seihō, qui fut un des maîtres de Bakusen, invita le monde de l'art à lui rendre hommage tout en rappelant le caractère profondément « japonais » de son œuvre⁵⁹⁴. Il est ainsi possible que les œuvres exposées à cet opus de 1937 suivirent cet appel, en particulier celle d'Itakura Seikō qui reprend par homophonie le titre de l'œuvre de Bakusen consacrée aux *Amas*. Cet argument est probable mais sans doute insuffisant car les salons suivants continuèrent d'exposer des *Amas*, tout comme les autres cercles. Cet aspect est d'ailleurs très intéressant et reflète les porosités iconographiques entre les différents styles : le sujet, principalement issu de l'*Ukiyo-e*, finit par gagner toutes les sensibilités dans des conditions d'effort patriotique.

La figure de cette plongeuse mythique, standardisée et figée dans un schéma iconographique, fut à n'en pas douter instrumentalisée dans une logique nationaliste depuis, au moins, le milieu des années 1920. Toute une série d'articles couvrit d'ailleurs, en 1939, la participation du Japon à la *Golden Gate International Exposition* (« Exposition Internationale du Golden Gate ») qui se tint à San Francisco entre 1939 et 1940, de façon concomitante avec l'Exposition universelle de New York, et boycottée par l'Allemagne Nazie⁵⁹⁵. Le Japon entrepris très vite de montrer lors de cette exposition les coutumes, arts et savoir-faire les plus représentatifs du pays et de son empire dans la droite lignée des autres expositions internationales, véritables démonstrations politiques tant du pays hôte que des participants. Aux côtés, entre autres, d'une réplique du Golden Gate composée de cinquante-mille perles de la

⁵⁹³ *Yomiuri Shinbun*, 3 septembre 1934, p. 7.

⁵⁹⁴ TAKEUCHI Seihō, « Tsuchida Bakusen-kun wo itamu 土田麦僊君を悼む (« nous pleurons Tsuchida Bakusen ») », *Yomiuri Shinbun*, 13 juin 1936, p. 5.

⁵⁹⁵ « Doku, sōkō-banpaku fu-sanka 獨・桑港萬博不参加 (« Allemagne – non-participation à l'exposition internationale de San Francisco ») », *Asahi Shinbun* (édition du matin), 21 novembre 1938, p. 3. Le quotidien rapporte d'ailleurs que, si la raison de ce retrait n'a pas été explicitée, elle serait liée à un « problème avec les juifs ayant éclaté à l'intérieur du pays, et qui aurait conduit les Etats-Unis d'Amérique à adopter une position remarquablement ferme » à cet égard. Il s'agit, à n'en pas douter, d'une allusion euphémistique à la tristement célèbre « Nuit de Cristal » et à ses suites ayant eu lieu du 9 au 11 novembre 1938, soit dix jours auparavant.

firme Kitamura de Kobe⁵⁹⁶ ou des œuvres présentées à la *Shin-Bunten* (figurant respectivement dans les sections sculptures et objets d'art)⁵⁹⁷, les *Amas* de la préfecture de Mie firent également partie du voyage. La délégation japonaise avait prévu l'installation d'une sorte d'aquarium en verre (*suisō* 水槽, citerne ou réservoir), grand d'environ 3 (十尺) x 0.6 (二尺) x 1,8 m (六尺), dans lequel les *Amas*, mesdames Nishiyama Chiyo et Tsuya, firent la démonstration de leur talent de collectrices de coquillages⁵⁹⁸. L'histoire ne dit pas si elles furent invitées à œuvrer à moitié nues ou non. La représentation ne se passa toutefois pas vraiment comme prévu et suscita l'indignation du ministère japonais des affaires étrangères : les *Amas* furent accusées d'avoir escroqué (ペテンにかけた) les services de la police spéciale de la préfecture de Mie⁵⁹⁹ (三重懸特高課), ce qui poussa le ministère à ordonner par télégramme la suspension immédiate de la démonstration le 21 avril⁶⁰⁰.

Néanmoins, même si ce fait divers s'avéra malheureux *in fine*, il n'en démontre pas moins la volonté des autorités politiques d'assimiler ces plongeuses professionnelles à une culture indissociable du Japon voire à l'essence même de celui-ci, quand bien même il y a des *Amas* également en Corée (partie intégrante de l'empire du Japon en 1939). Cette présentation, mise en perspective avec les dizaines d'articles toutes revues spécialisées confondues – *Fujin no tomo* 婦人之友, *Shashin Shinpō* 写真新報, *Asahi Kamera* アサヒカメラ, parmi beaucoup d'autres –, illustre parfaitement l'engouement envers les *Amas* durant les années 1930, ainsi que le caractère très politique voire nationaliste qu'on leur fit endosser, au Japon comme, manifestement, à l'étranger. Très souvent montrées en train d'allaiter un enfant (fig. 109 et fig. 110) à travers les reportages photos, c'est-à-dire en adéquation avec les représentations de l'*Ukiyo-e* alors pourtant qu'un très grand nombre d'entre elles ne travaillent pas la poitrine nue, le regard porté sur elles tend à les idéaliser en tant que véritables symboles japonais de la maternité, auréolées d'une forme d'opulence féconde, sans jamais montrer les hommes à

⁵⁹⁶ « Nihon shinju no kinmon-bashi 日本真珠の金門橋 (« le Golden Gate en perles japonaises ») », *Yomiuri Shinbun* (2^e édition du soir), 14 avril 1939, p. 2.

⁵⁹⁷ « Banpaku ni bunten sakuhin 萬博に文展作品 (« des œuvres de la *Bunten* à l'exposition internationale »), *Asahi Shinbun* (édition du matin), 25 octobre 1938, p. 11.

⁵⁹⁸ « Nihon shinju no kinmon-bashi 日本真珠の金門橋 (« le Golden Gate en perles japonaises ») », *Yomiuri Shinbun* (2^e édition du soir), 14 avril 1939, p. 2.

⁵⁹⁹ Préfecture côtière où vivent un certain nombre d'*Ama*, en particulier celle de la péninsule de Shima (rappelons-nous l'œuvre *Shima no onna* avec la graphie 志摩の女) qui firent l'objet de nombreux reportages.

⁶⁰⁰ « Ama jitsuen chūshi 海女實演中止 (« annulation de la démonstration des *Ama* ») », *Asahi Shinbun* (édition du matin), 22 avril 1939, p. 11.

l'instar de la « femme des îles ». Profitant d'ailleurs de l'image d'Épinal de l'*Ama* ainsi que de son caractère intimement « maternel », le magazine spécialisé sur la photographie *Asahi Kamera* アサヒカメラ proposa même, en 1942, le portrait de l'une d'elles provenant de la péninsule de Shima au sein d'une composition qui n'est pas sans rappeler les poses codifiées de la propagande soviétique. La tête couverte par un voile, l'*Ama* est vêtue de blanc et porte dans ses bras un petit garçon vêtu d'un habit dont le motif évoque étrangement le soleil rayonnant du drapeau de l'armée impériale (fig. 111). Elle est devenue, en un sens, l'image de la femme japonaise parfaite : elle travaille, mais elle sait aussi élever un ou des enfants pour la patrie ; son image ramène au Japon de la période d'Edo, mais elle est également on ne peut plus contemporaine.

Par conséquent, que nous est-il possible de penser de l'*Ama* en tant que sujet artistique ? D'un point de vue strictement formel, il est possible de se rendre compte que, en dépit d'une mise en volume ainsi que d'un traitement formel résolument en adéquation avec le *Nihonga* du premier XXe siècle, la standardisation de l'*Ama* s'inscrit dans une même perspective que celle de l'*Ukiyo-e*, c'est-à-dire qu'il est permis de se demander si les artistes s'intéressaient outre mesure à la culture des *Amas*, comme le relevait Tanabe Satoru cité précédemment, ou si, précisément, l'intérêt n'était pas la reprise d'une thématique considérée comme « nationale » à des fins justement nationalistes sur laquelle projeter peu ou prou les mêmes fantasmes d'une altérité féminine que durant la période d'Edo, sans réellement prendre en considération leur mode de vie contemporain. Par ailleurs, naguère cantonnée au seul médium de l'estampe ou du livre illustré, c'est-à-dire des médiums globalement populaires, il a été vu que la thématique inonda le *Nihonga* (mais aussi le *Yōga* à travers la volonté de le « japoniser ») devenant ainsi un sujet en quelque sorte anobli ; paradoxalement, hormis quelques rares occurrences, l'*Ama* en tant que thématique, à l'inverse de celle de la « femme au bain », n'a pas été reprise dans les différents courants de l'estampe du XXe siècle, ce qui semble presque caractériser une forme de renversement d'un certain système de valeur.

Le Salon a toujours été plus ou moins hermétique à la nudité féminine en matière de *Nihonga*, à l'inverse d'autres cercles, même si dire que ces derniers accueilleraient bien volontiers la nudité serait exagérer (en dehors peut-être de la *Seiryūsha*). Mises à part les trois œuvres de Bakusen et de Kiyokata aux côtés de quelques rares autres comme Itō Shinsui, notre analyse nous a montré que sur la période 1925-1931, aucune œuvre impliquant la nudité féminine n'avait été présentée dans la section *Nihonga*, hormis deux scènes de « femmes au bain » à la *Teiten* de 1930. C'est véritablement à partir de 1932 que la nudité suit une tendance haussière

(même modeste) dans le *Nihonga*. On remarque d'ailleurs que l'*Inten* a suivi une ligne similaire durant ces mêmes années et ce, jusqu'en 1939 (plus aucun nu ne fut exposé ensuite). Les éléments mis en lumière précédemment, qui ne sont sans aucun doute qu'une petite partie de ce que la littérature ou l'art ont pu produire, semblent indiquer que la résurgence de l'*Ama* en tant que sujet artistique à partir des années 1920, mais surtout des années 1930, est loin d'être un épiphénomène dénué de toute signification, bien au contraire. Comme nous l'évoquions précédemment, selon la chercheuse Kojima Kaoru 児島薫 de l'université pour femmes Jissen que nous avons contactée à propos des observations citées précédemment, l'*Ama* serait tout simplement, pour les artistes *Nihonga*, le pendant du « nu en atelier » des artistes *Yōga*, c'est-à-dire un prétexte pour peindre la nudité, sous couvert de justification, au sein d'un médium où celle-ci n'est traditionnellement que peu présente. Réutiliser un sujet ancien et éprouvé serait ainsi considéré comme une forme de garantie d'acceptabilité⁶⁰¹. Si ce fut sans doute brièvement le cas entre les décennies 1900 et 1910, nous pensons que cette analyse est bien trop restrictive et contestable, car elle ignore l'explosion de l'*Ama* en tant que sujet, aussi bien dans la presse que dans l'art à partir des années 1920, alors même que la nudité dans le *Nihonga* devenait de moins en moins tabou, en particulier dans les cercles artistiques alors encore indépendants comme la *Kokugakai*⁶⁰² ou plus tard la *Seiryūsha* et sa branche cadette, la *Meirōbijutsu-renmei* 明朗美術連盟 (« la ligue de l'art éclatant »)⁶⁰³, pour ne citer qu'eux. À ce propos, les œuvres *Yama budō* 山葡萄 (« vigne des montagnes ») (fig. 112) de Kawabata Ryūshi et *Yokushitsu* 浴室 (« salle de bain ») (fig. 113) d'Ochiai Rōfū – œuvre dont la composition rappelle d'ailleurs fortement la structure des œuvres du Quattrocento à l'instar des *Annonciations* de Fra Angelico – toutes deux présentées à la 5^e *Seiryūten* de 1933, remettent totalement en question l'approche traditionnelle *Nihonga* de la nudité féminine dans ces deux œuvres de très grand format, c'est-à-dire en suivant une ligne de monstration du corps déjà éprouvée par Kainoshō Tadaoto à la *Kokugakai* et quelques autres à partir des années 1920, mais de façon très marginale, et qui ne trouvèrent quasiment aucun écho au Salon sur cette thématique en particulier contrairement au *Yōga*. Les premiers opus de la *Meirōten* comportèrent d'ailleurs une proportion de nus féminins substantielle, eu égard au nombre peu élevé d'œuvres exposées, et pour beaucoup très audacieux. Ochiai lui-même inaugura cette nouvelle exposition par un groupe de femmes nues

⁶⁰¹ A l'occasion d'un échange par mail entre le 29 avril et le 8 mai 2022.

⁶⁰² En particulier les nus intégraux et partiels de Kainoshō Tadaoto qui y furent présentés.

⁶⁰³ Cercle issu d'une scission entre Kawabata Ryūshi et Ochiai Rōfū.

reprenant les mêmes dimensions colossales qu'*Eba*, soit une paire de paravents à six panneaux chacun, pour son œuvres *Ningyo* 人魚 (« sirènes ») (fig. 114) de laquelle ne subsiste malheureusement que peu de traces hormis, le cas échéant, une reproduction dans la revue *Aato*. Trois femmes totalement nues y sont représentées se prélassant sur la plage – rendue par l'application de feuilles d'or sur la surface picturale – et entre les rochers, sans aucun lien morphologique avec la sirène mythologique telle que l'envisagea Kaburaki Kiyokata près de quinze ans plus tôt, indiquant qu'il s'agit là plus de sirènes à comprendre sous un sens métaphorique de tentation féminine, d'évocation de leur beauté et rien de plus. Ochiai ne prend d'ailleurs même pas la peine de justifier la nudité de ces femmes – celles du paravent de droite sont d'ailleurs ancrées dans leur temps par le biais d'une coiffure à la mode –, et toutes sont représentées à travers des postures différentes, comme pour permettre d'en appréhender intégralement l'anatomie. Shinomiya Jun'ichi 四宮潤一 (1903-1954) pour la revue *Aato* remarqua d'ailleurs l'aspect très décoratif de l'œuvre tout en regrettant la simplicité commune de ces nus⁶⁰⁴.

Si Shinomiya cité précédemment concéda que le premier opus fit preuve d'une certaine avant-garde picturale, les expositions de ce nouveau cercle ne firent pas toujours l'unanimité. Le critique Okawa Takei 尾川多計 (1906-1945) se fendit d'ailleurs d'un préambule au vitriole à propos de la 3^e édition de 1936 :

まだ残暑去りやらぬ九月初旬、展覧会を見ることは決して楽しみでなく、むしろ苦痛を感ずる晝さがり、明朗展の会場内は決して明朗でなく、まるで蒸し風呂の中にあるやうな暑さだった。この悪い環境が或は僕の鑑賞眼を曇らしたのか、どの作品も甚だつまらなく感じた。⁶⁰⁵

Voir l'exposition en ce début septembre, avec cette chaleur persistante de fin d'été, ne fut pas une partie de plaisir mais plutôt un douloureux début d'après-midi. En aucun cas

⁶⁰⁴ SHINOMIYA Jun'ichi, « Meirōten-hyō 明朗展評 (« critique de la *Meirōten* ») », *Aato*, numéro d'octobre 1934, (pages non numérotées).

⁶⁰⁵ OKAWA Takei, « Meirōten wo miru 明朗展を観る (« à la vue de la *Meirōten* »), *Bi no Kuni*, vol. 2, n°10, 1936, p. 50.

l'intérieur de la salle d'exposition de la *Meirōten* n'était lumineux⁶⁰⁶, et il y faisait aussi chaud que dans un bain de vapeur. Je ne sais pas si c'est cet environnement néfaste qui m'a embrumé le sens artistique, mais toutes les œuvres me parurent profondément ennuyeuses.

Concernant l'œuvre *Ratai gunzō* 裸婦群像 (« groupe de femmes nues ») réalisée par un certain Shigematsu Kaneyoshi ou Kanekichi 重松兼吉⁶⁰⁷, le critique écrivit :

裸婦群像は困ったものである。日本画のこういふ試みは面白いが、そのためには洋画的な素描力を備へてゐるなければならぬし、顔料の使用にも特殊の心使ひがなければなるまい。その両方を持たずにこんな群像を描くことは無謀といふの外はない。⁶⁰⁸

Le groupe de femmes nues est problématique. Ce genre de tentative vis-à-vis du *Nihonga* est intéressante mais, pour ce faire, il faut posséder la technique descriptive du *Yōga*, et une attention toute particulière doit également être apportée à l'utilisation des pigments. Il ne fait aucun doute que réaliser un tel groupe sans posséder ces deux [compétences] est vain.

Une autre critique écrite par Uchiyama Yoshirō 内山義郎 dans les mêmes colonnes tempère d'ailleurs quelque peu la diatribe de son confrère à propos de cette œuvre en en relevant les points positifs, tout en ne remettant nullement en question le sujet⁶⁰⁹. Si très peu de travaux présentés n'ont trouvé grâce aux yeux d'Okawa Takei et qu'il estime la *Meirōten* être une sorte de *Seiryūsha* au rabais⁶¹⁰, la question de la nudité féminine dans le *Nihonga* ne semble provoquer aucun rejet ni débat en tant que tel : finalement, pourvu qu'elle soit bien faite.

Pour revenir à notre propos initial, les œuvres de nu présentées à la *Teiten* puis à la *Shin-*

⁶⁰⁶ Okawa fait ici un jeu de mot sarcastique entre le nom du cercle et l'adjectif *Meirō* 明朗, lui-même utilisé dans ce nom, qui signifie justement « éclatant, brillant ou lumineux ».

⁶⁰⁷ Il ne semble rien subsister de cet artiste ni de l'œuvre citée dans les ressources, peut-être a-t-il utilisé un pseudonyme ?

⁶⁰⁸ OKAWA Takei, « Meirōten wo miru 明朗展を観る (« à la vue de la *Meirōten* »), *Bi no Kuni*, vol. 2, n°10, 1936, p. 50.

⁶⁰⁹ UCHIYAMA Yoshirō, « Meirōten 明朗展 (« *Meirōten* »), *Bi no Kuni*, vol. 12, n°10, 1936, p. 51. Ce dernier s'illustrera pourtant en 1938 à travers une charge dénonçant la *Yogaisation* du *Nihonga* pour la revue *Aato*.

⁶¹⁰ Il écrit 青龍社の質を落して不景気にしたやうなものである (« comme si la qualité de la *Seiryūsha* était perdue et qu'il s'était produit une récession économique »).

Bunten dans la section *Nihonga* durant les années 1930 ne sont d'ailleurs, dans un premier temps, pas uniquement des *Amas* : à la 13^e *Teiten* de 1932, trois nus y sont présentés, dont l'œuvre *Yuami* ゆあみ (« le bain ») par l'artiste femme Akino Fuku 秋野不矩 (1908-2001)⁶¹¹, et une seule utilise la figure de l'*Ama* à travers l'œuvre brièvement évoquée précédemment, *Moguri* 潜 (« le plongeon ») d'Ōyabu Shunkō 大藪春篁 (1901- ?) (fig. 115). Plus encore, l'archétype de la « femme au bain » ou « femme à la toilette » – ce qui est le cas de l'œuvre d'Akino Fuku citée précédemment – fait, depuis longtemps, figure de prétexte plus ou moins officiel pour la nudité dans le *Nihonga*, à l'instar de la *Shin Hanga*, courant artistique de l'estampe dont l'esprit nationaliste se rapproche sans doute le plus du *Nihonga* lorsqu'il est question de la nudité féminine, et qui connut une ligne thématique similaire. Il ne semble donc pas y avoir d'argument positif allant en faveur d'une utilisation de l'*Ama* dans ce but précis en ce qui concerne les années 1925-1940. Toutefois, s'il fallait nuancer une partie des propos exposés ci-avant – ce qui aurait pour but d'appuyer une autre facette de ceux-ci au demeurant – la seule œuvre impliquant la nudité exposée dans la section *Nihonga* lors de « l'exposition commémorant les 2600 ans de la naissance du Japon » de 1940, fut justement l'œuvre *Ama* 蟹女⁶¹² (« *Amas* ») par l'artiste femme Hirota Tatsu 広田多津 (1904-1990). De la même façon, l'unique œuvre représentant la nudité féminine à avoir été exposée à la *Shin-Bunten* de 1943 dans la section *Yōga* fut *Takibi ama* 焚火する海女 (« *Amas* faisant du feu ») de Satō Shōin 佐藤昌胤. Dans la mesure où, durant cette courte période 1940-1944, le nu féminin non prétexté fut quasiment banni du Salon officiel – ce qui eut pour effet un chevauchement des courbes statistiques *Yōga* et *Nihonga* –, il est logique que les seuls à avoir pu être présentés durent donc se conformer aux sujets considérés comme « traditionnellement japonais », *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'une artiste femme : en ce sens, on assiste durant ce laps de temps, en effet, à la résurgence du nu prétexté se réalisant à travers l'*Ama* le cas échéant. Toutefois, cette résurgence endosse également une composante nationaliste et patriotique indéniable faisant de l'*Ama* une forme d'icône d'un certain roman national, ce qui n'était assurément pas le cas dans les années 1900-1910, lorsque le nu prétexté dans le *Nihonga* était la norme.

Si le modèle japonais de la famille prospère par sa rigidité et par ce rôle dévolu à la

⁶¹¹ Voir 2.4.3.3.

⁶¹² 蟹 est l'ancien kanji utilisé pour *Ama*, aujourd'hui composé de 海 (*umi*, la mer), et de 女 (*onna*, la femme), soit « femme de la mer ». Ecrire 蟹女 revient donc à une sorte de pléonasmе, mais il semble s'agir d'une graphie utilisée ici et là avant-guerre, de façon marginale néanmoins.

femme dans le but de fortifier la base de l'État-nation (encore plus en temps de guerre, comme l'illustre la photographie précédemment citée), il est manifeste que ces « femmes des îles », et plus encore les *Amas*, firent l'objet d'une projection de certains fantasmes, ceux d'une accessibilité inconditionnelle, d'une liberté des mœurs dans cette absence de jalousie décrite par Tomioka pour la « femme des îles », ce qui semble aussi cristalliser certaines frustrations sociétales. La suppression de tout référent masculin permet au spectateur de goûter à cette idée de « totale possession du corps »⁶¹³, pour reprendre les propos de Linda Nochlin, idée pouvant aisément se retrouver dans la représentation de ces plongeuses. Il s'agit ainsi d'un regard vertical apposé par un artiste citadin et « civilisé » sur un mode de vie différent de la norme, et dont la nudité en trahit (ou du moins, est perçu comme tel) l'innocence au regard de la « modernité ». Il serait possible de comparer cette vision du corps nu de « l'autre », de la « différente » en l'intégrant dans une sociologie plus globale de années 1970-1980, lorsqu'un grand nombre de prostituées en provenance des Philippines, de Corée ou de Taïwan – pays alors émergents et issus de l'ex-empire colonial japonais – furent « invitées » à venir travailler au Japon à cause de l'interdiction, du fait de leur médiatisation, de cette pratique tolérée et courante qu'étaient les *Voyages de Confort* (*Ian-ryokō* 慰安旅行) destinés aux employés – mâles – de certaines grandes entreprises⁶¹⁴. C'est ce qu'Anne Allison appelle très justement une forme de « chauvinisme sexuel »⁶¹⁵ : la femme japonaise est considérée comme la procréatrice au sein du foyer, c'est-à-dire la mère des enfants, tandis que le fantasme sexuel se reporte sur l'étrangère, en particulier à l'occasion de voyages lors desquels certaines normes morales et sociales liées à la sexualité deviennent caduques. Au même titre que le mont Fuji ou les paysages intemporels des campagnes, l'*Ama* nous semble être littéralement devenue un instrument politique à l'instar de la « femme des îles ».

⁶¹³ Voir NOCHLIN Linda, *Les Politiques de la Vision : art, société et politique au XIXe siècle*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1995, p. 76.

⁶¹⁴ KOVNER Sarah, *Occupying power: sex workers and service men in postwar Japan*, Stanford University Press, Stanford, 2012, p. 143.

⁶¹⁵ ALLISON Anne, *Nightwork: Sexuality, pleasure and corporate Masculinity in a Tokyo Hostess Club*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 139-140.

2.3 – La place contrastée et paradoxale des artistes femmes avant-guerre

絵画は婦人の技芸として、或る程度まではよいが、それ以上は不適當である、絵画というものは、男子でも其神髓を解し、其堂奥に達し難いもので、容易に成功するものではない、故に婦人が絵画を學ぶといふことは、全然無理な考である、其證據は、昔から女子で絵画を好くしたものはない、結局女子に適せぬのである、⁶¹⁶

La peinture, en tant qu'art féminin, est une bonne chose jusqu'à un certain point, mais, au-delà de celui-ci, elle est inappropriée. La peinture n'est pas quelque chose dont la maîtrise est aisée, et même les garçons, s'ils en comprennent l'essence, peinent à en acquérir les ultimes secrets. C'est pourquoi le fait qu'une femme puisse étudier la peinture est une idée totalement farfelue. La preuve en est : il n'y a aucune bonne peinture qui ne fut jamais réalisée par une femme ; cela ne leur convient donc pas.

Cet extrait issu d'un article du peintre *Nihonga* Kajita Hanko 梶田半古 (1870-1917)⁶¹⁷ publié en 1907 illustre parfaitement les obstacles auxquels ont dû se confronter les artistes femmes souhaitant faire carrière dans la peinture. « Déjà qu'un garçon arrive avec peine à maîtriser l'art de la peinture, pourrait-on paraphraser, alors imaginez un peu si une fille essayait à son tour. Ce serait bien une chose parfaitement vaine ! » Derrière cette remarque, Kajita révèle également que s'il est bon, dans l'absolu, pour une femme d'apprendre la peinture⁶¹⁸ jusqu'à un certain point, devenir une professionnelle est autre chose ; et c'est précisément cette limite qui, peut-on comprendre, sépare ce qui est « bon » de ce qui est « inapproprié ». Cette même année 1907, pourtant, sept artistes femmes, dont Uemura Shōen, présentèrent au moins une œuvre à la première *Bunten* au sein des deux sections consacrées aux arts picturaux. Le terme même utilisé pour décrire une artiste femme endossait une signification très symbolique.

L'idée de consacrer une partie à ces artistes est venu d'un constat aussi simple que saisissant : l'exposition la plus récente sur le nu dans l'art japonais de 1880 à 1945 ayant eu lieu

⁶¹⁶ KAJITA Hanko, « Joshi no gigei ni tsuite 女子の技芸に就て (de l'art des femmes) », *Jokan*, vol. 7, n°2, 1907, p. 89.

⁶¹⁷ Ironiquement, ce dernier était marié à l'écrivaine Kitada Usurai 北田薄氷 (1871-1900), élève d'Ozaki Kōyō, l'auteur de *Beauté nue* raillant l'attrait pour le nu féminin durant les années 1880 dont il a été question en première partie.

⁶¹⁸ En tant que savoir pratique. Kajita critique d'autres arts tels que l'Ikebana ou la cérémonie du thé qu'il considère comme des choses fortement « vulgaires », contraire à la Nature pour l'Ikebana, et dont il ne recommande pas l'enseignement aux femmes.

au musée d'art Moderne de Tokyo en 2011, déjà cité ici-même à plusieurs reprises, ne propose dans son catalogue qu'une seule artiste femme, Tama « Eleonora » Ragusa 玉 《エレオノラ》 ラグーザ (1861-1939), épouse du sculpteur Vincenzo Ragusa⁶¹⁹, et dont, nous pouvons le dire sans trop nous tromper, peu de gens ont assurément entendu parler. Contactée afin de connaître, en toute objectivité, les raisons qui auraient pu motiver la commissaire de l'exposition à ne montrer que cette artiste, Mme Kuraya Mika n'a pas donné suite à nos demandes malgré un premier contact qui semblait prometteur⁶²⁰. Ce choix est d'autant plus problématique qu'il se situe dix ans après l'exposition qualifiable littéralement de « révolutionnaire » qui se tint au musée préfectoral de Tochigi, Utsunomiya, en 2001, *Hashiru onna-tachi : josei gaka no senzen-sengo 1930-1950 nendai* 奔る女たち—女性画家の戦前・戦後 1930—1950年代 (« la course des femmes : l'avant et l'après-guerre des artistes femmes 1930-1950 »), exposition qui présenta les travaux de 48 artistes femmes japonaises, dont quelques nus (sans toutefois les traiter particulièrement).

Au premier abord, les œuvres de nu peintes par des artistes femmes peuvent sembler rares – elles le sont – mais pas suffisamment pour suggérer que cette rareté ne les rendrait pas représentatives, ni du nu dans l'art japonais, ni de cette conception même du nu qui soulève à elle seule bien de questionnements d'autant plus intéressants de ce point de vue. De ce fait, Mme Kuraya aurait dû en exclure Tama Ragusa, cette dernière apparaissant comme une forme de caution morale, et affirmant ainsi une certaine ligne idéologique, quand bien même celle-ci passerait aujourd'hui (onze ans plus tard) pour anachronique.

Il était ainsi nécessaire, pour ne pas dire indispensable, de se pencher, certes un peu plus spécifiquement, sur les artistes femmes et la façon avec laquelle le sujet du nu ou de la nudité féminine a pu être abordé. Non pas qu'il soit question de faire des artistes femmes une catégorie à part, ce qui serait par définition discutable et qui n'aurait d'autre effet qu'une essentialisation du sujet, mais avant tout afin de replacer une thématique artistique intimement liée à la place de la femme dans la société japonaise avec celles qui sont finalement les plus directement concernées. Un certain nombre d'études ont été entreprises ces dernières années sur les artistes femmes, majoritairement par des universitaires, elles-mêmes femmes, d'abord dans la sphère

⁶¹⁹ Rappelons-le, Ragusa avait été invité par le gouvernement Meiji pour enseigner la sculpture à l'école technique des Beaux-Arts.

⁶²⁰ Premier contact le 29 novembre 2019 ; réponse de la part de Mme Kuraya le 2 décembre 2019 (nous invitant à poser nos questions) ; questions de notre part le 4 décembre 2019 (sans réponse) ; relance le 24 janvier 2020 (sans réponse).

anglo-saxonne à partir des années 1990, puis au Japon véritablement à partir des années 2000-2010⁶²¹ avec des universitaires comme Chino Kaori 千野香織, Kokatsu Reiko 小勝禮子⁶²², Kitahara Megumi 北原恵, Ikeda Shinobu 池田忍 ou encore plus récemment Kira Tomoko 吉良智子. On constate d'ailleurs une nouvelle tendance, majoritairement féminine, à réécrire l'Histoire de l'art japonais en y incluant les artistes femmes, là où, jusqu'à présent, les livres faisant autorité les en excluaient systématiquement ou presque. La chercheuse Kusanagi Natsuko 草薙奈津子, par exemple, ne se contente pas seulement de consacrer une partie entière à ces dernières dans ses deux tomes consacrés à une histoire du *Nihonga* parus en 2018, mais elle les inclue tout au long de son analyse.

Même si cette partie est amenée à traiter majoritairement des artistes femmes, elle se positionne aussi dans le refus d'une essentialisation de ces dernières. L'essentialisation des artistes femmes souffre de deux biais majeurs, l'un historique, l'autre contemporain, tout en gardant à l'esprit que, selon la zone géographique dans laquelle on se situe, ce qui nous paraît de l'ordre du passé est susceptible de perdurer dans le temps présent, à tel point qu'il serait justement légitime de se demander si la perspective adoptée lors de l'organisation d'expositions récentes comme celle de Kuraya Mika ne serait – en partie – pas conditionnée par une persistance de ce regard « historique ». Ce premier biais présupposerait que la femme, en tant que mère, est un être sensible et délicat par nature ; qualités idiosyncrasiques qui doivent émaner de leur production de sorte qu'il soit possible de ressentir toute cette « essence féminine » tel que l'ironise Nochlin⁶²³. S'il est permis de se poser la question de savoir ce que serait cette fameuse essence, le critique ou le spectateur japonais contemporain à l'œuvre fera tout son possible pour la déceler ; il conditionnera donc sa critique ou son regard par ce biais, et se réjouira, ou déplorera à l'occasion, de trouver ou non cette fameuse *josei-rashisa* 女性ら

⁶²¹ Si on exclue l'exposition « Femmes vibrantes, images tremblantes : de la naissance du féminisme à aujourd'hui » (*Yureru onna, yuragu imēji : feminizumu no tanjō kara gendai made ten* 揺れる女、揺らぐイメージ/フェミニズムの誕生から現代まで展) au musée préfectoral des arts de Tochigi en 1996, première exposition sur les artistes femmes au Japon, mais concernant des artistes non japonaises. Chino Kaori, pionnière en matière d'études de genre au Japon et décédée prématurément en 2001, a braqué l'attention sur les lacunes de l'approche théorique majoritaire en Histoire de l'art à la fin des années 1990, et a instigué une véritable dynamique dans son sillage.

⁶²² Dont les expositions consacrées aux artistes femmes de 1996 (étrangères) et 2001 (japonaises) ont fait date.

⁶²³ NOCHLIN Linda, *Femmes, Art et Pouvoir*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, p. 205.

しき⁶²⁴. Étonnamment, ce qui est mis en évidence chez Nochlin au regard de la production féminine dans l'art occidental subit une essentialisation par un truchement – à peu de choses près – identique dans le monde de l'art japonais, avec des considérations certes variables selon les individus (critiques ou artistes), mais jamais très éloignées du stéréotype voulant que la femme soit d'abord ancrée dans la Nature et dans l'émotion du fait de son essence « spéciale ». Le second biais serait quant à lui l'exact opposé tel que vu par certains mouvements féministes conservateurs, peut-être les plus dogmatiques, à savoir que les femmes, en tant qu'éternelles victimes de l'oppression masculine, doivent faire l'objet d'études distinctes. Cette distinction amène alors à les considérer comme des *marges* et semble donc les isoler davantage au regard de l'Histoire de l'art. Non pas qu'il faille dénier aux artistes femmes, du fait de leur position particulière au sein d'une société inégalitaire systémique, des caractéristiques qui leur soient *de facto* propres par rapport aux hommes, mais qu'il est indispensable de distinguer ce qui est de l'ordre de l'analyse objective (éducation, problématiques spécifiques), de l'analyse purement subjective (« essence féminine », délicatesse, fantasmes liés au genre, parmi beaucoup d'autres).

Il nous semble qu'une juste pondération doit être employée afin de remettre au centre des enjeux la pratique artistique, et la resituer au sein d'une historicité plus globale. C'est précisément ce à quoi se sont employées des intellectuelles comme Linda Nochlin à partir des années 1970 vis-à-vis de l'art occidental en extirpant le sujet des artistes femmes d'un dogmatisme féministe restrictif, puis, plus tard, Chino Kaori durant les années 1990 concernant l'art japonais. Nous verrons que cette approche critique et transdisciplinaire se confronte d'une part aux considérations sur les artistes femmes en leur temps, d'autre part à l'inertie du milieu universitaire japonais vis-à-vis d'une nouvelle approche rétrospective critique sur les artistes femmes à partir des années 1990⁶²⁵. Il n'est ainsi pas question d'essentialiser la production des artistes femmes ni d'adopter un parti-pris militant, mais simplement de se poser les deux questions suivantes : les artistes femmes japonaises, eu égard à la société dans laquelle elles évoluent au XXe siècle, ont-elles représenté la nudité féminine ? Si oui, comment ? Ces questionnements peuvent paraître naïfs, à tel point que peu d'universitaires semblent avoir fait de recherche dans ce sens jusqu'à présent au regard de l'art japonais, au moins d'une façon

⁶²⁴ Ce mot est particulièrement difficile à traduire en français. Il s'agit d'une composition entre le mot *josei* 女性 « femme », et *rashisa* らしさ, substantivation de l'adjectif-suffixe *rashii* らしい qui signifie « avoir l'air de ». À cet égard, 女性らしさ serait donc ce je-ne-sais-quoi d'une certaine féminité qui transpirerait des œuvres peintes par des femmes. Une œuvre qui aurait l'air d'avoir été peinte par une femme, donc, véhiculant ainsi cette féminité indéfinissable que le public s'attendrait à trouver dans de telles œuvres.

⁶²⁵ Ce second point sera développé dans le 3.1.

globale. Lorsqu'on essaye de comprendre la place qu'occupait le nu en tant que sujet artistique au sein de la production féminine en la restituant dans une chronologie similaire à celle de leurs pairs masculins, on arrive à une forme de paradoxe proche de celui de Fermi : si le nu est devenu, durant les années 1920-1930, un sujet incontournable et abondant dans l'art japonais, où est-il donc passé chez les artistes femmes ? Ce sujet pose un réel problème d'un point de vue épistémologique car il s'agit de se demander si de telles œuvres ont, d'une part, vraiment existé, d'autre part, si elles ont existé, pourquoi sont-elles alors si peu visibles ? La réponse pourrait s'organiser autour de trois grands axes : le premier serait d'un ordre strictement pratique, c'est-à-dire que pour faire du nu, un enseignement artistique adapté est préférable, et il convient de savoir de quelle façon la pratique artistique était enseignée aux femmes par rapport aux hommes ; le deuxième serait d'ordre quantitatif, à savoir que si les artistes femmes ont bien peint des nus en tant que sujet artistique ou eu recours à la nudité, le volume produit est bien en deçà de celui de leurs homologues masculins, rendant ainsi les œuvres difficiles à situer ; le troisième projette cette recherche dans la sphère contemporaine, et porterait quant à lui sur la question de la représentativité, c'est à dire qu'aujourd'hui, en dehors de certaines artistes très connues même en Occident, ces œuvres ne sont que très peu montrées pour diverses raisons qu'il serait nécessaire de se poser : qualité jugée « inférieure » ? manque de volonté ? désintérêt ? Fondamentalement, s'il y a bien une population la plus à même de représenter la nudité féminine, il nous semble que les femmes semblent d'un premier abord les plus directement au fait de la question, si tant est justement que le rapport au corps et la nécessité de se l'approprier soit une constante. Néanmoins, à l'inverse de la science fondamentale, la réponse la plus simple n'est, en sciences humaines, pas toujours la plus plausible. Il est ainsi indispensable d'une part de prendre en considération l'éducation artistique reçue en fonction d'une technique artistique donnée (*Nihonga* ou *Yōga*), de savoir quelles artistes ont pu réaliser des nus⁶²⁶, puis, où et comment ces œuvres ont-elles été reçues.

2.3.1 – Le problème d'une éducation inégalitaire

On invoque souvent le rôle joué par les femmes dans l'Histoire culturelle du Japon, en rappelant à l'envie la place occupée par les femmes de lettre à l'instar de la célèbre Murasaki Shikibu 紫式部, autrice durant la période de Heian du roman le *Dit du Genji*, au sein de la

⁶²⁶ Une étude du milieu social des artistes femmes serait fortement intéressante. Nous ne prétendons pas à une telle chose ici, mais divers éléments pourront certainement apporter quelques éclaircissements.

littérature japonaise, conjointement avec une poignée d'autres lettrées. Akiyama Terakazu a d'ailleurs démontré qu'une pratique artistique féminine existait bel et bien durant l'ère Heian parmi des femmes de cour comme Tosa no Tsubone ou Kii no Tsubone, et qu'il était possible que certaines d'entre elles aient même illustré le *Dit du Genji*⁶²⁷. Toutefois, à la différence de l'Europe où, même si elles sont relativement peu nombreuses, des artistes comme Artemisia Gentileschi (1593-1652) ou Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) furent reconnues dans leur art de leur vivant, la pratique artistique féminine semble s'être fort peu développée en ce sens durant la période d'Edo jusqu'à la première moitié de l'ère Meiji, notamment du fait d'un climat social peu favorable à la réalisation professionnelle des femmes dans ce domaine. Celles pour qui l'art fut envisageable furent généralement issues de familles nobles, ou furent des épouses ou filles d'artistes reconnus à l'instar des artistes de l'*Ukiyo-e* Katsushika Ōi 葛飾応為 (1800-1866), fille de Katsushika Hokusai, ou encore Utagawa Yoshitori 歌川芳鳥 (1839- ?), fille d'Utagawa Kuniyoshi⁶²⁸. L'accomplissement professionnel en tant qu'artistes de premier plan⁶²⁹ des peintres de *Nanga*⁶³⁰ Okuhara Seiko 奥原晴湖 (1837-1913) et Noguchi Shōhin 野口小蘋 (1847-1917) durant les premières décennies de l'ère Meiji fait figure de quasi exception en la matière⁶³¹ jusqu'à la reconnaissance en tant qu'artiste professionnelle, au moins, de l'artiste *Nihonga* Uemura Shōen 上村松園 (1875-1949) durant les dernières années de l'ère Meiji. Si le fait que Noguchi fut une femme joua peut-être en sa faveur dans l'attribution d'une importante commande impériale, tel que le suppose Kusanagi Natsuko⁶³², les remarques sexistes ou jugement de valeur envers Uemura Shōen comme envers de très nombreuses autres artistes femmes furent très loin d'être rares.

⁶²⁷ Voir AKIYAMA Terakazu, « Women Painters in the Heian Court », in WEIDNER Marsha, *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, pp. 159-184.

⁶²⁸ Voir FISTER Patricia, *Japanese Women Artists 1600-1900*, catalogue d'exposition [Spencer Museum of Art, Lawrence (Kansas, États-Unis d'Amérique) : du 2 avril au 22 mai 1988 ; Honolulu Academy of Arts (Hawaii, États-Unis d'Amérique) : du 21 septembre au 23 octobre 1988], The Spencer Museum of Art, Lawrence, 1988, pp. 127-142 ; 160-181.

⁶²⁹ C'est-à-dire qu'elles furent reconnues pour leur art, en tant qu'artistes, et non en tant que femmes au foyer pour qui l'art serait un passe-temps.

⁶³⁰ Branche du *Bunjinga* (文人画, « peinture de lettrés »), genre ancien directement inspiré de l'art de la Chine où le *bunjinga* était divisé en deux écoles en fonction de leurs zones géographiques respectives (Nord et Sud) comme de leurs spécificités. Au Japon, un certain nombre d'artistes femmes put s'exprimer à travers ce genre artistique durant les XVIIIe et XIXe siècles.

⁶³¹ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – kindai-hen* 日本画の歴史—近代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque moderne »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 12.

⁶³² Ibid., p. 14.

2.3.1.1 – Différenciation des genres et enseignement général

Si on devait sortir quelque peu du cadre artistique afin de bien saisir la problématique d'un point de vue sociologique, il est important de garder à l'esprit qu'éducatives générales féminines et masculines se faisaient, de surcroît pour les classes les plus populaires, d'une façon très contrastée selon le genre avant la mise en place du nouveau système éducatif de 1872. Les enfants mâles issus des familles de samurais pouvaient alors bénéficier de l'enseignement, parfois même conjointement avec d'autres garçons issus d'un milieu différent, d'abord des écoles locales (ou *gōgaku* 郷学) qui fleurirent à partir de la fin de la période d'Edo, puis il leur était également possible de fréquenter une des très nombreuses *shijuku* 私塾, sorte d'académies privées d'enseignement supérieur, dont certaines étaient également ouvertes aux « roturiers », sans doute parmi les plus aisés⁶³³. Le reste de la population avait accès à un autre type d'enseignement du premier cycle, également privé, appelé *terakoya* 寺子屋 (« école pour enfants du temple », du fait de leur localisation). Les jeunes filles des classes de samurais ne fréquentaient généralement guère les écoles privées et bénéficiaient d'un enseignement à domicile prodigué par un ou plusieurs tuteurs, tandis qu'il était possible pour les jeunes filles des classes populaires d'intégrer une *terakoya*, même si Hara Kimi indique que le ratio garçons / filles y était seulement d'un sur quatre en valeur absolue⁶³⁴. Néanmoins, ce ratio tend à s'équilibrer en environnement urbain, tandis que l'écart se creuse substantiellement dans les milieux ruraux, très souvent plus conservateurs.

L'homme d'État Kuroda Kiyotaka comprit très vite l'importance d'une plus grande couverture éducative de la population, et des jeunes filles en particulier : il recommanda, lors de la mise en place de la mission Iwamura – dont il a été question précédemment – que cinq jeunes filles en fissent partie, de sorte à recevoir en Amérique du Nord un enseignement type qu'il leur serait possible d'enseigner à leur tour une fois rentrées au pays⁶³⁵. Si le nouveau système éducatif de 1872 (*Gakusei* 学制) entama une succession de réformes majeures dans

⁶³³ FUJIMURA-FANSELOW Kumiko, HARA Kimi, « Educational Challenges Past and Present », in FUJIMURA-FANSELOW Kumiko (dir.), *Transforming Japan: How Feminism and Diversity are Making a Difference*, The Feminist Press at the University of New-York, New York, 2011, p. 72.

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ PATESSIO Mara, *Women and Public Life in Early Meiji Japan: The Development of the Feminist Movement*, Center for Japanese Studies/The University of Michigan, (Coll. « Michigan Monograph Series in Japanese Studies »), Ann Arbor, 2011, p. 36.

l'éducation du plus grand nombre en tentant de gommer les inégalités sociales et en permettant à tous les élèves, garçons ou filles, de recevoir la même éducation, il n'en demeure pas moins qu'en pratique, le pourcentage des jeunes filles inscrites était faible, et il arrivait souvent que, de l'école générale, elles changeassent pour une école spécialisée à l'instar des écoles de couture, peut-être motivées par une forme de pression sociale. Ce nouveau système fut aboli seulement sept ans plus tard, en 1879, et remplacé par le *Kyōiku-rei* 教育令 (littéralement « ordre de l'éducation »), ordonnance prise par le *Dajō-kan* 太政官 (« Grand Conseil d'Etat »).

Cet amendement eut pour effet de cloisonner l'éducation reçue en fonction des genres, en créant une différenciation tant dans le contenu des enseignements que dans la durée du cursus, et même dans le niveau des enseignements (c'est-à-dire leur degré de perfectionnement). L'enseignement prodigué, quel que soit le cycle concerné, visait avant tout à faire de la femme en devenir une bonne épouse en vertu de la nouvelle doctrine du *Ryōsai Kenbo* : *Soto wa otoko, uchi ha onna* 外は男、内は女 (« les hommes à l'extérieur, les femmes à l'intérieur »)⁶³⁶.

C'est-à-dire qu'au lieu de favoriser une professionnalisation des futures femmes (ou d'en implémenter une idée de faisabilité, comme pour devenir médecin, scientifique etc.), le système éducatif visait surtout à apporter aux jeunes filles d'abord des compétences pratiques liées au foyer, en mettant tout particulièrement l'accent sur la couture, probablement afin d'éviter que ces dernières ne se détournent du système national, et en orientant les matières générales (sciences naturelles, langue, économie) afin de les faire coïncider avec des applications pratiques en lien avec les affaires du foyer dès l'école primaire (*shōgakkō* 小学校). Si on enseignait par exemple aux garçons la matière « économie » (*keizai* 経済), on enseignait aux filles « économie du foyer » (*kajikeizai* 家事経済)⁶³⁷. Il en était de même pour les manuels scolaires nationaux qui étaient, selon les matières concernées, édités en deux exemplaires : un à destination des filles, un à destination des garçons, ce qui était le cas des manuels de dessin (le seul à avoir été édité sans interruption en deux exemplaires distincts), ou de celui de la

⁶³⁶ KIRA Tomoko, *Josei gaka-tachi no sensō* 女性画家たちの戦争 (« la guerre des artistes femmes »), Heibonsha (coll. « Varietas delectat ».), Tokyo, 2015, p. 41.

⁶³⁷ YAMASAKI Akiko, « Bijutsu kyōiku wo meguru jendā – shisutemu 美術教育をめぐるジェンダー・システム (« Genre et système, autour de l'éducation artistique ») », in IKEDA Shinobu (dir.), KOBAYASHI MIDORI (dir.), *Shikaku hyōshō to ongaku* 視覚表象と音楽 (« Perception visuelle, image mentale et musique »), (coll. *Jendā-shi* ジェンダー史, vol. 4), Tokyo, 2010, pp. 280-281.

« morale » (*shūshin* 修身) axé sur les vertus féminines⁶³⁸. Si l'organisation de ces matières évolua au gré de réformes successives jusqu'en 1941, l'esprit, lui, n'en fut que renforcé à mesure que le pays s'enfonçait dans la guerre. À l'occasion d'une allocution en 1887, le ministre de l'Éducation (premier tenant du titre) Mori Arinori 森有礼 (1847-1989) indique très clairement l'idéologie sous-jacente au développement de l'éducation chez les jeunes filles, tout en faisant preuve d'une vision de la famille des plus singulières, quelques années avant la guerre Sino-Japonaise :

« Les fondements primordiaux d'un pays prospère incombent à l'éducation, dont la base se fait conjointement avec l'éducation des femmes. Le succès ou l'échec du pays est tributaire de l'éducation des femmes. Cela ne doit pas être oublié. Nous devons véhiculer l'idée de service et d'aide au pays par le biais du processus d'éducation des jeunes filles et des femmes. Les modèles pour les femmes sont : une mère élevant son enfant ; une mère enseignant à son enfant ; son fils atteignant l'âge d'être appelé à la guerre et quittant sa mère d'un adieu ; un fils se battant vaillamment au champ de bataille ; et une mère recevant le télégramme l'informant du décès de son fils à la guerre. »⁶³⁹

Malgré la succession de réformes prises à partir de 1872, l'historienne Elizabeth Dorn Lublin indique par exemple qu'en 1886, la femme japonaise moyenne est rurale, mariée avec des enfants ; elle n'a reçu qu'une éducation encore très rudimentaire, étendant sa connaissance du monde à son environnement immédiat, son village voire la ville la plus proche, et la subordonnant ainsi d'autant plus à son époux⁶⁴⁰. Les réformes prises à Tokyo mirent en effet souvent un certain temps avant d'être appliquées partout dans le pays, parfois même plusieurs décennies⁶⁴¹. À titre d'exemple, en 1880 dans la préfecture de Shiga, près de la moitié des femmes âgées de plus de 16 ans ne savent pas écrire leur propre prénom (contre seulement 15 %

⁶³⁸ YAMASAKI Akiko, « Bijutsu kyōiku wo meguru jendā – shisutemu 美術教育をめぐるジェンダー・システム (« Genre et système, autour de l'éducation artistique ») », in IKEDA Shinobu (dir.), KOBAYASHI MIDORI (dir.), *Shikaku hyōshō to ongaku* 視覚表象と音楽 (« Perception visuelle, image mentale et musique »), (coll. *Jendā-shi* ジェンダー史, vol. 4), Tokyo, 2010, p. 282.

⁶³⁹ Traduit en français depuis la traduction anglaise réalisée par Hara Kimi dans le chapitre « Educational Challenges Past and Present », in FUJIMURA-FANSELOW Kumiko (dir.), *Transforming Japan: How Feminism and Diversity are Making a Difference*, The Feminist Press at the University of New-York, New York, 2011, p. 74.

⁶⁴⁰ DORN LUBLIN Elizabeth, *Reforming Japan: The Woman's Christian Temperance Union in the Meiji Period*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2010, p. 34.

⁶⁴¹ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 461.

des hommes), tel que le relève l'universitaire allemande Ulrike Wöhr⁶⁴², ce qui laisse imaginer un accès à la presse écrite proche du néant. Le peintre français Félix Régamey, en voyage au Japon en 1896, rapporte que, du propre aveu de l'éducateur Isawa Shūji 伊沢修二 (1851-1917), sur les 9 758 276 enfants ayant atteint l'âge scolaire, seulement 5 480 877 étaient inscrits sur les registres des écoles primaires, soit un peu plus de 56%⁶⁴³.

La femme est donc invitée à œuvrer pour sa famille, en particulier dans le but d'élever au moins un fils à qui léguer les possessions familiales, et d'en faire un homme à même de défendre la patrie si on en croit Mori Arinori. Ce point fut d'ailleurs sanctifié par l'adoption du système familial connu sous le nom de *Ie* 家 (« maison » ; « famille » ou « foyer ») à travers d'une part la constitution de 1889, d'autre part le code civil de 1898, conférant une autorité quasi hégémonique au chef de la famille (généralement le fils aîné tel que le souligne Kaneko Sachiko), même si ce dernier, en contrepartie, se doit d'assurer la subsistance financière du foyer⁶⁴⁴. Ce modèle avait néanmoins le mérite, si l'on peut dire, de conférer une base légale à cette différenciation des rôles liés aux genres, démontrant ainsi une forme d'évolution par rapport au système féodal basé sur la pensée confucianiste, voulant que la femme soit *biologiquement inférieure à l'homme*, pour reprendre les mots de Fujieda Mioko⁶⁴⁵.

Comme il l'a été évoqué précédemment, en dépit de ce rôle domestique assigné théoriquement aux femmes, beaucoup de ces dernières étaient employées pour un temps plus ou moins long en tant qu'ouvrières dans les usines d'allumettes ou dans l'industrie textile à l'instar des manufactures Tōyōbō 東洋紡 fondées en 1882, où leurs conditions de travail effroyables furent déjà dénoncées en 1899 dans l'ouvrage *Nihon no kasō-shakai* 日本之下層社会 (« la basse société japonaise ») du journaliste Yokoyama Gennosuke 横山源之助 (1871-1915)⁶⁴⁶.

⁶⁴² WÖHR Ulrike, *Frauen zwischen Rollenerwartung und Selbstdeutung : Ehe, Mutterschaft und Liebe im Spiegel der japanischen Frauenzeitschrift Shin shin fujin, von 1913 bis 1916*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1997, p. 65.

⁶⁴³ REGAMEY Félix, *Le dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*, Atelier Félix-Régamey, Paris, 1899, p. 5. Il faut retrancher à ce nombre les enfants inscrits dans des structures privées tenues par des étrangers.

⁶⁴⁴ KANEKO Sachiko, « The Struggle for Legal Rights and Reforms: a Historical View », in FUJIMURA-FANSELOW Kumiko (dir.), *Transforming Japan: How Feminism and Diversity are Making a Difference*, The Feminist Press at the University of New-York, New York, 2011, p. 4.

⁶⁴⁵ FUJIEDA Mioko, « Japan's First Phase of Feminism », in in FUJIMURA-FANSELOW Kumiko (dir.), *Transforming Japan: How Feminism and Diversity are Making a Difference*, The Feminist Press at the University of New-York, New York, 2011, p. 319.

⁶⁴⁶ INOUE Kiyoshi, *Nihon Josei-shi* 日本女性史 (« Histoire de la femme japonaise »), Sanichi shobō, Tokyo, 1992 [1967], pp. 240-241.

À l'image de la France (et probablement d'une grande partie de l'Europe) à la même période, hommes et femmes n'avaient en outre pas les mêmes droits au regard de la société. Le cas des relations extraconjugales en est un bon exemple : si la femme est reconnue comme fautive, un divorce est envisageable, et le code pénal de 1880 punit l'épouse très sévèrement, tandis que si l'homme est fautif, il n'est puni que si l'adultère a été consommé avec une femme mariée et, surtout, s'il y a eu flagrant délit, ce qui limite *de facto* les condamnations⁶⁴⁷. Même si le recours à une ou plusieurs concubines (c'est-à-dire une forme de polygamie) était illégal depuis cette même année 1880, celui aux prostituées était admis, menant parfois à une forme de concubinage qui n'en porte pas le nom. L'interdiction de la prostitution (légale sous condition à partir de 1872) fut d'ailleurs le fer de lance du *Woman's Christian Temperance Union* (WCTU), groupe chrétien « féministe »⁶⁴⁸ conservateur implanté au Japon depuis les États-Unis, et qui y trouva un certain écho, notamment parce que la prostitution représentait pour certains nationalistes un des plus grands obstacles moraux subsistant sur le chemin de la « modernité » pris par le Japon⁶⁴⁹.

Le rôle assigné à la femme au sein du foyer – et donc de la société – ainsi que la qualité de l'éducation que celle-ci doit obtenir grâce à l'État sont très loin d'être des concepts théoriques et dénués d'une finitude précise : ils sont considérés comme le ciment du nouvel État-nation sur lequel repose sa propre prospérité. Une mère lettrée, organisée et rationnelle saura d'une part combler son époux et ses enfants, mais aussi assurer la tenue du foyer en sachant le gérer correctement et le maintenir à flots économiquement⁶⁵⁰. Ce modèle sera *de jure* la norme jusqu'à son abolition en 1947, supprimant l'ensemble des restrictions en termes de droits qui séparaient les femmes des hommes, même s'il ne serait pas faux de dire que la société japonaise actuelle en conserve encore en partie les reliquats. À partir de 1890, en réponse aux

⁶⁴⁷ KANEKO Sachiko, « The Struggle for Legal Rights and Reforms: a Historical View », in FUJIMURA-FANSELOW Kumiko (dir.), *Transforming Japan: How Feminism and Diversity are Making a Difference*, The Feminist Press at the University of New-York, New York, 2011, p. 5.

⁶⁴⁸ Le terme est écrit entre guillemets car si le lobbying des membres du WCTU œuvrait en effet – et avec un certain succès – pour l'interdiction de la prostitution (parmi d'autres combats comme la régulation de la consommation d'alcool, ce que professe à l'origine *temperance*) dans le but de protéger les femmes concernées, l'idéologie morale chrétienne sous-tendant les pétitions transcendent les seules revendications féministes en y associant une forme de prosélytisme (tout en sachant que les femmes japonaises membres et dirigeantes, non chrétiennes, se retrouvaient dans ce conservatisme moral). Il est de fait compliqué de savoir dans quel but le combat a pu être mené. Il est possible de questionner, comme certaines autrices ont pu en faire la critique ces dernières décennies, le bien fondé de voir une prostitution légale et encadrée devenir clandestine, dégradant davantage les conditions de vie de ces femmes.

⁶⁴⁹ DORN LUBLIN Elizabeth, *Reforming Japan: The Woman's Christian Temperance Union in the Meiji Period*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2010, pp. 101; 104-105.

⁶⁵⁰ EZAWA Aya, « The Changing Patterns of Marriage and Motherhood », in FUJIMURA-FANSELOW Kumiko (dir.), *Transforming Japan: How Feminism and Diversity are Making a Difference*, The Feminist Press at the University of New-York, New York, 2011, p. 108.

protestations justement pour faire interdire la prostitution ou encore à l'accroissement des femmes en politique – s'inscrivant notamment dans une idéologie socialiste et démocrate en lien avec le « mouvement pour la liberté et les droits du peuple » (*Jiyū minken undō* 自由民権運動) à partir des années 1880 –, le gouvernement leur interdit d'une part tout rassemblement à but politique, d'autre part toute participation active dans quelque discours politique que ce soit. Cet interdit fut inscrit dans la loi en 1900 à travers l'article 5 du *Jian keisatsu-hō* 治安警察法 (« code de la police de l'ordre public »)⁶⁵¹.

Dans les pas du magazine destiné aux femmes *Sekai Fujin* 世界婦人 (« femmes du monde »), créé en 1907 par Kageyama Hideko 影山秀子 (1865-1927) et promouvant l'émancipation féminine, l'écrivaine et intellectuelle Hiratsuka Raichō 平塚らいてう (1886-1971), conjointement avec d'autres intellectuelles et artistes, fut à l'origine d'une revue littéraire, *Seitō* 青鞜 (« les bas bleus »)⁶⁵², dont la relativement courte durée de vie eut malgré tout un impact significatif sur la création d'un mouvement féministe japonais précoce. Dans la lignée des expériences sensorielles décrites par *Midaregami* (« les cheveux détachés »), recueil de poèmes *tankas* composé par Yosano Akiko et paru en 1901 tel qu'évoqué précédemment, le magazine *Seitō* proposa, à travers 52 numéros parus en six années d'existence (1911-1916), des textes évoquant, entre autres, la conscience féminine des collaboratrices⁶⁵³ ou leur éveil sexuel face au déterminisme des rôles dévolus aux genres dans la société. Hiratsuka Raichō elle-même défraya la chronique par ses idées hors norme, pourtant éprise d'une grande dévotion à la méditation bouddhiste, par la promotion de la jouissance du corps au sein d'une libération amoureuse, par ses expériences homosexuelles, ou encore son rejet quant à la réalisation de la femme au regard du modèle familial *Ie*⁶⁵⁴. En comparaison de la violente charge envers Yosano Akiko en 1901, dont on accusa les écrits d'être pareils à du *Shunga*, ou encore d'être elle-même

⁶⁵¹ INOUE Kiyoshi, *Nihon Josei-shi* 日本女性史 (« Histoire de la femme japonaise »), Sanichi shobō, Tokyo, 1992 [1967], p. 271.

⁶⁵² En référence directe à la *Blue Stockings Society*, mouvement social porté par des femmes dans l'Angleterre du XVIIIe siècle. Cet ancrage dans la société européenne illustre les sources d'inspiration d'Hiratsuka Raichō dans l'élaboration de sa ligne idéologique.

⁶⁵³ S'il s'agissait majoritairement de femmes, quelques hommes comme le sexologue Ogura Seizaburō 小倉清三郎 ont pu collaborer à la revue.

⁶⁵⁴ YONEDA Sayoko, « Hiratsuka Raichō's Idea of Society: Nature, Cooperation and Self-Government », in GORDON Daniels (dir.), TOMIDA Hiroko (dir.), *Japanese Women: Emerging from Subservience 1868-1945*, (coll. « Women in Japanese History »), Global Oriental, Kent, 2005, pp. 22-25.

une prostituée⁶⁵⁵, les accusations envers les autrices de *Seitō* semblent être d'une nature différente. La femme telle qu'exposée par la revue était qualifiée d'*Atarashii onna* 新しい女 (« nouvelle femme »), à considérer dans un sens péjoratif, à savoir celui d'une femme qui s'écarte du chemin pris par la femme « normale » œuvrant pour le bien de la société (c'est-à-dire une forme d'individualisme militant), et nombreux furent les articles s'intéressant à cette femme notoirement « nouvelle » à évoquer *Seitō* à l'instar du *Yomiuri Shinbun*. Hiratsuka Raichō écrivit d'ailleurs à ce propos, reprenant à son compte cette appellation, dans le magazine généraliste *Chūō Kōron* de janvier 1913 :

新しい女は、男の利己心のために、無智にされ、奴隷にされ、肉塊にされた如き女の生活に満足しない。新しい女は、男の便宜のために造られた古き道德、法律を破壊しようとしている。⁶⁵⁶

La femme nouvelle ne se satisfait pas de la vie d'une femme abêtie, réduite en esclavage ou à n'être qu'un morceau de viande pour le simple égoïsme de l'homme. La femme nouvelle souhaite détruire ces antiques lois et morales créées pour satisfaire les hommes.

Les portraits de ces femmes « nouvelles » (réalisés par des mains d'hommes) se retrouvèrent régulièrement dans l'art durant les années 1920 et 1930, notamment dans les estampes de la *Shin Hanga*, montrant celle qui sera appelée *Moga* (モガ, pour *modan gāru* モダンガール « modern girl »), portant les cheveux coupés au carré – à la « garçonnette » – en imitant la mode occidentale, fumant et vêtue d'une tenue légère. Au vu du déterminisme sociétal qui frappait les femmes, devenir artiste était en soi un acte de résistance, même s'il est certain que les situations variaient amplement d'une famille à l'autre. Il ne fait également aucun doute que les idées nouvelles véhiculées par *Seitō* eurent un impact sur les artistes femmes, d'autant

⁶⁵⁵ INOUE Kiyoshi, *Nihon Josei-shi* 日本女性史 (« Histoire de la femme japonaise »), Sanichi shobō, Tokyo, 1992 [1967], pp. 252.

⁶⁵⁶ Tel que retranscrit dans INOUE Kiyoshi, *Nihon Josei-shi* 日本女性史 (« Histoire de la femme japonaise »), Sanichi shobō, Tokyo, 1992 [1967], pp. 257. Inoue rapporte d'ailleurs que la critique de vouloir instiguer une véritable révolution par un « terrorisme individualiste » (個人的テロによる革命) à la manière de ce que la militante anarchiste Kanno Suga 菅野スガ (1881-1911) avait entrepris de faire en 1910 était une idée largement partagée. Kanno Suga fut exécutée en 1911 avec 11 autres anarchistes pour avoir fomenté l'assassinat de l'empereur Meiji.

plus que l'activisme d'Hiratsuka Raichō perdura longuement après la fin de la revue en 1916, notamment dans le combat contre l'article 5 du code de la police de l'ordre public. Conjointement avec Ichikawa Fusae 市川房枝 (1893-1981) et quelques autres, elle fonda la *Shin-fujin-kyōkai* 新婦人協会 (« la société de la femme nouvelle ») en 1918, œuvrant pour les droits des femmes, et le droit de vote en particulier⁶⁵⁷.

2.3.1.2 – Faire carrière dans la peinture en tant que femme

Si on laisse de côté les milieux ruraux où une telle situation devait être à peine envisageable ni même encouragée⁶⁵⁸, le fait de devenir artiste peintre pour une femme – et caresser l'espoir de vivre de son art de surcroît – se heurtait d'emblée à un certain nombre d'obstacles, à commencer par les préjugés de la famille et de la société en général, comme a pu l'illustrer l'article de Kajita Hanko dont un extrait a été retranscrit en préambule. L'artiste *Yōga* Asuke Tsune 足助恒 (1879-1962) relate par exemple rétrospectivement en 1960 :

当時は今と違ひ女の子が油絵の勉強を仕様 (sic) と云うと両親は勿論、親類縁者総出で反対し、女がペンキ屋になるのか、ときつく叱責されたものでした。

Les choses étaient différentes à cette époque [*les années 1900*] par rapport à aujourd'hui. Lorsqu'une jeune fille souhaitait apprendre la peinture à l'huile, ses parents et même la proche famille s'y opposait naturellement d'un seul tenant : « est-ce qu'une jeune fille devient peintre en bâtiment⁶⁵⁹ ? », telle était la sévère réprimande qui lui était faite⁶⁶⁰.

Asuke Tsune, née dans la préfecture d'Okayama au Sud-Ouest d'Honshu, bien loin de Tokyo, révèle par cette remarque l'ayant directement concernée toute l'incompréhension qui, en dehors des grands centres urbains, pouvait régner autour du milieu artistique tokyoïte. C'est sans doute pour cette raison qu'elle changea à de nombreuses reprises d'établissement pour

⁶⁵⁷ Le suffrage devint universel – masculin – en 1925.

⁶⁵⁸ Voir l'exemple de Yamamoto Kanae ci-après.

⁶⁵⁹ Traduction de *penkiya* ペンキ屋 : il s'agit, sans ambiguïté du métier consistant à peindre les murs ou toute autre partie d'une maison ou d'un bâtiment.

⁶⁶⁰ KIRA Tomoko, *Josei gaka-tachi no sensō* 女性画家たちの戦争 (« la guerre des artistes femmes »), Heibonsha (coll. « Varietas delectat ».), Tokyo, 2015, p. 44.

finalement terminer son apprentissage à Tokyo au début des années 1900⁶⁶¹. Outre les préjugés auxquels il fallait faire face lorsqu'il s'agissait de la peinture à l'huile (ainsi assimilée à de la peinture de gros-œuvre), cette remarque sous-entend, tel que le relève Kira Tomoko, que le monde du *Yōga*, majoritairement urbain et masculin, serait en fait un lieu de débauche rempli d'artistes menant une vie de bohème, reflet des mœurs occidentales⁶⁶². Les récits d'artistes en voyage en Europe parsemant la presse spécialisée à la même époque⁶⁶³ n'arrangèrent sans doute en rien cette perception. En ce sens, le *Nihonga* était considéré comme l'exact opposé du *Yōga*, à savoir un milieu beaucoup plus raffiné (et, finalement, un art familier dans le paysage culturel) où il était envisageable, pour une femme, de suivre un apprentissage de type maître-élèves dans une *Juku*⁶⁶⁴, ou dans une des écoles créées par la suite à partir de 1881 à Kyoto, en attendant de se marier. Au vu de la popularité du *Nihonga* en tant qu'art traditionnel (si on laisse de côté les considérations esthétiques) au sein de la société japonaise de la première moitié du XXe siècle, un nombre beaucoup plus élevé d'artistes femmes évolua dans ce milieu, aussi bien à Tokyo que dans le Kansai⁶⁶⁵. Il ne faut pas non plus exclure l'aspect économique d'un tel choix du point de vue de l'indépendance financière. Quelle maison japonaise, quel foyer japonais ne possède pas, en ville ou à la campagne, au moins un *Kakejiku* 掛軸⁶⁶⁶ ?

Il n'est ainsi pas surprenant d'une part que, lorsqu'on se penche sur le cursus de certaines artistes *Yōga* comme Migishi Setsuko 三岸節子 (1905-1999), Shima Aoi 島あふひ⁶⁶⁷ (1896-1988) ou Katsura Yuki 桂ゆき (1913-1991), on remarque qu'elles eurent dans un premier temps

⁶⁶¹ YAMADA Naoko, « Asume Tsune *muramusume* ni tsuite 足助恒 《村娘》について (《Asume Tsune : à propos de *Fille du Village* »), *Joshi bijutsu daigaku kenkyū kiyō* 女子美術大学研究紀要 (« bulletin de recherche de l'université pour femmes de Tokyo »), n°42, mars 2012, p. 83.

⁶⁶² Ibid., p. 45.

⁶⁶³ Voir 1.2.1.2.

⁶⁶⁴ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 82.

⁶⁶⁵ Selon l'ouvrage consacré à Shima Seien et l'école d'Osaka, la ville était réputée pour accueillir en son sein des centaines d'artistes femmes de style *Nihonga*. Voir OGAWA Tomoko (dir.), *Shima Seien to Naniwa no josei gakuten* 島成園と浪華の女性画家展 (« exposition Shima Seien et les artistes femmes de Naniwa [ancien nom d'Osaka] »), catalogue d'exposition [Namba Takashimaya, Osaka : du 2 au 14 février 2006], Osaka Sankei Shinbun, Osaka, 2006.

⁶⁶⁶ Rouleau peint ou calligraphié, suspendu et souvent disposé dans un petit espace en niche appelé *tokonoma* 床の間.

⁶⁶⁷ La graphie japonaise utilisée pour son prénom est Afuhi écrite en *hiraganas* あふひ. Dans la mesure où tous les textes lus la concernant retranscrivent en fait la lecture en tant qu'Aoi, c'est donc cette dernière qui prévaudra ici dans la retranscription en alphabet latin de son prénom.

envisagé un cursus en *Nihonga* au vu des réserves familiales⁶⁶⁸, avant de se réorienter une fois à Tokyo ; d'autre part que les artistes femmes les plus réputées au Japon tant avant-guerre qu'après-guerre soient des artistes de style *Nihonga*. À titre d'exemple, le magazine *Geien* 芸苑 (« cercles artistiques et littéraires »), dans son numéro de février 1920, donne la parole à quatorze artistes femmes, parmi lesquelles douze sont de style *Nihonga*, et seulement deux de style *Yōga*⁶⁶⁹. Dans ce même numéro, le chercheur Morita Kamenosuke 森田亀之助 (1883-1966) propose d'ailleurs un article intitulé *dansei-teki joryū gaka roza bonoaru* 男性的女流画家口ザ・ボノオアル (« Rosa Bonheur, femme artiste masculine »), ce qui nous éclaire quant à une certaine mentalité vis-à-vis des artistes ayant à ce point réussi à faire carrière. Même s'il est possible de concéder que Rosa Bonheur put cultiver une certaine androgynie à l'instar d'Okuhara Seiko presque à la même période, une telle réussite ne peut être, après tout, que masculine dans la pensée populaire japonaise.

Linda Nochlin, dans *Why Have There Been No Great Women Artists*, évoque ce qu'elle appelle la « question du nu » (*The Question of the Nude*), à savoir que d'un point de vue strictement factuel, le nu étant considéré (à travers les genres les plus nobles l'invoquant) comme indispensable dans la reconnaissance d'un artiste en Europe, l'impossibilité de travailler d'après modèle vivant nu tel qu'il l'était jusqu'au milieu du XIXe siècle refusé aux artistes femmes⁶⁷⁰ les écarte *de facto* d'une potentielle excellence dans la maîtrise plastique du corps, et donc d'une grande partie de l'iconographie habituelle du genre majeur que fut la Peinture d'Histoire⁶⁷¹. Dans la mesure où la nudité féminine en tant que sujet ou motif est devenu, dans le Japon du premier XXe siècle, un objet incontournable, il est indispensable de prendre ce point en considération. Nous savons que les artistes hommes avaient accès, depuis 1896, à des cours de dessin d'après modèle vivant nu à l'école des Beaux-Arts de Tokyo, qu'en était-il pour les jeunes femmes aspirant à une carrière de peintre ?

⁶⁶⁸ VOLK Alicia, « Katsura Yuki and the Japanese Avant-Garde », *Woman's Art Journal*, vol. 24, n°2, 2003-2004, p. 3.

⁶⁶⁹ « Gendai joryū gaka ikkagen 現代女流画家一家言 (« opinion personnelle d'artistes femmes contemporaines »), *Geien*, vol°1, n°9, 1920, pp. 24-32.

⁶⁷⁰ Il faut distinguer deux périodes majeures dans l'accès au nu par les artistes femmes. Les femmes n'avaient, jusqu'en 1897, pas le droit d'intégrer l'école des Beaux-Arts de Paris. Dès lors qu'elles en eurent le droit, les cours de nu leur furent, un temps, refusés pour des raisons de « moralité ». Néanmoins, du fait de l'explosion du nombre d'académies artistiques privées qui fleurirent à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, les artistes femmes purent, moyennant des coûts beaucoup plus élevés, accéder d'une part à une éducation artistique de qualité, d'autre part à des cours de nu, comme en témoignent les photographies de l'académie Colarossi.

⁶⁷¹ NOCHLIN Linda, *Femmes, Art et Pouvoir*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, pp. 218-225.

Faute de pouvoir se former à l'école des Beaux-Arts de Tokyo, école publique placée sous l'autorité du gouvernement, où les femmes ont été exclues jusqu'en 1946, le recours à une école, *Juku* ou académie privée – et coûteuse – était la seule option. La *Shiritsu joshi bijutsu gakkō* 私立女子美術学校 (« école privée des Beaux-Arts pour les femmes », abrégé en *Joshi*) fut fondée dans ce but en 1900, de sorte à, par le biais d'un cursus artistique complet de trois ans maximums, apporter aux femmes une certaine indépendance économique⁶⁷². Toutefois, tel que le révèlent Kira Tomoko et Yamazaki Akiko, le cursus proposé s'inscrit dans la droite ligne de la *différenciation* (*saika* 差異化) au regard des genres en matière d'éducation promue par le gouvernement et entrevue précédemment. Lorsque que l'école des Beaux-Arts de Tokyo fut fondée en 1887, l'enseignement comportait trois composantes : *Kaiga-ka* 絵画科 (« département de la peinture »), *Chōkoku-ka* 彫刻科 (« département de la sculpture »), et *Kōgei-ka* 工芸科 (« département des arts industriels »), ce qui apportait une certaine rationalisation au travail artistique selon le médium concerné, et dont l'organisation fut reprise dans ses grandes lignes pour l'organisation de la *Bunten* puis de la *Teiten*. A noter qu'en dehors de Tokyo, Kyoto fit preuve d'une grande ouverture. La *Kyōto-fu gagakkō* 京都府画学校 (« école de peinture de Kyoto »), fondée en 1880 et première école entièrement dédiée à l'art au Japon avant même Tokyo, acceptait les jeunes femmes en allant jusqu'à dispenser aussi bien des cours de *Yamato-e* que de peinture à l'huile. C'est d'ailleurs dans cette école qu'Uemura Shōen se forma à la peinture de l'école Kanō entre 1887 et 1888, avant de partir pour une *Juku*⁶⁷³.

Pour ce qui est de la *Joshi*, l'organisation structurelle de l'éducation était divisée en huit composantes ressemblant plus à des thématiques pratiques que purement artistiques⁶⁷⁴ : *Nihonga* 日本画, *Yōga* 洋画, *Chōso* 彫塑 (« gravure »), *Maki-e* 蒔絵⁶⁷⁵, *Amimono* 編物 (« tricot »), *Zōka* 造花 (« fleurs artificielles »), *Shishū* 刺繡 (« broderie ») et *Saihō* 裁縫

⁶⁷² KIRA Tomoko, *Josei gaka-tachi no sensō* 女性画家たちの戦争 (« la guerre des artistes femmes »), Heibonsha (coll. « Varietas delectat »), Tokyo, 2015, p. 38.

⁶⁷³ MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE TOKYO, *Uemura Shōen-ten* 上村松園展 (« exposition Uemura Shōen »), catalogue d'Exposition [Musée National d'Art Moderne de Tokyo : du 7 septembre au 17 octobre 2010 ; Musée National d'Art Moderne de Kyoto : du 2 novembre au 12 décembre 2010], *Nihon Keizai Shinbun-sha*, Tokyo, 2010, p. 240.

⁶⁷⁴ Au sens de l'échelle des valeurs de 1900.

⁶⁷⁵ Le *Maki-e* est l'art de décorer par le biais de poudre d'or et d'argent des objets en laque.

(« couture »)⁶⁷⁶. Dès lors, l'orientation du type d'enseignement prodigué nous apparaît clairement : sans nullement émettre de jugement de valeur, il s'agit néanmoins avant tout, pour la majorité des huit composantes, de travail manuel fortement ancré dans les tâches traditionnellement allouées aux femmes au sein du foyer familial, ou encore à des enseignements permettant d'égayer ledit foyer par la décoration. Les unités d'enseignement appartenant véritablement au monde de l'art que sont le *Nihonga* et le *Yōga* (nonobstant composantes majeures du cursus) semblent faire office d'ouverture à une certaine culture générale, et peuvent être envisagées comme une forme de capitalisation culturelle afin d'inculquer les meilleures valeurs à ses futurs enfants.

En définitive, si la nécessité d'une éducation artistique – tant dans le premier cycle que dans le troisième – fut clamée par un certain nombre de décideurs, il est possible de constater que la finitude du cursus n'est pas la professionnalisation des femmes dans ce domaine, à l'exact contraire des hommes. Cet ancrage d'une éducation « pratique » et « généraliste » pour les femmes est d'ailleurs partagée par certains artistes eux-mêmes, comme nous l'avons vu avec Kajita Hanko, mais aussi avec l'artiste *Yōga* et fondateur de la *Sōsaku Hanga-kyōkai* 創作版画協会 (« association de l'estampe créative ») Yamamoto Kanae 山本鼎 (1882-1946). Très actif dans la volonté de prodiguer une éducation artistique au plus grand nombre, notamment après le choc que fut pour lui la Première Guerre Mondiale, il œuvra à partir de 1918 à l'enseignement de la pratique artistique au monde rural, c'est-à-dire aux « paysans » (*Nōmin* 農民), par la mise en place d'ateliers. La formation aboutissait à une exposition tenue dans les grands magasins *Mitsukoshi*, où étaient montrées (et vendues) les œuvres réalisées par les élèves. Lorsqu'on se penche sur le détail des profils ainsi que sur les disciplines pratiquées par ces derniers, on se rend très vite compte que l'organisation des composantes se fait de la même façon, selon cette même différenciation : toutes les jeunes filles sans exception on produit des œuvres de broderie, tandis que les garçons avaient le choix entre la sculpture sur bois et l'aquarelle⁶⁷⁷. Cette finitude affirmée varie naturellement en fonction du lieu et est susceptible de gagner en souplesse, comme pour les *Kenkyūsho* « centre de recherche » privés dont il sera question ci-après. Il s'agit néanmoins avant tout d'orienter les femmes vers une culture

⁶⁷⁶ KIRA Tomoko, *女性画家たちの戦争 (Josei-gakatachi no sensō)*, Heibonsha (coll. « Varietas delectat. »), Tokyo, 2015, p. 39.

⁶⁷⁷ YAMAMOTO Kanae, « *Nōmin bijutsu to watashi* 農民美術と私 (« l'art des paysans et moi ») », *Chūō kōron*, vol. 35, n°9, 1920, p. 57-58.

généraliste plus que professionnelle, aboutissant à faire de certaines artistes de carrière des « anomalie » au regard de la société.

À titre d'exemple, la vie de l'artiste *Nihonga* Ogura Yuki est riche en enseignements. Il est bon de savoir qu'elle ne se maria qu'à l'âge de 43 ans, en 1938, avec un influent séminariste zen de 30 ans son aîné, Ogura Tetsuju 小倉鉄樹 (1865-1944), ce qui fut perçu comme une curiosité pour son époque⁶⁷⁸, et qui défraya la chronique. Le *Yomiuri Shinbun* s'en fit même l'écho, adjoignant au prénom Tetsuju le kanji 翁 (« vénérable » ou « vieil homme », comme le veut l'usage), marquant d'autant plus la différence d'âge quasi scandaleuse entre les deux jeunes mariés⁶⁷⁹. Montrant d'autant plus à quel point les préjugés sur les artistes femmes étaient forts, Yamada Nanako indique que, dès lors que le mariage fut acté, la cote des œuvres d'Ogura Yuki chuta brutalement jusqu'à en être divisée par deux : il se disait qu'en tant que femme mariée, elle ne peindrait plus jamais⁶⁸⁰. Ce préjugé – qui en est un jusqu'à un certain point – n'émerge pas du néant ni d'une totale mauvaise foi tant la société japonaise avant-guerre pouvait faire preuve d'une grande rigidité. Nos recherches sur les artistes femmes, en particulier celles ayant exposé au Salon Officiel, nous ont montré qu'une partie d'entre elles avait tout simplement disparue de la circulation sans qu'il soit possible d'en savoir plus sur leur parcours, leurs noms ne renvoyant même à rien dans les bases de données archivistiques. Il est ainsi possible de se poser la question de savoir si, justement, il ne serait pas déraisonnable de penser que le mariage aurait pu avoir raison de nombre de carrières fauchées en pleine ascension. Beaucoup d'artistes femmes furent néanmoins mariées, bien souvent à des artistes de même sensibilité. Plus encore que la question du mariage, c'est sans doute à travers la procréation et l'éducation d'enfants – c'est-à-dire le rôle même de la femme tel que promu par l'idéologie genrée du *Ryōsai Kenbo* – qu'une forme de point de non-retour pourrait être atteint⁶⁸¹. Combien de Clara Schumann ou de Fanny Mendelssohn dans la société japonaise du premier XXe siècle ? L'artiste *Yōga* Minemura Ritsuko 峰村リツ子 (1907-1995) écrit d'ailleurs dans la revue *Fujin Bungei* en 1936 avoir dû arrêter de peindre après la naissance de sa fille, puis de

⁶⁷⁸ OGAZA Tsuneko, OGURA Yuki, *Gashitsu no uchi soto* 画室のうちそと (« A l'intérieur et en dehors de l'atelier »), Yomiuri Shinbun-sha, Tokyo, 1984, pp. 146-147.

⁶⁷⁹ « Ogura Tetsuju-ō to Yuki-joshi kekkon 小倉鉄樹翁と遊亀女史結婚 (« mariage du vénérable Ogura Tetsuju et de mademoiselle Yuki »), *Yomiuri Shinbun*, 26 décembre 1938.

⁶⁸⁰ YAMADA Nanako, « The Figure Paintings of Ogura Yuki: The Merging of East and West », *Woman's Art Journal*, vol. 25, n° 2, 2004, p. 4.

⁶⁸¹ KIRA Tomoko, *Josei gaka-tachi no sensō* 女性画家たちの戦争 (« la guerre des artistes femmes »), Heibonsha (coll. « Varietas delectat ».), Tokyo, 2015, pp. 41-42.

son fils, tout en soulignant que tout cela n'avait finalement que peu d'importance face à la joie d'éduquer et de voir sourire ses enfants⁶⁸². La revue *Seitō* se faisait d'ailleurs également l'écho d'idées alors révolutionnaires comme celle du droit affirmé à ne pas enfanter, soulevant des débats comme celui de l'avortement⁶⁸³, et faisant ainsi le lien entre réalisation (humaine, professionnelle) en tant que femme libre par opposition aux éventuelles entraves que seraient la maternité dans cette même réalisation.

Nous parlions de l'enseignement artistique : en 1925, l'industriel et président de la fédération de l'industrie Hoshino Shaku 星野錫 (1855-1938), décida de promouvoir les « artistes femmes accomplies » (*Keishū gaka* 閨秀画家, terme déjà obsolète) afin d'aider financièrement celles qui manifesteraient un talent précoce et qui n'auraient pas les moyens d'intégrer un cercle artistique (c'est-à-dire un *Kenkyūsho* 研究所 « centre de recherche »⁶⁸⁴), ou d'en motiver d'autres à atteindre l'indépendance financière. Sept artistes *Nihonga* auraient été invitées dans ce but à se réunir au *Koishikawa Kōraku-en*⁶⁸⁵ et une exposition en découla. Le ton de l'article, usant nombre de métaphores légères comparant ces artistes à des fleurs s'épanouissant, insiste beaucoup sur le rôle paternaliste de l'illustre mécène. Néanmoins, Hoshino explicite ses motivations :

特に婦人は家庭へ入ると独身の時の理想でもすててしまって遂には経済的な独立もできなくなるのは遺憾である、女事務員といふものを明治二十五年に初めて雇ったのは私である、當時嘲笑の的となったものだが、今日は先見を褒められてゐる私は『婦人』を早くから認めて居るのだ。⁶⁸⁶

⁶⁸² MINEMURA Ritsuko, « E to kodomo 絵と子供 (« peinture et enfants ») », *Fujin Bungei*, vol. 3, n°39, 1936, pp. 67-69.

⁶⁸³ HOPPER Helen M., « *Motherhood in the Interest of State: Baroness Ishimoto (Katō) Shidzue Confronts Expansionists Policies Against Birth Control 1930-1940* », in GORDON Daniels (dir.), TOMIDA Hiroko (dir.), *Japanese Women: Emerging from Subsistence 1868-1945*, (coll. « Women in Japanese History »), Global Oriental, Kent, 2005, pp. 40.41.

⁶⁸⁴ Cf. ci-après. Par ce nom, il s'agit en fait d'une structure, souvent dépendant d'un cercle artistique, permettant de dispenser une éducation artistique. Rappelons-nous l'enseignement prodigué par la *Meijibijutsukai* à la fin du XIXe siècle. Il s'agit en quelque sorte de l'équivalent *Yōga* de la *Juku*.

⁶⁸⁵ Célèbre jardin dans l'arrondissement de Bunkyo, Tokyo.

⁶⁸⁶ *Bijutsu nenkan – taishō ni jū yon nen-han* 美術年鑑一大正十四年版 (« Rapport annuel du monde de l'Art pour l'année 1925 »), *nishōdōshoten*, Tokyo, 1925, p. 148-149.

Il est regrettable que les femmes, lorsqu'elles fondent un foyer familial, abandonnent les idéaux qu'elles nourrissaient lorsqu'elles étaient célibataires, les empêchant *in fine* d'atteindre l'autonomie financière. J'ai été le premier en 1892 à embaucher une femme en tant qu'employée de bureau⁶⁸⁷, ce qui m'a valu à l'époque bien des railleries et qui me vaut aujourd'hui les éloges pour ma clairvoyance d'avoir très tôt reconnu [*le potentiel*] des « femmes ».

Ces propos d'Hoshino s'inscrivent dans une tendance générale de celui d'un accroissement sans précédent de la part des femmes dans le monde du travail, ce que relève Pierre-François Souyri : de 1900 à 1925, leur nombre ne cesse d'augmenter, et elles ont accès à des métiers qui ne sont plus seulement ceux, sous-qualifiés et harassants, des manufactures ou des usines, mais à des postes plus spécialisés à l'instar de ceux évoqués par Hoshino Shaku⁶⁸⁸. Par ailleurs, il ne faut pas croire que les artistes femmes ayant réussi à faire carrière, à exposer voire à atteindre le succès, furent épargnées par des jugements de valeurs n'ayant d'autre objet que leur genre, les renvoyant ainsi très souvent – pour ne pas dire presque systématiquement – à leur condition. Par exemple, dans sa critique de la section *Yōga* de la *Teiten* de 1920, l'artiste Nabei Katsuyuki écrit à propos de l'artiste *Yōga* Inoue Yoshiko 井上よし子 (?- ?) :

井上よし氏の『睡蓮の池』は手前の方の一葉くに女らしいたどくとした處がある。男ならまずいと云はれる處だ。⁶⁸⁹

« *Suiren no ike* 「睡蓮の池」 (« *Mare aux nénuphars* ») d'Inoue Yoshi présente une maladresse somme toute féminine dans les feuilles du premier-plan. C'eût été un homme, on aurait dit qu'il est inexpérimenté. »

Cette remarque de Nabei Katsuyuki soulève deux points : le premier serait que l'aspect « maladroit » de la réalisation de tel ou tel motif serait quelque chose de profondément féminin, de « touchant », en somme ; le second serait qu'on excuse cette maladresse fondamentalement féminine, tout en rappelant que si elle émanait d'un homme, pour une tâche identique, elle serait

⁶⁸⁷ Le terme *jimuin* 事務員 « employé de bureau » n'indique pas avec précision de quel poste il s'agit.

⁶⁸⁸ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 502.

⁶⁸⁹ NABEI Katsuyuki, « *Teiten no yōga* 帝展の洋画 (« le *Yōga* de la *Teiten* ») », *Chūō bijutsu*, Vol. 6, n°11, 1920, p. 76.

intolérable. Ce qui est valable pour les hommes ne l'est donc pas pour les femmes, et on ne juge pour ainsi dire pas les deux parties de la même manière, ni selon les mêmes critères. L'utilisation de l'adjectif *mazui* 不味い ou 拙い – ici écrit en *Hiragana* – est par ailleurs très équivoque, renvoyant autant à quelque chose de très déplaisant au regard qu'à l'idée d'une mauvaise technique ou de quelqu'un de maladroit.

Dans la même veine, l'historien et critique Sasakawa Rinpū 笹川臨風 (1870-1949) indique, dans un article paru dans la revue généraliste *Chūō kōron* 中央公論, de novembre 1916, et à l'occasion duquel il compare l'*Inten* et la *Bunten*, que :

清方に比すると、女ながらも京都の上村松園の方が遙に技巧が優れてゐる。

690

En comparant avec [*Kaburaki*] Kiyokata, la maîtrise technique d'Uemura Shōen de Kyoto surpasse de loin la sienne, quand bien même elle est une femme.

Ancienne étudiante des plus prestigieuses *Juku* de Kyoto, Shōen était déjà âgée de 41 ans en 1916 et jouissait d'une solide réputation de peintre de *Bijinga*. Plutôt que de faire valoir des arguments de comparaison objectifs vis-à-vis de ces deux artistes, Sasakawa préfère suggérer que la maîtrise technique de Kaburaki Kiyokata (alors réputé en tant qu'illustrateur et également peintre de *Bijinga* à l'instar de Shōen) n'arrive même pas à égaler celle d'une femme, c'est dire s'il est mauvais ! pourrait-on comprendre, même si la critique visait aussi sans doute à démontrer la supériorité technique de certains artistes de Kyoto par rapport à ceux de Tokyo comme Kaburaki.

Pour en revenir à la question de l'enseignement, le nu enseigné aux artistes femmes pourrait faire l'objet d'une analyse à part entière car très peu de choses ont été publiées sur le sujet. Le travail réalisé par Yamada Naoko sur l'artiste Asuke Tsune indique que le cursus de la *Joshihi*, malgré son généralisme, incluait des cours de dessin d'après modèle vivant (compris dans l'appellation *Shasei* 写生 traduisible par « représentation d'après nature »), et dont le

⁶⁹⁰ SASAKAWA Rinpū, « *Bunten-inten wo mi ni iku hito no tame ni* 文展院展を觀に行く人の爲に (« à destination des gens allait voir la *Bunten* ou l'*Inten* ») », *Chūō kōron*, vol. 31, n°11, 1916, p. 51.

volume horaire variait selon l'année du cursus⁶⁹¹. Des photographies prises entre 1903 et 1915 à la *Joshi* (fig. 116a et fig. 116b) permettent d'accréditer avec certitude la dispense de tels cours, à l'instar de celles que nous a envoyées Mme Takahashi de la salle de documentation historique de la *Joshi* (歴史資料室)⁶⁹². Il est possible de se rendre compte que le modèle masculin, debout et droit dans une position affirmée et virile, porte pudiquement un caleçon (par respect pour la pudeur de ces dames), tandis que le modèle féminin, tortillé sur lui-même la tête penchée, est, lui, totalement nu. Les archives exhumées par Yamada Naoko et indiquant la charge de cours hebdomadaire de la *Joshi* ne permettent malheureusement pas de savoir si les étudiantes de la section *Nihonga* avaient, elles aussi, des cours de dessin d'après nature impliquant des nus. De la même façon, deux travaux d'étude réalisés au fusain par l'artiste *Yōga* Kametaka Fumiko 亀高文子 (1886-1977) en 1907 (un homme totalement nu assis sur un tabouret, et une femme totalement nue debout) alors qu'elle étudiait à la *Joshi* de 1902 à 1907⁶⁹³ semblent accréditer le fait que ces cours firent partie du cursus proposé avant même la nomination d'Okada Saburōsuke au département de *Yōga* en 1916⁶⁹⁴, lui-même parmi les premiers avocats du nu à l'occidentale. Il ne semble néanmoins pas qu'elle réalisa par la suite des nus en tant qu'œuvre finie.

Par ailleurs, il est possible de trouver çà et là quelques œuvres présentées au Salon et dépeignant des artistes femmes affairées à la tâche. Une des plus éloquentes est sans doute celle d'Inokuma Gen'ichirō présentée à la *Teiten* de 1933 et intitulée *Gashitsu* 画室 (« atelier ») (fig. 117) : l'artiste y représente une artiste femme assise sur une chaise face à sa toile en train de peindre un nu féminin, et dont la modèle est présente totalement nue, debout à ses côtés (de face pour le spectateur, ce qui n'est pas cohérent mais qui sert uniquement à montrer la nudité frontale de celle-ci). Même si la critique fut extrêmement partagée, en particulier vis-à-vis de la composition de l'œuvre et des coloris utilisés, les remarques ne portèrent pas sur le sujet (du moins, dans les revues consultées) : l'artiste et intellectuel Kojima Kikuo 児島喜久雄 (1887-

⁶⁹¹ YAMADA Naoko, « Asuke Tsune *muramusume* ni tsuite 足助恒《村娘》について (Asuke Tsune : à propos de *Fille du Village*) », *Joshi bijutsu daigaku kenkyū kiyō* 女子美術大学研究紀要 (« bulletin de recherche de l'université pour femmes de Tokyo »), n°42, mars 2012, p. 84 (資料 1).

⁶⁹² Documents reçus par mail le 21 novembre 2022.

⁶⁹³ MUSEE MEMORIAL KOISO DE KOBE, *Kametaka Fumiko to sono shūhen* 亀高文子とその周辺 (« Kametaka Fumiko et son entourage »), catalogue d'exposition [musée mémorial Koiso de Kobe : du 8 août au 18 octobre 2009], musée mémorial Koiso de Kobe, Kobe, 2018, p. 10.

⁶⁹⁴ COMITE EDITORIAL DU CENTENAIRE DE LA JOSHIBI, *Joshihi hyakunen-shi to sono jidai 1900-2000* 女子美100年史とその時代1900-2000, Joshibi, Tokyo, 2000, pp. 39-41.

1950) écrivit par exemple pour le *Asahi Shinbun* que l'œuvre d'Inokuma « aurait été meilleure si réduite aux seules modèle et artiste femmes »⁶⁹⁵. Ishii Hakutei félicita pour sa part la grande maîtrise technique de l'artiste tout en soulignant avec insistance l'aspect non naturel de la composition⁶⁹⁶. Quant à l'artiste lui-même, Inokuma indiqua dans la revue *Bijutsu* (qui d'ailleurs, à travers un dialogue à six voix dans ces mêmes colonnes, critiquait très négativement l'œuvre) qu'il avait « souhaité représenter la femme contemporaine jusque dans les moindres recoins »⁶⁹⁷. Il est ainsi possible d'en déduire que la pratique n'était pas inhabituelle, du moins, suffisamment répandue pour qu'un artiste s'y intéresse.

Pour revenir à l'éducation artistique, en dehors des deux grandes institutions citées précédemment, un certain nombre de plus petites structures privées à l'instar de celles qui existèrent à la fin du XIXe siècle comme le *kenkyūsho* de la *Hakubakai*, bien souvent ouvertes aux femmes, permettaient de la même façon de contourner l'université publique. On pourrait citer les *kenkyūsho* de la *Taihei Yōga-kai* 太平洋画会 (« Société du *Yōga* du Pacifique », fondée en 1889⁶⁹⁸) qui comprenait des artistes de premier plan comme Ishii Hakutei, Mitsutani Kunishirō ou encore Nakamura Fusetsu ; celui du prestigieux *Nihonbijutsu-in* en matière de *Nihonga* ; ou encore la *Kawabata ga-gakkō* 川端画学校 (« École de peinture Kawabata ») fondée par le peintre *Nihonga* Kawabata Gyokushō 川端玉章, et rejoint plus tard par Fujishima Tekeji qui y enseigna le *Yōga*⁶⁹⁹ ; ou enfin la *Nihon bijutsu gakkō* 日本美術学校 (« école de peinture du Japon », école privée comportant un pôle « femmes »⁷⁰⁰) fondée en 1916. Il serait également possible de citer l'école privée *Sekisōsha* 赤艸社 (« la société de l'herbe rouge ») fondée en 1926 à Kobe par Kametaka Fumiko. Néanmoins, malgré sa création par une femme et la renommée sociale de l'école (perçue comme appartenant à la haute société), l'universitaire Yamanasaki Akiko déplore que le système éducatif ne fût en rien remis en question, et que la

⁶⁹⁵ KOJIMA Kikuo, « Teiten yōga-hyō (ni) 帝展洋画評 (二) (« Critique du *Yōga* de la *Teiten* (2) »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 21 octobre 1933, p. 9.

⁶⁹⁶ ISHII Hakutei, « Teiten mondai saku (14) Inokuma Gen'ichirō-shi no « gashitsu » 帝展問題作【十四】猪熊弦一郎氏の「画室」 (« Une œuvre de la *Teinten* questionnée (14) : *Gashitsu* de Monsieur Inokuma Gen'ichirō »), *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 7 novembre 1933, p. 4.

⁶⁹⁷ INOKUMA Gen'ichirō, « Watashi no shuppinsaku – Yōga 私の出品作・洋画 (« mon œuvre exposée – section *Yōga* »), *Bijutsu*, vol. 8, n°11, 1933, p. 30.

⁶⁹⁸ Voir première partie.

⁶⁹⁹ *Yōga Kenkyū-kai*, *Suisaiga no egakikata : shoshinsha no tame ni* 水彩画の描き方 — 初心者の為に (« méthode de peinture à l'aquarelle à destination des débutants »), Kokumin shoin, Osaka, 1940, pp. 167-170.

⁷⁰⁰ *Yomiuri Shinbun*, 21 juillet 1925, p. 7.

même différenciation était également appliquée dans ce cas précis. La pensée admise voulant que, comme à la *Joshi*, ces cours étaient des *okeikogoto* お稽古事 (« talents » ou « accomplissements »), dans le sens où ils devaient servir à la future mère d'outils culturels et « émotionnels » pour éduquer les enfants en dehors de l'école⁷⁰¹.

On sait que plusieurs artistes femmes ont pu se former dans ces structures privées, comme les artistes Shima Aoi⁷⁰² ou Sakurai Hamae 桜井浜江 (1908-2007) à la *Kawabata ga gakkō*⁷⁰³. Arima Satoe ou Migishi Setsuko ont pu se former à la peinture à l'huile d'une façon similaire, le cas échéant au *Hongō Yōga Kenkyūsho* 本郷洋画研究所 (« centre de recherche pour le *Yōga* de Hongō⁷⁰⁴), *Juku* fondée par les artistes Okada Saburōsuke et Fujishima Takeji en 1912. Un nombre relativement élevé d'artistes femmes eurent l'occasion de fréquenter cet atelier et de recevoir l'éducation d'Okada Saburōsuke, qu'on suppose sensibilisé à la pratique des artistes femmes à la suite de son voyage en France – à l'occasion duquel il séjourna dans la classe de Raphaël Collin à l'académie – mixte – Colarossi – de 1897 à 1901⁷⁰⁵. Peintre de la nudité féminine parmi les plus prolifiques en la matière, il est plus que probable que la société des nus féminins d'Okada ait pu motiver bon nombre de ses élèves, masculins comme féminins, à en faire de même, en particulier au regard de la popularité d'un tel sujet. Rien ne semble indiquer par exemple qu'il ait découragé – à défaut de pouvoir affirmer qu'il l'ait encouragé – Arima Satoe de réaliser un de ses nus, en particulier celui qu'elle présenta au Salon à deux reprises. Néanmoins, il est difficile de dire si la situation en fut toujours ainsi, mais le directeur de l'école en 1933⁷⁰⁶, Inoue Yūtarō 井上雄太郎, relate que l'enseignement n'était pas mixte, au moins durant les premières années, montrant ainsi qu'une division selon les genres se faisait aussi dans les plus petites structures, et que « ouvert aux femmes » n'est pas synonyme de mixité dans l'enseignement. Il y avait ainsi un pôle réservé aux femmes établi dans la résidence

⁷⁰¹ YAMASAKI Akiko, « Shōwa shoki joshi *Yōga* juku ni kansuru kenkyū 昭和初期女子洋画塾に関する研究 (« étude d'une *Juku* de style *Yōga* pour femmes durant les premières années de l'ère Shōwa ») », *Bijutsu kyōiku gakkai-shi*, vol. 29, 2008, pp. 591-592.

⁷⁰² HASHIMOTO Shinji (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), SUZUKI Kaoru (dir.), *Hashiru onna-tachi : josei gaka no senzen-sengo 1930-1950 nendai* 奔る女たち—女性画家の戦前・戦後 1930—1950年代 (« La course des femmes : l'avant et l'après-guerre des artistes femmes 1930-1950 »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des arts de Tochigi : du 21 octobre au 9 décembre 2001], Musée préfectoral de Tochigi, Utsunomiya, 2001, p. 140.

⁷⁰³ Ibid., p. 602 (note 14).

⁷⁰⁴ Hongō est un ancien arrondissement de Tokyo, aujourd'hui contenu dans l'arrondissement de Bunkyo.

⁷⁰⁵ Ibid., pp. 82-83.

⁷⁰⁶ Okada étant alors âgé de 64 ans (soit 6 ans avant sa mort), semble avoir délégué beaucoup de choses en 1933.

même d'Okada, alors que les hommes avaient leur propre bâtiment, dans lequel étaient aussi conservées les statues utilisées pour les travaux⁷⁰⁷.

2.3.2 – Existait-il une forme de tabou autour du nu ?

Ce dernier point nous amène naturellement à nous questionner sur la production de nus par des artistes femmes avant-guerre au vu des aspects sociologiques abordés ci-avant, et les choses sont bien plus complexes qu'il n'y paraît. Les artistes ayant su passer outre les préjugés, ayant réussi à se former convenablement, en somme à franchir les nombreux obstacles susceptibles d'entraver leur carrière, ont-elles pu – ou souhaité – peindre des nus ? Existait-il une forme de tabou frappant ce sujet pour les femmes ? Il est possible de formuler une réponse dès à présent, résultat de nombreuses recherches : oui, le nu féminin peint par des artistes femmes existe, et les œuvres ayant eu recours à la nudité féminine sont relativement nombreuses, toutes sensibilités artistiques confondues, ce qui n'est pas sans aller à l'encontre de ce qui est habituellement montré dans les expositions. Néanmoins, tel que nous l'a confié l'universitaire Kira Tomoko⁷⁰⁸, ce n'est en effet pas la norme, à savoir que si l'immense majorité des artistes hommes *Yōga* ont eu recours au nu au moins une fois dans leur carrière en tant qu'œuvre exposée et critiquée (c'est-à-dire hors études de nu), la réciproque est très loin d'être vraie pour les artistes femmes, même si rien ne semble indiquer que le nu en tant que sujet artistique leur ait été « interdit » *stricto sensu*, le renvoyant ainsi dans les limbes nébuleux d'une évaluation personnelle au cas par cas.

2.3.2.1 – Le problème de la frugalité des sources

Faute de sources précises relatives à ce sujet en particulier, il n'est en revanche possible que de formuler des hypothèses. Les témoignages et récits sur ce point sont malheureusement très rares, ce qui impose une certaine frugalité, et oblige à investiguer parmi les artistes ayant le plus écrit. Un indice allant dans le sens d'une inconvenance du nu vis-à-vis des femmes – à restituer dans son contexte – peut être trouvé une nouvelle fois chez Ogura Yuki, relaté en 1984

⁷⁰⁷ KURŌ Sei, « Gagakkō to kenkyūsho (roku) : Hongō kaiga Kenkyūsho 画学校と研究所 (六) 本郷絵画研究所 (écarts de peintures et centres de recherche (6) : le *Hongō Kaiga Kenkyūsho*) », *Bijutsu Shinron*, vol. 8, n°10, 1933, p. 73-74.

⁷⁰⁸ 吉良智子, chercheuse à la *Nihon Joshi Daigaku* 日本女子大学 (« université pour femmes du Japon »).

à l'occasion d'une longue entrevue autobiographique intitulée *Gashitsu no uchi soto* 画室のうちそと (« A l'intérieur et en dehors de l'atelier ») et éditée sous forme de livre. Ogura raconte qu'en 1917, alors qu'elle terminait son cursus à l'école normale supérieure pour femmes de Nara (*Nara joshi kōtō shihan gakkō* 奈良女子高等師範学校) où elle étudiait la langue japonaise et, dans une moindre mesure le dessin et la peinture⁷⁰⁹, il était demandé, en tant qu'examen du cours de peinture, que les jeunes femmes peignent le sujet de leur choix. Ogura avait déjà rencontré des soucis par le passé, notamment parce qu'elle avait décidé, l'année précédente, de peindre l'image de *Kakure kirishitan* 隠れキリシタン (« chrétiens cachés », c'est-à-dire les chrétiens du Japon entré dans la clandestinité durant l'époque d'Edo) sur un grand paravent, ce qui posa deux problèmes successifs : le sujet d'une part, le format d'autre part (il était attendu d'une jeune femme une œuvre de petite taille). En 1917, âgée de 23 ans et fascinée par les peintures de Cézanne et de Gauguin qu'elle voyait dans le magazine *Shirakaba* 白樺⁷¹⁰, en particulier les nus de ce dernier, elle décida de peindre dans le style de Gauguin une femme nue, partiellement enveloppée dans un paréo rouge (n'étant pas sans rappeler les us et coutumes de la *Hakubakai*) et mordant dans une pastèque, ce qui lui valut les éloges de son enseignant, Yokoyama Tsunegorō 横山常五郎, à la vue des dessins préparatoires. Néanmoins :

卒業の時に両陛下がおいでくださるんですね。それで大きな図画の教室がありました。廊下に、描いた絵をずらっと並べます。そしたら、その時に文部次官の田所美治さんという方が、卒業式の前の日に下見においでになったんです。それでね、私の絵は、「撤回っ！」って言われちゃった。⁷¹¹

L'empereur et l'impératrice devaient venir en visite durant la période de la remise des diplômes. Il y avait une grande salle de dessin, et on avait aligné toutes les peintures les unes à côté des autres dans le couloir. Il était ensuite prévu que le vice-ministre de l'éducation,

⁷⁰⁹ Elle souhaitant avant tout trouver un travail afin de gagner de l'argent tel qu'elle le raconte, notamment à cause du piètre état de santé de sa mère. Néanmoins, passionnée par l'art, elle prenait des cours de peinture et de dessin au sein de cette même école.

⁷¹⁰ On notera l'intérêt porté pour l'art occidental grâce à cette revue qui inspira aussi Tsuchida Bakusen tel qu'il l'a été dit précédemment.

⁷¹¹ OGAZA Tsuneko, OGURA Yuki, *Gashitsu no uchi soto* 画室のうちそと (« A l'intérieur et en dehors de l'atelier »), Yomiuri Shinbun-sha, Tokyo, 1984, pp. 76-78.

monsieur Tadokoro Yoshiharu⁷¹², vienne faire une visite d'inspection la veille de la cérémonie de remise des diplômes. C'est alors qu'en voyant ma peinture il s'écria « qu'on la décroche ! ».

Il en résulta qu'Ogura Yuki fut la seule de qui le couple impérial ne vit pas l'œuvre. Cette anecdote, qui s'inscrit dans le cadre d'une école « bien sous tous rapports » (pour reprendre le terme de *kingenjishshoku* 謹厳実直 utilisée par Ogawa Tsuneko) pour jeunes femmes, à Nara (Kansai) de surcroît, soulève deux points d'intérêt. D'une part, la question du nu telle qu'envisagée en 1917, période du début de l'ère Taishō (1912-1926) durant laquelle la « querelle du nu » ne s'est toujours pas apaisée. Rappelons qu'à la 8^e *Bunten* de 1914, sept œuvres de la section *Yōga* impliquant la nudité furent déplacées et interdites de reproduction dans le catalogue, et que cette même année 1917, lors de la 5^e exposition de la *Kōfūkai*, tous les nus parmi les œuvres de Raphaël Collin (décédé l'année précédente) présentées spécialement afin de commémorer son enseignement⁷¹³ furent frappés d'une interdiction d'exposition et de photographie, ainsi que les nus d'Arima Satoe, de Kawai Seiichi 河井清一 (1891-1979), de Kajiwara Kango 梶原貫五 (1887-1958) également interdits de photographie⁷¹⁴. D'autre part, le second point d'intérêt concernerait l'auteur même de l'œuvre plus encore que le sujet : la réaction du vice-ministre Tadokoro apparaît comme d'autant plus viscérale que l'œuvre a été réalisée par une jeune femme manifestant ce qu'on pourrait comprendre comme une conscience de son propre corps. Il semble ainsi inconvenant, presque inconcevable (voire impertinent) qu'une jeune femme puisse avoir eu l'idée saugrenue, en province et dans une ancienne capitale impériale, de représenter un nu féminin, à la manière de Gauguin qui plus est.

Outre ce récit écrit en 1984, les publications avant-guerre sont excessivement rares. Malgré d'intenses recherches, un seul article écrit par une artiste femme semble s'épancher plus en détail sur cette question (c'est-à-dire de façon contemporaine vis-à-vis des problématiques rencontrées, et écrit *a posteriori*), et expliquer brièvement le recours au nu, là où les artistes hommes, à l'exact opposé, écrivirent abondamment sur le sujet, en particulier durant les années 1920. En règle générale, à l'instar de l'espace public, parole féminine et parole masculine sont

⁷¹² Todokoro Yoshiharu 田所美治 (1871-1950).

⁷¹³ *Kōfūkai dai go kai kaiga tenrankai shuppin mokuroku* 光風会第五回絵画展覧会出品目録 (« catalogue d'exposition de la 5^e exposition de la *Kōfūkai* »), catalogue d'exposition [Parc d'Ueno, salle d'exposition *Take no utena* (Tokyo) : du 1^{er} au 27 février 1917], *Kōfūkai-jimusho*, Tokyo, 1917, p. 18.

⁷¹⁴ « *Koran no ga chinretsu kinshi* コランの画陳列禁止 (« interdiction d'exposer les peintures de Collin »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 4 février 1917, p. 5.

très compartimentées dans la presse, en particulier dans la presse spécialisée. Certains journaux généralistes conservateurs comme le *Yomiuri Shinbun* regroupent les affaires liées aux artistes femmes dans les colonnes du supplément prévu à cet effet (*Fujin furoku* 婦人付録 « supplément femmes », appelé plus tard simplement *Fujin*), où les faits d'armes de certaines artistes côtoient des récits maternels et autres problèmes du foyer familial. Le *Asahi Shinbun* pour sa part, si les artistes femmes y sont régulièrement incluses dans la rubrique *Katei* 家庭 (« foyer »), leur permet néanmoins une (relative) plus grande visibilité aux côtés de leurs homologues masculins. En dehors de la presse généraliste, c'est avant tout dans les – nombreuses – revues spéciales destinées aux femmes, qu'elles peuvent s'exprimer, comme dans les revues généralistes aux noms assez explicites telles *Fujinkai* 婦人界 (« le monde des femmes »), *Fujin kurabu* 婦人倶楽部 (« le club des femmes »), *Fujin no tomo* 婦人之友 (« l'ami.e des femmes »), *Fujin kōron* 婦人公論 (« l'opinion publique des femmes », journal plus polémique pour ce dernier en tant que magazine d'opinion) ; ou encore des revues consacrées aux enfants comme *Kodomo no kuni* コドモノクニ (« le pays des enfants ») et *Kodomo no tomo* 子供之友 (« l'ami.e des enfants »), où ce sont d'ailleurs des artistes femmes qui réalisèrent un grand nombre d'illustrations ; enfin, de façon plus spécialisée avec *Nyonin geijutsu* 女人芸術 (« l'art des femmes ») ou encore *Fujin bungei* 婦人文芸 (« les arts des femmes »), parmi d'autres. Bien sûr, on trouve quelques courts récits ici ou là écrits par des artistes femmes dans les grandes revues spécialisées, mais leur nombre est considérablement faible comparé aux hommes, et ces textes ne relèvent que très rarement (pour ne pas dire jamais dans ces colonnes) d'un contenu scientifique, se bornant à aborder des questions de thématiques artistiques ou des anecdotes personnelles (récit de voyage, explication d'une œuvre, pourquoi l'artiste apprécie-t-elle une œuvre donnée etc.).

L'article en question évoquant le nu intitulé *Josei no mita josei no ratai* 女性の見た女性の裸體 (« le corps nu féminin vu par une femme »), et écrit par une artiste femme avant-guerre, peut être trouvé dans le numéro de novembre 1937 de la très éphémère (seulement trois numéros) revue d'art *Bijutsu jidai* 美術時代 (« l'époque de l'art », revue à laquelle des artistes

de renom participèrent comme Ishii Hakusei), sous la plume de l'artiste *Yōga* Fujikawa Eiko 藤川栄子 (1900-1983)⁷¹⁵ :

Je pense, d'une manière générale, que voir une femme nue lorsqu'on est soi-même une femme ne suscite pas d'émotion particulière. Quand je vois dans les *onsen* ou ailleurs de jeunes et beaux corps nus, l'équilibre de leurs proportions ou la liberté de leur chair, je pense, à n'en pas douter : « ah, que c'est beau ! ». Cependant, ce n'est assurément pas seulement cela qui suscite un intérêt tel que celui de voir le corps nu d'un homme. Pour les gens comme moi qui ont peint des nus féminins de bout en bout, je suis bien plus intéressée par le corps nu d'une femme que par celui d'un homme (même si j'aimerais bien essayer de peindre des nus masculins...).

Je ne sais pas si cela vient du fait que je vais systématiquement avoir à l'esprit quel genre de corpulence la personne pourrait bien avoir à travers ses vêtements, la forme cylindrique de son cou ou de ses poignets par rapport à son visage, quand bien même c'est avec des amis que je suis en train de discuter. Tout cela suscite grandement mon intérêt.

Lorsque les modèles commencent à fréquenter mon atelier, je pense qu'il est plus naturel, et surtout bien plus beau, de les voir nues plutôt qu'habillées. Dans ce cas précis, lorsque je souhaite peindre les vêtements, j'essaie de les esquisser. Après cela, si j'envisage de dénuder le modèle, il arrive à de nombreuses reprises que, du fait de sa beauté sans commune mesure, l'intérêt que j'avais un temps pour ses vêtements se volatilise complètement, et que je me retrouve finalement à peindre un nu une fois de plus.

Je n'ai de cesse que d'imaginer combien il serait naturel, libérateur, amusant et beau si les êtres humains aussi vivaient avec des « habits corporels »⁷¹⁶ couleur chocolat, couleur pêche, ou encore jaune, comme ces autochtones des régions méridionales, tout en ne portant aucun vêtement.

Toutefois, même si j'ai essayé de peindre jusqu'à présent un grand nombre de femmes, il ne m'est jamais arrivé de rencontrer un nu qui en vaille l'éloge. Serait-ce la faute au recours à des modèles « limitées » ? Dans la plupart des cas, les nus sont mal proportionnés, les couleurs

⁷¹⁵ La version originale japonaise du texte est reproduite en annexe.

⁷¹⁶ La phrase originale utilise l'expression 肉體の着衣 signifiant littéralement « vêtement corporel » ou « vêtement physique », ce qui est ici assez ambigu, d'autant plus que l'adjectif 肉体的 peut véhiculer une idée de sensualité. Fait-elle une distinction entre les « vrais » vêtements d'un côté (c'est-à-dire ceux des Japonais), et les « vêtements corporels », près du corps ou « sensuels » des indigènes d'un autre côté ? Ou alors doit-on comprendre par-là « ceux qui ne portent rien d'autre comme vêtement que leur peau couleur chocolat etc. » ?

ternissent maladroitement ou la chair tombe. Je n'ai jamais vu un beau corps/une belle chair autre part que dans des films étrangers, à travers ceux des acteurs, ou dans les peintures réalisées par des artistes étrangers.

Il s'agit néanmoins là de mon regard en tant que femme. Si c'est un homme qui regarde le modèle nu, il lui apparaît peut-être comme quelque chose de mystérieux, ou même comme une sublime divinité.

J'imagine toujours le corps⁷¹⁷ d'un nu féminin enflé et arrivé à pleine maturité des peintures de Renoir, ou le moelleux de Modigliani, ou encore des nus à l'apparence si particulière tels ceux de Lautrec ; alors mes espoirs s'enflamment et j'en viens à trouver un modèle. Je me demande néanmoins si ces désirs ne devraient pas être, par tous les moyens, refreïnés. Lorsque je vois le corps vigoureux ou encore les jambes joliment apprêtées d'une jeune femme passant soudainement dans la rue, c'est précisément ce genre de femme que je désire ardemment essayer de peindre. Mais en faire une reproduction nue est hors d'atteinte.

Je suis allée il y a quelques temps à l'exposition de la collection Ōhara et, lorsque j'y ai vu *La Petite Cléopâtre* peinte par Marval⁷¹⁸, j'ai pensé que c'était précisément cela que de représenter un nu féminin tel que vu par une femme. Les délicates lignes du corps, les couleurs sensuelles, l'aspect souple de la chair ou encore cette pose charmante brillent partout par leur clarté, et c'est quelque chose qu'on ne peut se lasser d'admirer.

Mis à part ces « peintres » bornés affirmant qu'il est inconvenant⁷¹⁹ que des femmes peignent des nus féminins, je dois dire qu'il n'y a rien de plus plaisant parmi tous les motifs dont je dispose que de peindre des nus. Que ce soit une personne, une nature morte ou un paysage, même si je pense qu'il n'y a pas de discrimination à faire quant à l'ensemble de leurs points de difficulté ou d'intérêt, il n'y a aucun autre objet aussi extraordinaire que le corps nu, et je ne vois aucune autre beauté qui soit aussi complexe et en perpétuelle évolution que celle d'un être humain vivant et se mouvant. C'est-à-dire, s'il me fallait les énumérer : les lignes délicates et changeantes, les fascinantes ondulations de la chair de la partie supérieure du corps,

⁷¹⁷ *Nikukai* 肉塊 peut aussi être compris comme « morceau de viande », ce qui renforce l'aspect charnel des nus de Renoir soulevé par Fujikawa.

⁷¹⁸ Jacqueline Marval (1866-1932), artiste peintre française plus ou moins proche des Fauvistes, et ayant réalisé un grand nombre de nus, souvent de grande taille. A noter que *La Petite Cléopâtre* ne fait pas du tout référence à la jeunesse du personnage illustre mais au sobriquet d'une « cocotte ». L'œuvre est d'ailleurs toujours conservée au Ohara Museum of Art à Okayama.

⁷¹⁹ *Motte no hoka* もつての外 peut aussi se comprendre par « outrageux » ou « scandaleux ». Fujikawa écrit d'ailleurs *ekaki* エカキ (絵描き en kanjis, signifiant littéralement « qui peint/dessine des images ») en katakana plutôt qu'en utilisant le mot usuel et consacré de *gaka* 画家 voire de *sakusha* 作者 pour se référer aux artistes peintres, ce qui pourrait être compris comme une forme de dédain au vu du contexte.

ses couleurs telles un fruit savoureux, l'aspect de la touche etc., jusqu'aux moindres recoins qui ne peuvent en aucun cas être exprimés, sont une synthèse de la beauté de l'Univers.

Par exemple, quel que soit le corps, un corps nu baigné des rayons de lumière de l'atelier s'illumine, il prend même des airs de quelque sirène des abysses. Même si je peins des nus depuis de nombreuses années, je n'arrive même pas à en saisir toutes leurs belles couleurs qui scintillent avec une incroyable diversité.

C'est quelque chose qui reste un mystère même pour moi, mais je suis de plus en plus intéressée par les nus compliqués. Tel serait mon souhait le plus cher, si un corps comme celui de Louise Brooks⁷²⁰ apparaissait.⁷²¹

Cet article de 1937 s'inscrit également au sein d'une période très particulière dont les tenants et aboutissants furent évoqués ci-avant (voir 2.1.2.1), vingt ans après l'anecdote relatée par Ogura Yuki, au sein d'une période promouvant, entre-autre, la natalité pour peupler les colonies. Si le nu ne fait guère plus d'émules en 1937, les propos tenus par Fujikawa sont intéressants à plus d'un titre, notamment parce que, au vu du contexte de ces « années noires », il nous apparaît étonnant qu'une artiste parle aussi librement du corps féminin (ce qui pourrait aussi s'expliquer par l'audience relative de ce genre de revues). Même si le point qui nous intéresse ici est abordé très succinctement, il démontre que le sujet peut être exposé publiquement, et critiqué. Sans, hélas, préciser ni quand ni quels « peintres » furent la cible de ses propos, il semble qu'elle ait elle-même dû faire face à des remarques quant à l'inconvenance de peindre des nus en tant que femme, révélant également que tous ne goutaient pas une telle liberté. Ensuite, il est possible de comprendre à travers le ton légèrement désabusé qu'elle souhaiterait aussi peindre des nus masculins, sous-entendant qu'en l'état, elle n'en a pas la possibilité (même si quelques artistes hommes ont représenté des nus masculins intégraux, nous pouvons, avec une forte probabilité, affirmer que plus encore qu'un nu féminin, le nu masculin devait être particulièrement inaccessible pour les femmes), montrant ainsi une d'autant plus forte asymétrie sur ce sujet au regard des genres : le corps féminin peut être possédé par un artiste homme, le corps masculin ne peut pas l'être par une artiste femme.

La *Nikakai*, comme pour d'autres artistes d'un point de vue esthétique et idéologique, fut à n'en pas douter un lieu d'expression privilégié pour les artistes femmes par le biais duquel

⁷²⁰ Louise Brooks (1906-1985), actrice américaine.

⁷²¹ FUJIKAWA Eiko, « josei no mita josei no ratai 女性の見た女性の裸體 (« le corps nu féminin vu par une femme »), *Bijutsu Jidai*, vol. 1, n°2, 1937, pp. 109-110. Le texte original est à retrouver en ANNEXES pp. 171-173.

il leur fut possible de présenter des œuvres qui auraient, naturellement, été refusées au Salon, mais aussi l'occasion pour ces dernières d'aborder des thématiques plus libres, suggérant ainsi une certaine ouverture d'esprit d'un point de vue strictement sociétal de la part des organisateurs. Il leur arrivait tout de même, comme en 1932 lors de la 19^e édition, d'avoir le mauvais goût de réunir toutes les artistes femmes dans la même salle, permettant néanmoins de constater qu'elles étaient quarante-et-une à exposer cette année-là⁷²².

Fujikawa proposa deux nus intitulés *Hadaka* 裸 (« nu ») et *Kōra* 黄裸 (« nu jaune ») en 1933, lors de la 20^e exposition de la *Nikakai* commémorant l'anniversaire des vingt ans de l'existence du cercle. Si la revue *Bijutsu Shinron* n'évoqua, quant à elle, aucun de ces nus dans ses critiques, et laissèrent presque totalement les artistes femmes de côté également, Araki Takao 荒城孝夫 indiqua néanmoins, selon lui, que Fujikawa pouvait être classée, avec Nakada Kikuyo, dans une tendance « fauviste »⁷²³. Le critique Haruyama Takematsu du *Asahi Shinbun* n'est en revanche pas tendre et montre une fois de plus une adaptation de la critique en fonction du genre :

藤川栄子さんの『裸』、『黄裸』はとてもうねくりかへった裸體である。そのポーズはいけない殊に『黄裸』の色も色だが、あの不作法な形は正視するに忍びない。男が描いてもいやであるが、女と来ては興ざめる。⁷²⁴

Hadaka 裸 (« Nu ») et *Kōra* 黄裸 (« Nu Jaune ») de Fujikawa Eiko sont des nus vraiment très, très courbés⁷²⁵. Cette pose est horrible, en particulier la couleur du *Nu Jaune* qui est une mauvaise couleur, et on ne peut soutenir le regard de cette forme grossière. Cela aurait été tout autant détestable si cela avait été peint par un homme, et tout cela perd simplement en intérêt quand il s'agit d'une femme.

⁷²² *Dai jūkyū kai nika bijutsu tenrankai mokuroku* 第十九回二科美術展覧会目録 (« catalogue de la 19^e exposition de la *Nika* »), catalogue d'exposition [Musée des beaux-arts de Tokyo : du 3 septembre au 4 octobre 1932], Tokyo, Nikakai jimusho, 1932, pp. 38-45.

⁷²³ ARAKI Takao, « Dai ni jū kai nika-ten wo miru : keishiki shugi no botsuraku 第二十回二科展を観る一形式主義の没落 (« Regard sur la 20^e exposition de la *Nika* : l'échec du formalisme »), *Bijutsu shinron*, 1933, p. 10.

⁷²⁴ HARUYAMA Takematsu, « Nika-ten hyō (3) 二科展評 (三) (« critique de l'exposition de la *Nikakai* (3) ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 10 septembre 1933, p. 9.

⁷²⁵ うねくりかへった est une locution très difficile à traduire. Il s'agit sans doute d'une forme soulignée, appuyée de うねる 曲る (« faire une courbe », « onduler » etc.).

La couleur jaune du nu nous fait naturellement beaucoup penser à celle d'un Christ de Gauguin, qui avait d'ailleurs lui-même, en son temps, soulevé l'ire de la critique. Contrairement à cette dernière œuvre, seule *Hadaka* a été reproduite en noir et blanc dans le catalogue de l'exposition (fig. 118) : il s'agit d'une femme totalement nue, représentée frontalement, et allongée sur une épaisse couverture, le bras droit relevé vers sa tête. L'œuvre n'est pas sans rappeler certains nus allongés de Fujita « Léonard » Tsuguharu, notamment à travers la représentation volumineuse des hanches, même si cette opposition hanches très arrondies/torse sculptural se retrouve beaucoup chez Fujikawa. Le visage, quant à lui, pourrait se référer dans son traitement à ceux de Tōgō Seiji, montrant un style encore en quête d'identité. La critique d'Haruyama Takematsu paraît ainsi particulièrement sévère, même s'il nous est impossible de connaître la teneur dudit « nu jaune ». Une autre artiste, Kinoshita Masako 木下雅子 (1905-1936) proposa, lors de cette même exposition commémorative de 1933, deux œuvres : *Yokujo* 浴女 (« femmes au bain » ou « baigneuses ») et *Yokugo* 浴後 (« après le bain »). Seule la première des deux œuvres, *Yokujo*, est reproduite dans le catalogue⁷²⁶ (fig. 119), permettant ainsi de se rendre compte que Kinoshita a également recours à la nudité, partielle cette fois-ci tout en étant assez explicite. Deux femmes sont représentées au sein d'une scène évoquant le retour d'une baignade en mer : celle de droite, debout, en léger contrapposto et coiffée d'un grand chapeau, est représentée en train de se déshabiller de son maillot de bain, montrant ainsi son épaule ainsi que son sein gauche. Celle de droite, assise sur un tabouret dans le sable, est dépeinte habillée d'un débardeur blanc, mais la partie inférieure de son corps totalement nue, laissant ainsi voir ses fesses et une cuisse pour le moins pulpeuses, sans aucune idéalisation. Cette scène transpose la nudité maritime, régulièrement utilisée dans le *Nihonga* à travers les *Amas*, à une activité fortement contemporaine qu'est la mode des bains de mer, et dont Okamoto Tōki, Koga Harue et bien d'autres s'étaient fait l'écho dans les années 1920. La présence d'une autre femme, assise à l'arrière-plan sur un rocher, laisse supposer qu'il s'agit d'une plage non mixte. En 1934 également, son œuvre *Kānēshon to rajo* カーネーションと裸女 (« femmes nues et œillets ») (fig. 120) est une des très rares – si ce n'est uniques ? – œuvres de nu de

⁷²⁶ Ce dernier n'est par ailleurs pas systématiquement illustré. La plupart des catalogues ne contiennent que la liste des œuvres exposées ainsi qu'un historique de la société artistique. Pour des raisons de droits d'auteur vraisemblablement, les catalogues illustrés ont quasiment tous été caviardés avant leur mise en ligne par l'« Institut National de Recherche pour les biens culturels » 東京文化財研究所, rendant une consultation *in situ* obligatoire. Il existe également un catalogue disponible sous le nom français de « Société des artistes Nikwa », édité très ponctuellement, et dont les reproductions sont visibles mais ne sont qu'une sélection.

Kinoshita à pouvoir être encore tracée. D'un type « nus en atelier », Kinoshita propose un groupe de trois jeunes femmes allongées sur une couverture jaune, totalement nues et représentées dans trois postures différentes. Leurs corps assez ronds quoique légèrement idéalisés dans la touche, ce que leur sexe totalement imberbe vient souligner. Le titre fait référence à ce petit bouquet d'œillets blancs disposé dans un vase à l'arrière-plan, comme pour assimiler ces femmes à des fleurs, poncif très partagé.

Fujikawa Eiko présenta également, lors de 23^e exposition de la *Nikakai* en 1936, deux nus féminins : *yokotawareru raju* 横はれる裸女 (« femme nue étendue »)⁷²⁷ et *Sannin no rafu* 三人の裸婦 (« trois femmes nues »). Cette dernière œuvre (fig. 121) illustre particulièrement bien les propos issus de son article de 1937, comme en témoigne la reproduction très aimablement envoyée par Egawa Yoshihide 江川佳秀, directeur du musée préfectoral d'art moderne de Tokushima⁷²⁸. On y voit trois femmes totalement nues, également représentées de façon frontale et le sexe imberbe, de type « femme de la Nature » ou « allégories ». Elles adoptent toute une posture en léger contrapposto, leurs trois regards hors-champ, dans un environnement arboré et floral, comme si elles émanaient de cette luxuriance à la manière d'un grand nombre de nus du même type. Leurs visages sont individualisés de sorte à rendre compte de morphologies différentes, même si leur gestuelle les amène, par le contact, à assurer une continuité entre les corps, comme si elles formaient un tout. En dépit d'une moitié supérieure du corps pouvant sembler idéalisée, leurs hanches et le galbe de leurs fesses, bien plus irréguliers dans le modelé, tendent à en faire des femmes quelque peu hors de standards, plantureuses, comme un renvoi tacite à ces nus de Renoir qu'elle évoque en 1937. Fujikawa propose ainsi une forme d'adaptation de la figure des *Trois Grâces* ou *Charites*, à la mode japonaise contemporaine par l'usage de cette coiffure au carré dans l'air du temps qui rappelle celle des *moga*. La composition comme la gestuelle des femmes, où chacune entre en contact avec l'autre, n'est pas sans rappeler certaines œuvres Rococo comme les *Trois Grâces* de Charles Van Loo de 1763, tout en adoptant une morphologie et un modelé adapté au corps d'une femme japonaise. Elle ancre ces femmes dans une description anatomique des corps, c'est-à-dire dans la technique en se concentrant sur le détail des modelés ainsi que sur leurs postures. Il n'y a aucune érotisation manifeste des corps, ni même de regard vers le spectateur. La critique de cette œuvre, conjointement avec les autres artistes femmes, est réduite à sa portion congrue

⁷²⁷ Malheureusement, aucune représentation de cette œuvre, contrairement à la seconde, ne semble avoir été publiée dans la presse.

⁷²⁸ Document envoyé par mail le 17 mars 2022.

dans la revue *Bijutsu* 美術 (« Art ») d'octobre 1936. L'artiste moderniste Fukuzawa Ichirō 福沢一郎 (1898-1992) écrit de façon laconique :

女流は藤川栄子氏、松村綾子氏の外、振るはなかつたやうです。[...] 水清公子氏の薔薇図は氏にとっても不本意な作ではないでせうか、黒田孝子の婦人像はまだ無難な方でせう。藤川栄子の二作とも。明るいいい描写であります、故木下雅子氏の技術よりすぐれてみるとは云へないでせう。⁷²⁹

Hormis Matsumura Ayako⁷³⁰ et Fujikawa Eiko, il semble que les femmes n'ont pas eu un grand succès. [...] La peinture de roses de Mizusei Kimiko⁷³¹ ne serait-elle pas, même pour elle, une œuvre non intentionnelle ? Le portrait de femme de Kuroda Takako⁷³² est quant à lui une direction toujours prudente. Il en va de même pour les deux œuvres de Fujikawa Eiko dont la représentation est claire et de bon aloi. On ne peut néanmoins pas aller jusqu'à dire qu'elle surpasse la technique de feu Kinoshita Masako.

Le critique Toyama Usaburō 外山卯三郎 (1903-1980) écrivit pour sa part :

藤川栄子さんの二点は、かつて大原氏のコレクションで日本に来たマルヴァールの作風をねらったものだらう。⁷³³

Je me demande si les deux œuvres de Fujikawa Eiko visaient [*à imiter*] le style de Marval, justement arrivée au Japon avec la collection Ōhara.

Même si ce dernier commentaire est assez désobligeant – le style de Fujikawa n'a d'ailleurs, objectivement, rien à voir avec celui de Marval, si ce n'est dans une acceptation libre du corps féminin –, on constate à la lecture de ces critiques, comme pour toutes celles que nous

⁷²⁹ FUKUZAWA Ichirō, « Nika-hyō 二科評 (« critique de la *Nika* ») », *Bijutsu*, vol. 11, n°10, 1936, p. 11.

⁷³⁰ Matsumura Ayako 松村綾子 (1906-1983), artiste *Yōga*.

⁷³¹ Mizusei Kimiko 水清公子 (1901-1977), artiste *Yōga*.

⁷³² Kuroda Takako 黒田孝子 (?- ?), artiste *Yōga*.

⁷³³ TOYAMA Usaburō, « Nikakai wo jūō ni miru 二科会を縦横に観る (« regard sur l'exposition de la *Nikakai* de long en large ») », *Bi no Kuni*, vol. 12, n°10, 1936, p. 36.

avons lues – jusqu’à preuve du contraire – concernant la réception de nus féminins peints par des artistes femmes, que la mention même du sujet ne semble soulever aucune forme ni de protestation, ni de débat, d’autant plus que l’œuvre de Kinoshita Masako, évoquée dans l’article, est également un nu. Tout juste a-t-on, semble-t-il, taxé Fujikawa d’adopter un comportement « masculin » à la réalisation de *Sannin no rafu*⁷³⁴. Il en va de même pour la très grande majorité des critiques contemporaines aux nus présentés par des artistes femmes : si l’œuvre ne fut pas simplement ignorée, les critiques ne firent pas état de la teneur de l’œuvre. Il est d’ailleurs assez caustique de lire le billet du *Yomiuri Shinbun* relatant le décernement du prix *Tokutai* 特待 (équivalent du *Tokusen* du Salon) par la *Nikakai* à Fujikawa pour cette même œuvre de 1936, une première à la *Nikakai* qui n’avait alors jamais gratifié une femme de ce prix, sans que l’article n’en évoque ni le titre ni la thématique de l’œuvre. Le journaliste se contente d’une photographie de l’artiste légendée simplement par « la veuve » (*Shashin ha mibōjin* 寫眞は未亡人), la caractérisant ainsi seulement par son statut marital⁷³⁵.

Lors de la même exposition, Shima Aoi proposa un nu intitulé *Vinasu no tanjō* ヴキナスの誕生 (« la naissance de Vénus »), ce qui fait immanquablement écho à l’œuvre de Fujikawa dans la mesure où les deux s’inscrivent dans une scène résolument mythologique, ce qui semble, à cette époque, éloigné des sujets de prédilection des artistes femmes, et qui sera abordé ci-après. Cette œuvre semble d’ailleurs avoir suscité des sentiments partagés, sans toutefois, une fois de plus, ne rien commenter quant à la nature même de l’œuvre à l’exception de la critique de Moriguchi Tari 森口多里 pour le *Asahi Shinbun*. Il s’agit d’ailleurs de la seule artiste femme (parmi les nombreuses artistes présentes) à être évoquée par ce dernier, et de façon pour le moins élogieuse, lui qui n’avait pas glissé un seul mot à leur égard au sein des trois volets que comptèrent sa critique de la *Nika-ten* de 1929 :

この第九室には超現實主義風の作品が集られておましたが、第十四室の島あふひ氏の『ヴキナスの誕生』の前ではどれもこれも顔負けの體である。眞赤なハイ

⁷³⁴ MURASHIMA Ken’ichi, « Hōmon 2 Fujikawa Eiko 訪問 2 藤川栄子 (« visite n°2 : Fujikawa Eiko »), *Bijutsu Shinchō*, n°81, 1954, p. 61.

⁷³⁵ « Kokei ni shōjin suru mibōjin ni gaika 孤閨に精進する未亡人に凱歌 (« la victoire d’une veuve dévouée dans la solitude »), *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 6 septembre 1936, p. 7.

ヒールをはいた断髪裸身のアナヂオメノスの出現には、東郷君さへ顔負けしたであらう。小群シュールレアリスト達が、自己自身の正體へ掴み得ないで貧弱な造形感覚を弄してゐる間に、近代ヴキナスは胸を張り首をそらして女性が一旦大體不敵になった場合の舞台効果を跨つてゐるのである。⁷³⁶

Les œuvres dans le style surréaliste ont été rassemblées dans la neuvième salle, mais elles tombent toutes éclipsées quand on se tient devant *Vinasu no tanjō* de Shima Aoi dans la quatorzième salle. Même les œuvres de monsieur Tōgō⁷³⁷ pourraient trembler de honte face à l'apparition de cette Vénus anadyomène aux cheveux courts, totalement nue et perchée sur des talons aiguilles d'un rouge profond. Alors même que les surréalistes ne parviennent pas à se créer une identité propre et s'amuse avec leur pauvre sens du modelé, la Vénus moderne répand cet « effet théâtral » de la femme ayant perdu toute crainte l'espace d'un instant en bombant la poitrine et en détournant la tête.

La critique d'Araki Takao pour *Bijutsu* fut quant à elle beaucoup plus laconique, se demandant simplement si l'œuvre ne serait pas un tournant (*tenkanki* 転換期) dans la carrière de l'artiste. Il ajoute néanmoins qu'on ne peut pas dire que l'œuvre soit une réussite à cause d'un problème de cohérence entre le fond et la forme⁷³⁸. Il est difficile de savoir ce qu'il est advenu de cette œuvre, peu de trace ne subsistent d'elle hormis sa courte description présente dans la critique, néanmoins, grâce à une reproduction de l'œuvre parue de la revue *Bi no Kuni* (vol. 12, n°10 de 1936) (fig. 122), également communiquée par Egawa Yoshihide du musée d'art moderne de Tokushima, il nous est permis d'avoir une idée générale de l'œuvre, sans toutefois pouvoir prendre en considération ses couleurs. Shima Aoi propose ici une œuvre en effet très singulière et pour le moins iconoclaste en la matière : la composition est centrée sur une figure féminine totalement nue et seulement chaussée d'une paire de talons hauts manifestement rouges. Sa position de trois-quarts – dissimulant que très partiellement son sexe – en contrapposto comme ses bras relevés la placent dans une forme de déséquilibre, comme si

⁷³⁶ MORIGUCHI Tari, « Nika-ten hyō (3) 二科展評 (三) (« critique de l'exposition de la *Nikakai* (3) ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 11 septembre 1936, p. 9.

⁷³⁷ Tōgō Seiji 東郷青児 (1897-1978), artiste *Yōga* spécialisé dans les portraits de femme très proches de l'esprit du *Bijinga*, mais utilisant une esthétique qui n'est pas sans rappeler celle de Marie Laurencin.

⁷³⁸ ARAKI Takao, « Dai ni jū kai nika-ten wo miru : keishiki shugi no botsuraku 第二十回二科展を観る—形式主義の没落 (« Regard sur la 20^e exposition de la *Nika* : l'échec du formalisme ») », *Bijutsu shinron*, 1933, p. 10.

elle était éprise d'un mouvement de danse, tout en restant parfaitement hiératique. Cette posture, torse en effet bombé, met d'autant plus en avant sa poitrine, qu'elle a petite et ferme. A la manière de l'œuvre éponyme de Botticelli, la Vénus de Shima Aoi est disposée sur une conque et provient de la mer. La référence s'arrête sur ce point, car là où Botticelli dépeint une Vénus passive et pudique, celle de Shima est ancrée dans une tout autre temporalité : elle se tourne vers une sorte de buisson floral composé de fleurs de lys, sa coupe de cheveux (très courte) l'inscrit dans l'iconographie de la fameuse *moga*, figure très populaire et subversive des années 1930 (en particulier dans l'estampe) comme peuvent en témoigner certaines œuvres de Kobayakawa Kiyoshi 小早川清 (1899-1948) (fig. 123), de la même façon que les talons hauts – ressemblant à s'y méprendre à des chaussures de claquettes – la ramènent dans le Japon contemporain des cabarets, voire du strip-tease. Dépeinte sous des traits ni véritablement japonais, ni véritablement occidentaux – sans doute gommés par le maquillage de ses yeux –, ses formes fermes et sa petite poitrine lui confèrent une morphologie pour le moins sculpturale, sans toutefois être marquée par une idéalisation excessive. Le traitement du ciel, en particulier les nuages et leurs contours marqués par les coups de pinceaux, évoque fortement une autre œuvre ayant servi de manifeste antiacadémique en son temps : *Ratai bijin* de Yorozu Tetsugorō créée en 1912. Ce fond, vide, semble situer l'œuvre dans une veine surréaliste à l'instar des fonds infinis d'un Chirico ou d'un Dalí, par son association à des éléments qui ne paraissent pas être à leur place, comme ce qui semble être un croiseur militaire au-dessus de l'horizon (écho à la montée du militarisme ?) ou cette sorte de virgule en relief sur un nuage. La perspective ramassée semble quant à elle ramener ce fond à un décor de scène, celle-là même où se produit cette femme. Il serait même d'ailleurs fort possible de voir une citation d'une des estampes *Shin-Hanga* de la série *Rajo jūshu* 裸女十種 (« dix types de femmes nues ») d'Ishikawa Toraji 石川寅治 (1875-1964), ici *Odori* 踊り (« la danse ») (fig. 124) parue en 1934-35, soit moins de deux ans auparavant. Dans cette estampe très singulière, Ishikawa représente une femme totalement nue, cheveux courts affairée à danser sur scène dans une relative pénombre, ne portant rien d'autres qu'une paire de chaussures à talons hauts et une étoffe en résille. Ces chaussures comme l'étoffe l'habillent symboliquement en un sens, ils la font penser à des « cocottes », et aussi bien Ishikawa que Shima semblent citer *Olympia*, elle-même représentée nue, mais discrètement chaussée de la même façon. Vincent Manigot et Eric Dumont indiquent d'ailleurs qu'il est très commun pour « l'effeuilleuse » de toujours conserver un accessoire (bijou, perruque) ou un vêtement (chaussures, bas) afin de ne jamais apparaître

véritablement nue, ce qui a pour effet d'affirmer sexe et séduction⁷³⁹. La Vénus de Shima semble comme se diriger, en dansant, vers cette partie droite de l'œuvre occupée par ce buisson, tel un de ces bouquet qu'on remet aux artistes, surgissant de plis qui semblent être ceux d'un rideau. Elle est donc en représentation, elle « performe » totalement nue face à un public invisible mais matérialisé par la direction de son regard, ce qui lui évite aussi de croiser celui du spectateur (le vrai, celui-là). Il s'agit ainsi d'une œuvre très singulière, autant dans sa forme qu'à travers l'ensemble de ce qui nous semble être des références culturelles voire symboliques invoquées. Shima présente une femme dans l'air du temps, dont la nudité semble comme la libérer, même si cette liberté n'est finalement que théâtrale et donc symbolique. Le titre renvoie enfin à cette vision archétypique de la féminité qu'est Vénus : selon Shima, la féminité absolue serait-elle donc *sa* Vénus ? Nous ne savons si d'autres critiques ont écrit sur cette œuvre, mais il serait tout à fait possible d'y voir un véritable manifeste d'une forme de liberté sexuelle durant une période qui commence à promouvoir l'exact opposé. L'œuvre ne semble pour le moins pas avoir été censurée.

A noter également l'œuvre *Yokugo* 浴後 (« après le bain ») (fig. 125) de Kinoshita Masako, réalisée en 1933 et exposée à titre posthume, qui fut reproduite dans la revue *Bi no Kuni* d'octobre 1936. L'œuvre fut en fait exposée lors de la *Nikaten* de 1933 mais non reproduite dans le catalogue. Il s'agit d'une composition juxtaposant deux femmes totalement nues, assises au sol près d'un miroir, et dont celle de droite est affairée à enfiler ses bas. La qualité médiocre de la reproduction ne permet pas de se rendre compte des modelés du corps de la femme la plus proche du miroir – ce dernier permettant d'envisager le corps de la femme par une seconde perspective –, mais Kinoshita choisit de représenter la femme aux bas sous les traits d'un corps incarné, charnel et plantureux. Un autre nu peint en 1934, *Ōe no rjjo* 黄衣の裸女 (« femme nue en jaune »), y fut également exposé. Ce sont donc au moins cinq nus féminins réalisés par des artistes femmes qui furent exposés en 1936 lors de cette 23^e édition de la *Nikaten*.

Naturellement, nous nous penchons ici sur les œuvres qui ont été exhumées des profondeurs du monde de l'art, mais, nous le disions, ces œuvres sont plutôt rares, en particulier lorsqu'on en compare le volume produit à celles de leurs homologues masculins sur un même sujet. La rareté d'un sujet au sein d'une production et l'abondance d'autres est un phénomène à considérer très sérieusement comme un signe, et doit donc être interprété. La chronologie est également un aspect à prendre sérieusement en considération. S'il est possible de trouver

⁷³⁹ DUMONT Éric, MANIGOT Vincent, « Une histoire du striptease japonais », *Cipango*, n°21, 2014, (pages non numérotées, n90). En ligne : <https://journals.openedition.org/cipango/2145> [consulté le 3 novembre 2021].

quelques œuvres impliquant la nudité chez les artistes femmes durant les décennies 1900-1910, comme avec Arima Satoe, Uemura Shōen ou Shima Seien, il ne s'agit que d'un nombre excessivement réduit d'œuvres (moins d'une dizaine, au mieux). *A contrario*, cette étude menée sur la *Nikakai*, mais aussi concernant les œuvres exposées au Salon ou dans les cercles *Nihonga*, montre en fait que le sujet s'est très nettement développé auprès des artistes femmes majoritairement durant les années 1930, tout en demeurant cantonné à un panel de sujets stéréotypés (et, jusqu'à preuve du contraire, sans exception) dans le *Nihonga*. Alors pourquoi les artistes femmes semblèrent avoir eu si peu l'occasion de représenter leur propre nudité avant cette période ?

2.3.2.2 – Sujets « convenables » et sujets à éviter

Aucun spécialiste ou amateur d'art japonais n'a pu ignorer le fait que les sujets artistiques embrassés par les artistes femmes avant-guerre, et même en partie après, firent preuve d'une certaine redondance. Tel que nous l'avions évoqué précédemment, nous avons noté l'absence – ou pour le moins, la rareté – des représentations de femmes en train de travailler à la *Bunten*⁷⁴⁰ afin, ce que nous supposons, d'aller dans le sens de l'image de la femme idéale telle que véhiculée par l'idéologie sociétale. Il en va probablement de même pour les artistes femme au vu de la palette de sujets possibles, c'est-à-dire qu'en plus de devoir suivre la ligne idéologique ordinaire du Salon, elles durent aussi se contenter des sujets qui leur étaient envisageables, réduisant ainsi un peu plus encore leur étendue.

Dans un article de 1917 intitulé *Keishū gaka wa nani wo egaku* 閨秀画家は何を描く (« qu'est-ce que peignent les artistes femmes ? »), la parole est donnée à trois artistes de style *Nihonga* : Suzuki Noriko 鈴木憲子 (?-?), Kurihara Gyokuyō 栗原玉葉 (1883-1922) et Kawasaki Rankō 河崎蘭香 (1882-1918). Toutes les trois, sans exception, font part de leur volonté de représenter des femmes, en particulier leurs visages (mais non leur corps), que ce soient des femmes de la campagne, ou des jeunes filles de la période d'Edo, c'est-à-dire peu ou prou du *Bijinga*⁷⁴¹. Kira Tomoko indique qu'il existait alors plus ou moins tacitement un panel

⁷⁴⁰ Les choses évoluèrent à durant les années 1920, même si les tâches féminines généralement admises dans l'art se bornent au travail traditionnel : travail au champ ou à la ferme, vente à l'étalage etc.

⁷⁴¹ « Keishū gaka wa nani wo egaku » 閨秀画家は何を描く (« qu'est-ce que peignent les artistes femmes ? »), *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 4 août 1916, p. 5.

de sujets artistiques qui étaient considérés, au regard de la société, comme *fusawashii* ふさわしい (« convenables », « appropriés »), tandis que d'autres étaient « déconseillés », pour des raisons parfois déconcertantes.

Sont ainsi considérés comme « appropriés » pour les femmes, dans les domaines du *Yōga* et du *Nihonga*, les thématiques des fleurs (*hana* 花), des enfants (*kodomo* 子供), et enfin la figure féminine (*josei* 女性, habillée, cela va sans dire, correspondant autant à des portraits qu'à du *Bijinga* selon la tendance)⁷⁴². Une étude des œuvres présentées aux salons sur plusieurs années suggère que ces limitations morales, si elles purent connaître quelques entorses surtout dans le privé, sont en règle générale strictement observées lors de la sélection (et donc de la présentation des œuvres par les artistes au jury), ce qui est naturellement d'une grande logique politique. La raison serait bien sûr que les fleurs et les enfants sont du domaine de la femme ainsi que du foyer, ce qui est également corroboré sur le plan pratique : les femmes, ne pouvant se déplacer hors de chez elles pour peindre, notamment à cause d'éventuels enfants, seront ainsi plus à même de peindre des enfants et des fleurs du fait de leur proximité, alors que la figure féminine – nue de surcroît – nécessite potentiellement un modèle, et donc un surcroît⁷⁴³. Il est nécessaire toutefois de garder à l'esprit que ces sujets « appropriés » ne sont absolument pas exclusifs aux femmes. Le *Bijinga* a été abondamment traité par les hommes, et certains artistes hommes de style *Nihonga* ont même représentés des enfants à de nombreuses reprises. Les fleurs, les animaux et autres éléments naturels étant pour leur part communs à tous, pourvu qu'il ne s'agisse pas de paysage.

Parmi les sujets déconseillés ou peu usités figure justement le paysage (*fūkei* 風景), car il serait difficile pour une femme de partir peindre dans la nature logiquement parlant, avec l'accord de son époux (ou du « chef de famille »), et surtout parce que cela n'aurait d'autre effet que d'éveiller la curiosité malsaine du voisinage. Kira relate à ce propos que l'artiste Asuke Tsune, alors qu'elle était en séance de dessin en plein-air avait dû faire face à des groupes d'enfants et d'adultes qui s'étaient agglutinés à proximité, curieux de savoir ce qu'elle pouvait bien faire, tout en se moquant d'elle⁷⁴⁴. À noter toutefois qu'il est possible de trouver des

⁷⁴² KIRA Tomoko, *Josei gaka-tachi no sensō* 女性画家たちの戦争 (« la guerre des artistes femmes »), Heibonsha (coll. « Varietas delectat ».), Tokyo, 2015, pp. 41-42.

⁷⁴³ Ibid., p. 41.

⁷⁴⁴ Ibid., p. 44.

paysages surtout chez des artistes *Yōga* comme Hasegawa Haruko 長谷川春子 (1892-1967)⁷⁴⁵, mais que cette pratique du dessin ou de la peinture en plein-air se borne, dans l'immense majorité des cas, à des paysages de proximité immédiate (c'est-à-dire correspondant au sujet « fleurs », dans la sphère privée) dans lesquels le foyer n'est jamais loin : cour, jardin, tonnelle sur laquelle grimpent des plantes etc.

L'autoportrait (*jigazō* 自画像) est également fort peu pratiqué, car considéré comme inadapté pour des raisons morales. L'auto-censure de la part des artistes femmes vis-à-vis de l'autoportrait en tant que sujet semble impliquer une problématique sociale et commerciale plus vaste que cette simple absence. Kira indique que, dans l'univers masculin, l'autoportrait classique de l'artiste maniant palette et pinceau⁷⁴⁶ fait partie de l'auto-promotion de l'homme en tant que professionnel. À l'inverse, une telle représentation n'existe pas ou fort peu chez les femmes car elle entrerait en contradiction entre cette fameuse « essence de la féminité » (*Josei-rashisa*) artistique, cette espèce de chimère que la société s'attendrait à rencontrer de la part d'une artiste femme, et la représentation d'une femme en tant qu'artiste professionnelle, ce qui serait donc plus de l'ordre du masculin⁷⁴⁷. De la même façon qu'il serait possible de lire les nus produits par les artistes femmes – c'est-à-dire, à la fois comme un acte de résistante, mais aussi comme la volonté professionnelle de « faire comme les hommes » en s'affirmant par le nu – l'autoportrait pourrait être considéré comme une forme de manifeste de la reconnaissance de l'individualité du soi, là où la société attend des femmes qu'elles soient au contraire particulièrement miscibles dans l'idéologie du *Ryōsai Kenbo*. L'autoportrait serait donc perçu comme une œuvre individualiste, dans le mauvais sens du terme. Pourtant, certaines artistes en ont fait, comme Migishi Setsuko en 1925 ou Arima Satoe à la 3^e *Teiten* de 1921, mais elles sont rares. Une photographie prise à l'occasion d'une série de portraits consacrée aux artistes femmes et parue dans le revue *Josei* montre Migishi, alors âgée de 21 ans, posant assise avec son propre auto-portrait sous son avant-bras, portant un regard hors champ d'une sévère neutralité⁷⁴⁸.

⁷⁴⁵ Qui s'illustra d'ailleurs avec un grand enthousiasme patriotique dans les « peintures de guerre ».

⁷⁴⁶ Cette image presque d'Épinal est particulièrement présente dans la plupart du panthéon artistique européen, même chez les artistes femmes, d'Elisabeth Vigée-Lebrun à Berthe Morisot, en passant par Rosa Bonheur. Cette typologie est également présente au Japon où les peintres *Yōga* Koide Narashige ou encore Kōno Michisei ont réalisé ce genre d'autoportraits.

⁷⁴⁷ KIRA Tomoko, 女性画家たちの戦争 (*Josei-gakatachi no sensō*), Heibonsha (coll. « Varietas delectat. »), Tokyo, 2015, p. 43.

⁷⁴⁸ Voir « Joryūgaka atorie meguri 女流画家アトリエ巡り (« tour des ateliers des artistes femmes ») », *Josei*, septembre 1926, p. 3.

Bien sûr, ces sujets « convenables » et « peu usités » ne traduisent pas une quelconque forme d'interdit : il l'a été vu précédemment, la définition de la frontière entre un nu « acceptable » et un nu « obscène », même si cette dernière a, en pratique, considérablement évolué au fil des années, reste à l'appréciation des autorités. Néanmoins, le Salon (toutes réorganisations confondues) montre que cette ligne générale, officielle, est appliquée, et même au-delà, c'est-à-dire au sein de certaines expositions privées extérieures au Salon. Cette classification a, malgré tout, des limites car elle ne prend pas en considération deux aspects : la peinture d'Histoire d'une part, et bien sûr le nu d'autre part. En ce qui concerne le premier aspect, Suzuki Tokiko indique, au sujet des artistes femmes européennes, qu'elles furent dépossédées en tant que femme des œuvres de nu car ces œuvres étaient perçues comme créatives (le nu nécessitant une forme d'abstraction, et donc de créativité) ; or, la créativité était du domaine des hommes⁷⁴⁹. Ce point est évoqué par Yosano Gajō en 1908, même s'il ne s'agit que de son opinion :

閨秀画家に至りては、此の傾向殊に甚しく、殆んど型に囚はれ、色彩に囚はれ、粉本に囚はれ、一味の『新』をすら加ふる能はざる者あり。書く事に於いては極めて器用なるも、思想の閃きを認めんやうなし。是等に作品は即ち殿様藝と一般、お師匠さんの筆として褒むべく、現代の藝術品として観るべからざる也。⁷⁵⁰

Pour ce qui sont des artistes femmes, cette tendance [du Nihonga à ne pas savoir faire du *neuf*] est particulièrement terrible en ce qu'elles sont des personnes incapables d'ajouter ne serait-ce qu'un soupçon de « nouveauté », comme étant prisonnières d'un certain modèle, de certains coloris ou encore d'une trame de fond. Il y a dans leur peinture une très grande dextérité, mais même si on voulait essayer d'en ressentir l'étincelle d'idées créatrices, on n'y parviendrait pas. En d'autres termes, leurs œuvres sont équivalentes à celles de leurs maîtres en termes de raffinement ou d'accomplissement, et même si elles mériteraient d'être complimentées en tant

⁷⁴⁹ SUZUKI Tokiko, « *nūdo no kataru mono : jū kyū seiki josei rataizō ni tsuitenno ichi kōsatsu* ヌードの語るもの — 19世紀女性裸体像についての一考察 (ce que nous raconte le nu : une étude du nu féminin au XIXe siècle) », in KIMURA Rieko (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), *Yureru onna/yuragu imēji : feminizumu no tanjō kara gendai made* 揺れる女/揺らぐイメージ : フェミニズムの誕生から現代まで (femmes vibrantes/images flottantes : de la naissance du féminisme à aujourd'hui) », catalogue d'exposition [Musée préfectorale des Beaux-Arts de Tochigi : du 20 juillet au 28 septembre 1997, Utsunomiya], Musée préfectoral des Beaux-Arts de Tochigi, Utsunomiya, 1997, pp. 15-17.

⁷⁵⁰ YOSHINO Gajō (sous le pseudonyme 鉄拳禪), *Gendai onna no kaibō* 現代女の解剖 (« autopsie de la femme contemporaine »), éditions Tōkadō, 1915, p. 223.

que véritable copie du coup de pinceau de leur enseignant, je pense qu'elles ne devraient pas être appréciées comme des œuvres d'art contemporaines.

Il pourrait être ainsi possible d'en déduire que ce point de vue était certainement partagé au Japon. Il est manifeste que, autant dans le *Yōga* que dans le *Nihonga*, les sujets historiques sont absents de la production des artistes femmes. Même s'il loue la maîtrise technique de ces artistes, Yoshino déplore cette absence de créativité, mais ne se pose pas la question de savoir d'où elle provient, ce qui est d'autant plus paradoxal. La femme serait donc, selon lui, dans la répétition, dans l'imitation, et non dans la création. En ce sens, il est possible de comprendre que la femme est perçue comme étant exclue d'une projection abstraite du fait même de sa condition de femme, ce qui lui interdit de fait d'avoir recours aux sujets profonds comme les sujets historiques (ce que la stigmatisation du *Bunjinga* à la suite du discours de Fenollosa en 1882, genre dans lequel plusieurs femmes firent carrières avec succès, n'a sans doute pas contribué à améliorer, même si son enseignement perdura). La femme est ainsi dans l'immédiateté, et ces sujets immédiats sont les enfants, les fleurs ou les autres femmes. C'est donc finalement *logique* (au regard de ces éléments) que les artistes femmes, en particulier *Nihonga*, excellèrent dans le *Bijinga* comme Uemura Shōen, Ikeda Shōen 池田蕉園 (1886-1917), puis Chigusa Kitani 木谷千種 (1892-1947) ou encore Mitani Toshiko 三谷十糸子 (1904-1992), sans toutefois – avant-guerre pour la plupart – sortir de ces thématiques.

Les propos de Suzuki Tokiko, même si appliqués aux artistes européennes, raisonnent également vis-à-vis du nu dans l'art japonais en tant que sujet ou même en tant que motif. Ce dernier est de fait situé dans une zone grise : ni tout à fait convenable pour les artistes femmes car créatif, ni tout à fait proscrit, car du domaine de la femme. On ne peut ainsi pas parler de *tabou* au sens stricte, mais plus d'une forme de restriction tacite. Il serait possible de voir dans cette restriction une origine bien plus profonde : si la sphère de la femme est le foyer, et si l'homme est le maître de ce foyer, il possède en quelque sorte le corps de son épouse. De ce point de vue, si cette dernière peint des nus féminins, peu importe qu'il s'agisse de modèles, elle sort son corps de la sphère privée que seul l'époux n'est censé voir, ce corps dont elle est théoriquement dépossédée. Le corps de la femme peinte n'est plus celui d'un modèle mais il a été intériorisé par l'artiste puis restitué, faisant ainsi de la femme représentée une extension *in fine* de l'artiste qui y projette ses attentes voire sa propre anatomie dont elle a connaissance, pourrait-on dire. De fait, les œuvres en résultant peuvent être perçues comme la monstration

d'une conscience du corps, du dépassement de celui-ci par la création, ce qui ne serait pas compatible avec le rôle sociétal de la femme.

Contactée sur le sujet, la chercheuse Kano Ayako 加野彩子 (née en 1966) de l'Université de Pennsylvanie nous a confié qu'il serait particulièrement étonnant qu'il n'y ait pas eu d'auto-censure de la part des artistes femmes sur ce point⁷⁵¹, les enjoignant ainsi à ne présenter au Salon que des œuvres allant dans la même direction que l'idéologie sociétale de peur d'un jugement de valeur tant envers elles-mêmes qu'envers leur famille. Même s'il est évident que certaines artistes n'ont sans doute pas le moins du monde pu ressentir le besoin de faire du nu, cette limitation en matière de sujet peut néanmoins être lue à travers le prisme également d'une éducation artistique qui aurait manqué de substance à cause de sa *différenciation* éducative liée au genre, pour rejoindre la pensée de Linda Nochlin (ce qui pourrait être considéré comme une forme de discrimination indirecte). Il est également probable que certaines artistes aient adapté leur production afin de répondre aux attentes en matière de *Josei-rashisa* de la part d'un monde de l'art masculino-centré. Ce concept est d'ailleurs particulièrement pernicieux car il nie l'artiste femme en tant qu'individu, en tant qu'artiste ayant un style qui lui est propre, et tend à considérer les œuvres peintes par les artistes femmes comme l'œuvre d'une femme, et non pas de madame Uemura Shōen ou madame Arima Satoe. La femme de lettres Miyamoto Yuriko 宮本百合子 (1899-1951) critique vertement ce concept, écrivant en 1946 lors des débats sur le vote des femmes que « comme si on la réveillait d'un profond sommeil, [la *Josei-rashisa*] relève son horrible tête dès lors que la vie des femmes s'améliore en matière de mœurs et de formes »⁷⁵² : c'est-à-dire qu'à chaque fois que quelque chose est accompli ou en passe de l'être, on ramène les femmes à leur condition biologique. Déplorant que cette idée percole toujours dans la tête des hommes (mais aussi de certaines femmes) en 1946, nous avons remarqué que c'était toujours le cas dans les années 1980⁷⁵³. Reste à savoir si ce qui était une adaptation n'a pas fini par devenir, inconsciemment, une nouvelle normalité. Il peut tout à fait en être devenu de même vis-à-vis du nu, à savoir que, d'une forme de « résistance » (indépendamment du niveau social), les artistes femmes aient *in fine* répété un schéma fondamentalement sexiste par mimétisme : c'est-à-dire que cet aspect aurait été occulté voire intégré, puis surpassé, afin d'être utilisé dans une logique d'affirmation professionnelle. Ce ne sont là néanmoins que des hypothèses.

⁷⁵¹ Propos recueillis à l'occasion de plusieurs échanges par mail entre le 7 septembre et le 5 octobre 2021.

⁷⁵² Traduit depuis la version anglaise élaborée par NIKUNI WILSON Michiko dans *Modern Japanese Women Writers as Artists as Cultural Critics: Miyamoto, Ōba, Saegusa*, MerwinAsia, Portland, 2013, p. 76.

⁷⁵³ Voir 2.4.3.

2.3.2.3 – Le nu, un sujet bourgeois ?

C'est ainsi qu'il serait possible de retourner cette analyse et de la comprendre par un biais purement social, voire socialiste : si l'éducation la plus complète est coûteuse, si le sujet est considéré – tacitement – comme inapproprié bien que factuellement « toléré », si certaines artistes souhaitent vivre de leur art tout en étant elles-mêmes dans la précarité, alors tous les ingrédients sont réunis pour, d'une part les éloigner des sujets nécessitant une maîtrise du corps et de ses modelés, et du nu en particulier (ce qui pourrait être renforcé par la crainte d'une forme de « risque professionnel » pour certaines artistes) ; d'autre part mener vers la pratique du nu les artistes femmes jouissant d'un niveau de vie plus élevé, que ce soit par la naissance ou par le mariage, tout en sachant qu'être l'épouse d'un artiste pourrait aussi permettre de mutualiser les coûts. Ce point est d'ailleurs à prendre en considération car de nombreuses artistes femmes furent elles-mêmes mariées à un artiste, voire issues d'une famille aisée : Fujikawa Eiko épouse du sculpteur Fujikawa Yūzō 藤川勇造 (1883-1935, membre de la *Nikakai*)⁷⁵⁴, Migishi Setsuko épouse du peintre *Yōga* Migishi Kōtarō 三岸好太郎 (1903-1934), Nakada Kikuyo (Yoshie), fille puis épouse d'un avocat et veuve en 1922 après seulement deux ans de mariage⁷⁵⁵ (Migishi et Fujikawa furent toutes deux d'ailleurs veuves très tôt également) parmi bien d'autres, même si Arima Satoe ou Uemura Shōen⁷⁵⁶ ne furent par exemple pas mariées.

Dans la mesure où le nu en tant que « fin en soi » au sens de Kenneth Clark, n'est pas un sujet de choix dans le *Nihonga*, il est possible que les artistes femmes n'en virent ainsi pas non plus l'intérêt car il ne ferait, de toute façon, pas vendre, et pourrait même s'avérer critiquable eu égard à leur carrière. On ne sait par exemple pas si Ogura Yuki a eu accès à des cours de nu d'après modèle vivant lorsqu'elle apprenait la peinture auprès de Yasuda Yukihiro 安田鞞彦 (1884-1978), ce qui serait assez peu probable, mais dans la mesure où le corps nu,

⁷⁵⁴ Même si cette dernière évoque dans une série d'articles parue dans les années 1950 ses conditions de vie très difficiles dès lors qu'elle eut choisi d'épouser un artiste.

⁷⁵⁵ HASHIMOTO Shinji (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), SUZUKI Kaoru (dir.), *Hashiru onna-tachi : josei gaka no senzen-sengo 1930-1950 nendai* 奔る女たち—女性画家の戦前・戦後1930—1950年代 (« La course des femmes : l'avant et l'après-guerre des artistes femmes 1930-1950 »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des arts de Tochigi : du 21 octobre au 9 décembre 2001], Musée préfectoral de Tochigi, Utsunomiya, 2001, p. 142.

⁷⁵⁶ Le cas de cette dernière est d'ailleurs intéressant dans la mesure où, en dépit de la rigidité conventionnelle de son œuvre consacré au *Bijinga*, elle mena une vie anticonformiste du fait qu'elle était mère célibataire, et que son propre fils, Uemura Shōkō 上村松篁 (1902-2001) fit une percée remarquable dans le monde de l'art en suivant les succès de sa mère.

en tant qu'objet charnel, n'est absolument pas une priorité pour le *Nihonga*, l'absence de tels cours est de fait bien moins handicapant pour les artistes *Nihonga* que *Yōga*. Cela paraît comme d'autant plus plausible que *nu* et *Josei-rashisa* semblent d'ailleurs être deux éléments incompatibles l'un avec l'autre⁷⁵⁷. À l'inverse, le nu étant très populaire dans le *Yōga*, si l'artiste femme n'a pas besoin de vendre pour vivre, pourquoi devrait-elle ainsi se priver d'un tel sujet ?

Miyamoto Yuriko⁷⁵⁸ aborde ce point en 1934 à travers sa critique de la 15^e exposition de la *Teiten*. Miyamoto s'étonne de voir que les sujets représentés par les artistes femmes *Yōga* font preuve d'une inertie manifeste (alors que, selon cette dernière, c'est pourtant dans la peinture à l'huile qu'on devrait s'attendre à plus de liberté), par rapport à des artistes femmes *Nihonga* montrant une bien plus grande vivacité au regard de la société contemporaine et ce, en dépit de leur condition plus étreinte. En ce sens, son commentaire se porte particulièrement envers Arima Satō, critiquant d'une part le fait qu'elle ne se fatigue même plus à insuffler la sensation de l'immédiateté de la vie quotidienne dans ses œuvres, privilégiant la technique (l'accusant de *formalisme*, en somme) ; d'autre part que les sujets abordés (serre, arrière-cour, fleurs de citronnier ou nature-morte) semblent tous avoir été réalisés en atelier. On pourrait comprendre par-là la critique d'un art déconnecté des réalités de la vie quotidienne par des artistes femmes sortant finalement peu de chez elles⁷⁵⁹. Elle ajoute :

日本の社会では確に洋画を女にならわせる親は進歩的であり、洋画そのものが、謂わばそれに従事する婦人の前進的な気質を示すものであろうが、時に、大体、それらの人々の経済的条件は、婦人画家たちに安穩なアトリエを与え、苦痛なしに絵具を買わせるような程度におかれている。そういう生活の平俗な安易さが、才能をさびさせている。そのように感じたのであった。そして、有馬さとえ氏のように辛苦をして修業していた婦人画家さえ、大家になると同時に、その作品はどこやら覇気を失っていることが、私に何か心を痛ましめる惜しさを感じさせたのであった。

760

⁷⁵⁷ Même si nous verrons que d'autres grillent de lecture, notamment contemporaines aux œuvres, sont possibles.

⁷⁵⁸ Publiant alors sous son nom de jeune fille Chūjō Yuriko 中條百合子.

⁷⁵⁹ MIYAMOTO Yuriko, « Teiten wo mite no kansō 帝展を観ての感想 (« impressions à la vue de la *Teiten* »), *Fujin bungei*, vol. 1, n°6, 1934, p. 79.

⁷⁶⁰ Ibid., pp. 79-80.

Dans la société japonaise, les parents qui laissent les femmes étudier le *Yōga* sont assurément progressistes, et le *Yōga* semble lui-même refléter le tempérament téméraire des artistes femmes qui s’y sont engagées. Néanmoins, il arrive généralement que la situation économique de ces gens [*les parents*] soit telle qu’elle permette d’offrir aux artistes femme un atelier confortable et un accès sans peine aux matières premières pour la peinture. La facilité sans relief d’une telle vie émousse le talent. C’est de cette façon que je l’ai ressenti.

De même, le fait que même les artistes ayant, comme Arima Satoe, travaillé dur pour en arriver là, virent leurs œuvres perdre quelque part en ambition et en vigueur dès lors qu’elles devinssent des « figures de proue » me peine terriblement⁷⁶¹.

Miyamoto critique donc d’une part ces artistes qui ne semblent plus faire d’effort pour se renouveler une fois arrivées au sommet de leur art, mais aussi et surtout ces artistes femmes qui n’en sont arrivées à exposer ou à se former sans aucune difficulté, sans labeur, du fait de la condition sociale de leur famille. Le mot employé à l’encontre d’Arima Satoe, *ooya* ou *taika* 大家, peut bien sûr être compris dans ce contexte comme « maître » (en matière d’art), « experte » ou figure dominante d’un courant artistique. Toutefois, le terme peut aussi être traduit comme « propriétaire » de quelque chose (d’un bien immobilier, d’un terrain), et dans les propos de Miyamoto, elle-même se réclamant du socialisme⁷⁶², cette ambiguïté n’est peut-être pas anodine car elle pourrait cacher à demi-mots le fait que ces artistes se comportent, en un sens, comme des parvenues.

Cette forme de déconnexion de certaines artistes femmes, notamment du fait de leur condition sociale qualifiable de « bourgeoise », fait également l’objet d’une remarque de l’universitaire Kokatsu Reiko à propos des sujets représentés à partir de la seconde guerre sino-japonaise de 1936, et la formation du *Dai-nihon rikugun jūgun gaka-kyōkai* 大日本陸軍従軍画家協会 (« l’association des artistes engagés dans l’armée impériale du Grand Japon ») l’année suivante, c’est-à-dire les artistes chargé.es de représenter le champ de bataille dans un but de propagande, mais aussi les colonies en territoires occupés. Kokatsu remarque qu’il s’y trouve fort peu d’artistes femmes, hormis Hasegawa Haruko (qui fut remarquablement

⁷⁶¹ Littéralement « me fait ressentir une douloureuse déception ».

⁷⁶² NIIKUNI WILSON Michiko, *Modern Japanese Women Writers as Artists as Cultural Critics: Miyamoto, Ōba, Saegusa*, MerwinAsia, Portland, 2013, p. 35.

productive dans ce cadre). La remarque de Kokatsu se révèle d'autant plus pertinente lorsqu'on l'appose aux propos issus de l'article de Fujikawa Eiko retranscrit ci-avant :

Je n'ai de cesse que d'imaginer combien il serait naturel, libérateur, amusant et beau si les êtres humains aussi vivaient avec des « habits corporels » couleur chocolat, couleur pêche, ou encore jaune, comme ces autochtones des régions méridionales, tout en ne portant aucun vêtement.

Ces propos de 1937, alors que le Japon a récupéré, après la Première Guerre Mondiale, la majeure partie des colonies allemandes dans le Pacifique, tout comme les nouvelles acquisitions faites à partir de années 1920 puis 1930, s'inscrivent dans une forme d'impérialisme passif en apposant un regard naïf, colonisateur, sur les conditions de vie des peuples du Pacifique, et qui transparait à travers la figure type de la « femme des îles » vue ci-avant. La nudité ou le port d'un habit sommaire laissant voir les formes, ou même n'habillant que la partie inférieure du corps, y sont perçus comme l'archétype de la liberté de ces peuples imaginés comme primitifs et évoluant dans une sorte de jardin luxuriant et paradisiaque. Rappelons qu'à partir de 1937, il n'y avait jamais eu autant de représentations de ces « femmes des îles » ou d'*Amas* dans la section *Nihonga* du Salon, ou de la même façon au sein des expositions indépendantes tel qu'il l'a été vue précédemment. On comprend bien sûr une forme de « bienveillance » émanant du discours de Fujikawa ; il s'agit néanmoins d'une bienveillance résultant de l'assimilation – voire de l'acceptation – d'une conscience collective teintée de propagande étatique. Si on devait cependant tempérer ces propos, il subsiste un problème de fond avec de tels articles dans la mesure où, en 1937 (faisant directement suite à « l'incident du pont Lugou⁷⁶³ » du 7 juillet), la presse subissait de plus en plus les pressions politiques liées aux publications à la suite du déclenchement de la Seconde Guerre Sino-Japonaise (1937-1945)⁷⁶⁴, ce qui impliqua des « recommandations » prodiguées par le *Naikaku jōhōbu* 内閣情報部 (« division information du cabinet »⁷⁶⁵) et à destination des journaux afin d'influer sur leurs lignes éditoriales, surtout vis-à-vis de l'effort de guerre. Il est donc difficile de savoir si

⁷⁶³ Aussi appelé « pont Marco Polo », situé aux abords de Pékin.

⁷⁶⁴ EARHART David C., *Certain Victory: Images of World War II in the Japanese Media*, éditions M. E. Sharpe, (coll. Japan and the modern world), Armonk/Londres, 2008, p. 89-90.

⁷⁶⁵ Division qui connut différentes variations tout au long du premier XXe siècle, avec des renforcements successifs au fil des conflits comme en 1932, en 1937, et surtout en 1940.

les propos de Fujikawa étaient mus par une forme de cautionnement sincère de l'impérialisme japonais, ou si elle dût adapter son discours afin d'être publiée.

Les sujets peints par les artistes femmes durant cette période semblent en effet étrangement indifférents aux tensions exercées par la guerre sur la société japonaise, comme les pénuries ou la censure, et semblent donc n'avoir aucun impact sur ces artistes⁷⁶⁶. Nakada Kikuyo, dont nous évoquons le nu réalisé en 1938 *Kagami no mae no rafu* 鏡の前の裸婦 (« femme nue devant un miroir ») (fig. 23) en première partie, fait partie de ces œuvres « déconnectées », ce qui nous renvoie inmanquablement aux nus de Fujikawa Eiko cités précédemment, alors même qu'aucune de ces œuvres n'était censée être présentée au Salon (*Teiten* jusqu'en 1935, puis *Shin-Bunten* dès 1937)⁷⁶⁷. Les deux artistes sont sans doute comparables à plus d'un titre. Si on regarde en effet le parcours de Fujikawa, on remarque qu'elle est issue d'une famille dont les parents furent suffisamment aisés pour lui permettre, en première intention, de fréquenter des endroits prestigieux comme l'École Normale pour Filles de Nara, puis l'université privée Waseda, même si son choix de vie fut par la suite très différent des aspirations de ses parents après qu'elle eut épousé Fujikawa Yūzō en 1923 (d'ailleurs rencontré par l'entremise de la propre mère d'Eiko), mettant ainsi un terme à ses études avant même la fin de son cursus⁷⁶⁸. Elle relate dans ses écrits que, dès lors qu'elle fut mariée, elle était devenue « une femme au foyer dans l'atelier », passant l'essentiel de son temps à observer et à faire les repas, ce qui ne lui convenait absolument pas⁷⁶⁹, mais qui permet de se rendre compte à certains égards de ce rôle qu'elle s'assigna finalement presque avec automatisme dans un premier temps, jusqu'à le dépasser finalement ensuite par la peinture⁷⁷⁰.

⁷⁶⁶ KOKATSU Reiko « Sensō-shita no nihon no jōsei gaka ha nani wo egaita ka 戦争下の日本の女性は何を描いたか (qu'est-ce que les artistes femmes japonaises ont peint en temps de guerre ?) », in KITAHARA Megumi (dir.), *Ajia no jōseishintai ha ikani egakareta ka* アジアの女性身体はいかに描かれたか (« De quelle façon le corps de la femme asiatique était-il représenté ? »), Seikyūsha, Tokyo, 2013, pp. 28-29.

⁷⁶⁷ Où il était de notoriété publique que les œuvres exposées représentaient fort peu la réalité du terrain. Sauf peut-être une poignée d'œuvres très militarisées (ou montrant des officiers nazis, l'amitié italo-japonaise, quelques croiseurs et aviateurs), et encore, un observateur sans aucune connaissance du contexte penserait que le Japon se trouve dans un calme absolu durant cette période au vu des scènes de genre ou des paysages exposés.

⁷⁶⁸ CENTRE CULTUREL DE KAGAWA, *Fujikawa Eiko kaikoten* 藤川栄子回顧展 (« exposition rétrospective Fujikawa Eiko »), catalogue d'exposition [Centre culturel de Kagawa : du 18 octobre au 4 novembre 1985], centre culturel de Kagawa, Takamatsu, 1985, p. 97.

⁷⁶⁹ FUJIKAWA Eiko, « Atorie no shufu to naru made アトリエの主婦となるまで (« jusqu'à devenir femme au foyer à l'atelier »), *Fujin no tomo*, vol. 47, n°11, 1953, p. 67.

⁷⁷⁰ Elle a d'ailleurs pu compter sur l'amitié d'artistes comme Yasui Sōtarō ou Nakazawa Hiromitsu (puis Okamoto Tarō après-guerre) qui étaient très proches de Yūzō et qui passaient beaucoup de temps dans l'atelier de ce dernier. Elle raconte qu'elle montrait à Yasui ses dessins et croquis pour avoir son avis et ses corrections. La mort de son mari en 1935 la plaça dans une situation financière catastrophique, d'autant plus qu'elle avait eu une fille avec lui,

Nakada Kikuyo, dans cette œuvre qui n'est pas sans rappeler *Chōshō* de Kuroda Seiki, représente une femme totalement nue se coiffant, debout, face à un grand miroir, sans que celui-ci ne reflète la partie invisible de son corps, hormis une discrète ébauche de sa forme. L'intérieur dépeint est luxueux, raffiné, avec des meubles d'inspiration étrangère. Nakada donne beaucoup d'importance à la ligne : elle en contourne d'une façon très visible aussi bien le corps de la femme que les meubles, conférant ainsi à la femme une silhouette particulièrement filiforme l'intégrant à la surface peinte comme un élément plan du décor, effet renforcé par cette absence de reflet empêchant toute profondeur. L'opulence du décor ainsi que cette gestuelle, le corps de la femme, presque idéalisé et traité comme le décor, renforcent cette idée d'une bourgeoisie déconnectée, ce dont Miyamoto Yuriko fait la critique quatre ans auparavant. Cette atmosphère étrange, d'un calme artificiel, se retrouve particulièrement bien dans les œuvres de l'artiste *Nihonga* Akino Fuku 秋野不矩 (1908-2001) présentées à la *Shin-Bunten* de 1938 comme *Kōmo* 紅裳 (« tenue rouge ») (fig. 126). L'œuvre représente cinq jeunes femmes assises autour d'une table disposée au sein d'une grande pièce vide, et portant chacune un luxueux kimono rouge, mais dont les motifs sont différents pour chacun d'entre eux. La composition est audacieuse, en vue plongeante, mais ce qui captive l'attention est le fait qu'aucune des jeunes filles ne se regarde mutuellement, ne semble communiquer avec une autre : elles ont toutes simplement l'air de ne faire rien d'autre que d'être plongées dans le plus total des ennuis, ce qui pourrait d'ailleurs passer pour une forme de subversion. L'œuvre a néanmoins été primée (*tokusen*) et retenue par la critique⁷⁷¹. Ou encore *Asa* 朝 (« le matin »), présentée en 1940 à « l'exposition commémorative des 2600 ans de la naissance du Japon »⁷⁷² : il s'agit d'une femme assise dans un jardin, vêtue d'un opulent habit, et le regard perdu droit devant elle, occupée à ne rien faire. Ce genre de sujet, et tout particulièrement auprès des artistes femmes, se retrouve abondamment parmi les œuvres exposées en temps de guerre. Naturellement, la censure ne permet aux Japonais.es que de connaître les victoires, et leur dissimule tant les exactions que la réalité du terrain⁷⁷³. Néanmoins, pour le cas de Nakada Kikuyo, les choses sont sans doute d'autant plus symptomatiques car elle effectua en 1939 un voyage – accompagnée, très probablement⁷⁷⁴ – à

Yōko 曜子, née en 1931. Elle fut ainsi contrainte par la force des choses de vivre de son art, tel qu'elle le relate en 1953. C'est donc finalement la mort de son mari qui a lancé sa carrière, bon gré mal gré, certes.

⁷⁷¹ SAWA Hajime, « Bunten no Nihonga 文展の日本画 (« le *Nihonga* de la *Bunten* »), *Aato*, n°24, 1938, p. 20.

⁷⁷² Le Salon fut remplacé cette année-là par cette immense exposition.

⁷⁷³ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 525.

⁷⁷⁴ Elle utilise à de nombreuses reprises le pronom *watashira* 私等.

Pékin et en tira un récit paru dans la revue *Bijutsu* en septembre de la même année. Elle y raconte avoir appris quelques mots de chinois, s'être confrontée à la *mezurashii shina ryōri* 珍しい支那料理 (« l'étrange cuisine chinoise »), relate les jolis vêtements qu'elle y a vus, des étudiants de l'université de Pékin connaissant la langue japonaise etc.⁷⁷⁵. La ville fut annexée militairement par le Japon à partir de 1937, faisait ainsi d'elle une colonie⁷⁷⁶. Le récit est d'une naïveté absolue, futile, pétri d'un regard colonialiste porté sur ces *gentils autochtones*, et le simple fait d'avoir fait ce voyage, comme d'autres artistes, hommes et femmes tels Umehara Ryūzaburō, Arima Satoe⁷⁷⁷ ou Hasegawa Haruko⁷⁷⁸, est révélateur du climat nationaliste régnant au Japon à cette même période.

Néanmoins, une étude des œuvres présentées au Salon nous a montré que certaines artistes femmes avaient eu l'occasion d'y présenter des nus, dont une œuvre peinte par une artistes de style *Nihonga*, ce qui s'avère particulièrement surprenant. Disons-le afin de nuancer : les occurrences sont très maigres. Il serait dès lors très intéressant de se pencher sur la façon dont ces œuvres ont été reçues, si tant est qu'elles le furent, par la critique. La partie suivante leur sera en partie consacrée.

2.3.3 – Entre faible représentativité au Salon et sociétés artistiques pour femmes

Nous l'avons dit précédemment, les artistes femmes ayant présenté des nus au Salon sont une rareté, mais elles existent. Elles furent ainsi seulement sept à exposer un nu ou une scène impliquant la nudité féminine au Salon (*Teiten*, *Exposition Shōwa 11*, *Shin-Bunten* et *Exposition commémorative des 2600 ans*), c'est-à-dire : Arima Satoe, Aoyama Tamako, Hasegawa Tatsuko, Itō Suzuko 伊藤鈴子 (1903- ?), Nishimura Kikuko 西村喜久, Akino Fuku et Hirota Tatsu. Leur nombre en tant qu'exposantes n'a jamais été très élevé : à titre d'exemple, le plus fort taux de participation des artistes femmes à la *Bunten* a été atteint très tôt, en 1908, avec un taux de

⁷⁷⁵ NAKADA Kikuyo, « Pekin de no hanashi 北京での話 (« récit depuis Pékin »), *Bijutsu*, vol. 14, n°9, 1939, pp. 12-15.

⁷⁷⁶ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, pp. 522-524.

⁷⁷⁷ KOKUDA Akira, « Kodoku no hito 孤独の人 (« une personne solitaire ») », in KAJIMA Ume (dir.), KAWAKITA Michiaki (dir.), *Arima Satoe : Hito to e 有馬さとえ一人と絵* (« Arima Satoe, la femme et l'œuvre »), Kajima shuppan-kai, Tokyo, 1979, p. 113.

⁷⁷⁸ Voir son récit de voyage agrémenté de ses illustrations, *Manshūkoku* 満州国 (« Mandchourie »), Mikasa shobo, 1935.

représentativité de 5,55% du total des artistes de la section *Yōga*⁷⁷⁹. Leur nombre connu de fortes fluctuations, jusqu'à être nul en 1912, puis remontant progressivement (Tableau 2.). Elles ne furent pas énormément plus nombreuses à exposer à la *Teiten* en termes de pourcentage, oscillant entre 5% et 2%. Étonnamment, à la *Shin-Bunten*, au plus fort de la Seconde Guerre Mondiale, le taux de représentativité des artistes femmes dans la section *Yōga* suivit une tendance inverse ascendante (Tableau 3.) par rapport aux nombres de nus exposés qui suivit, quant à lui, une direction fortement déclinante (Tableau 1.). Il est probable que cette « sur-représentation » des artistes femmes à la *Shin-Bunten* soit liée au fait que beaucoup d'artistes hommes des jeunes générations furent mobilisés en renfort, mais aussi sans doute le fruit de sélections des exposants de plus en plus drastiques à partir de 1940⁷⁸⁰. Non pas qu'elles fussent donc plus nombreuses à exposer (elles furent en moyenne une quinzaine, souvent les mêmes), mais la baisse du nombre d'hommes fait artificiellement bondir le taux de représentativité des femmes en valeur relative. Le critique d'art Araki Suelo 荒城季夫, dans son commentaire de la section *Yōga* de la *Shin-Bunten* de 1943, y fait part de ses inquiétudes quant au déroulé de ce qui sera l'avant-dernière édition, et en particulier, sur un ton désabusé, l'intérêt même des œuvres exposées. Réforme du service militaire, nombre de personnes mobilisées : le renforcement de certaines mesures intérieures a rebattu les cartes du monde de l'art tout en l'amputant *de facto* de ses forces prometteuses les plus créatrices et vibrantes. Pire encore, les

⁷⁷⁹ Il est bon de préciser, pour des raisons de fiabilité statistique, que seule la section *Yōga* sera ainsi détaillée sauf mention contraire. Il faut savoir que la terminologie des prénoms japonais, masculins comme féminins, répond à des normes relativement précises avant 1945 : les prénoms masculins se termineront généralement par un *Kanji* signifiant « garçon » ou lié à la masculinité comme 男, 夫, 雄, 彦 ou 郎 ; parfois par un numéro ; ou encore par une notion de valeur comme 秀 ou 助. Les femmes, du fait de conventions sociales (notamment celle de leur rang traditionnel dans la société) ont des prénoms généralement simplement écrits en *Kanas* faisant souvent écho au nom d'une fleur, d'une saison, ou autre élément lié à la Nature. Ce radical, souvent composé de deux *Kanas*, peut être complété par le *Kanji ko* 子 (« enfant » ou « jeune femme »). C'est-à-dire que la grande majorité des prénoms terminant par 子 sera féminine, même si le *Kanji* peut être lu *shi*, et être dans ce cas masculin, ce qui est beaucoup plus rare. Hélas, les artistes femmes (comme les hommes) de style *Nihonga*, formées par un maître dans la tradition, acquièrent durant leur apprentissage des *Kanjis* donnés par leur maître, et qui formeront, une fois l'apprentissage achevé, leur nom d'artiste. Il peut s'agir également de *Kanjis* qu'elles ont-elles-mêmes choisis. Certaines artistes femmes, comme Ogura Yuki ou Akino Fuku, n'ont également reçu qu'un prénom écrit en *Kanas* : elles ont elles-mêmes transcrit ce prénom en *Kanjis* : Yuki ゆき est devenu 遊亀 (« tortue joueuse »), et Fuku est devenu 不矩 (qui peut être compris comme « irrégulier »). De ce fait, il est fortement difficile, en particulier lorsque plus rien n'est disponible sur tel·le ou tel·le artiste inconnu·e, de savoir avec précision son genre, rendant ainsi, pour un étranger, de telles statistiques peu fiables dans ce domaine à cause d'une marge d'erreur non négligeable. Les artistes femmes *Yōga* ont pu également transcrire en *Kanjis* leur nom de naissance (certaines, issues de familles aisées et/ou intellectuelles, en avaient déjà un formulé en *Kanjis*, terminant généralement par 子, 江 ou 代), rendant ainsi leur identification beaucoup plus aisée.

⁷⁸⁰ Voir 1.4.3.

matériaux de peinture connaissent de fortes pénuries. Était-il pour autant sage d'organiser une exposition pour divertir le peuple, se demande-t-il à demi-mot ?

Un premier constat peut être soulevé dès à présent à partir des œuvres *Nihonga* impliquant la nudité féminine et présentées au Salon, mais aussi dans d'autres cercles à l'instar de l'*Inten*, c'est à dire l'utilisation par les artistes femmes du sujet de la « femme au bain » dans la quasi-totalité des cas (si on exclue partiellement l'œuvre de Shima Seien refusée à l'*Inten* en 1914 évoquée ci-avant, même si l'environnement restait celui de la sphère intime de la toilette). Le second serait que, si à l'opposé les artistes femmes *Yōga* jouirent d'une plus grande précocité dans l'exposition de la nudité féminine au Salon ou dans les cercles indépendants, la quasi-totalité de ces nus *Nihonga* ont été proposés durant la décennie 1930-1940.

2.3.3.1 – Arima Satoe : *Yasumeru Onna* やすめる女, 1916 et *Kami* 髪, 1920

Pionnière en la matière et artiste très active dans le monde de l'art à partir de la seconde moitié des années 1910, Arima fut d'une part la seule femme à exposer dans la section *Yōga* de la 8^e *Bunten* de 1914, d'autre part la première femme à y exposer un nu en 1916, lors de la 10^e édition, alors même qu'il s'y trouvait encore fort peu d'artistes femmes. Peu de choses sont par ailleurs connues sur la vie d'Arima, si ce n'est qu'elle naquit à Kagoshima en 1893, préfecture méridionale située sur l'île de Kyūshū qui enfanta également Kuroda Seiki, au sein d'une famille modeste, et dont le père s'opposa fermement aux ambitions de sa fille. On sait également qu'Arima, tel qu'il l'a été évoqué précédemment, s'est formée auprès d'Okada Saburōsuke une fois à Tokyo, sans que cela soit des plus simples : Arima aurait promis à Okada de se consacrer corps et âme à l'Art tout en lui assurant de ne pas penser au mariage⁷⁸¹. De fait, on ne sait si elle eut des enfants, ni même si elle ne fut jamais mariée. Cette contrainte imposée par Okada afin de la prendre comme protégée illustre parfaitement bien la conscience que les artistes de l'époque pouvaient avoir en les rigidités du système familial et l'aspect particulièrement chronophage pour une carrière artistique lorsqu'à la seule femme incombe le rôle de s'occuper des enfants.

⁷⁸¹ KOKUDA Akira, « Kodoku no hito 孤独の人 (« une personne solitaire ») », in KAJIMA Ume (dir.), KAWAKITA Michiaki (dir.), *Arima Satoe : Hito to e* 有馬さとえ一人と絵 (« Arima Satoe, la femme et l'œuvre »), Kajima shuppan-kai, Tokyo, 1979, p. 97

Elle n'est, en 1916, pas une totale inconnue pour le monde de l'art : son œuvre *Seibutsu* 静物 (« nature morte ») fut déjà retenue par le jury pour la 8^e *Bunten* de 1914, ce qu'Okada, interviewé par le *Asahi Shinbun*, ne manquera pas de préciser (peut-être même avec une certaine fierté) alors que l'entrée au Salon de l'artiste Inoue Yoshiko fait l'objet d'une brève ainsi que d'une photographie⁷⁸². Le nu d'Arima, *Yasumeru onna* やめる女 (« femme se reposant ») (fig. 58) illustre bien ce courant issu de feu la *Hakubakai*, mais perpétué dans une certaine mesure par son héritière spirituelle qu'est la *Kōfūkai* : Arima propose une femme à moitié nue, assises sur un grand fauteuil kaki, les bras reposant sur les accoudoirs. Sa tête, inclinée vers le spectateur, révèle son sommeil et montre un visage aux paupières closes, presque dissimulé au regard du fait de sa position en contre-jour. La touche est très présente, dynamique dans son mouvement épousant les lignes du corps, évoquant tour à tour tant l'esthétique d'Okada à certains égards (et par là-même celle de Kuroda Seiki), que certains portraits de femmes de Bonnard (la vivacité des couleurs en moins). L'anatomie de la femme est particulièrement bien rendue eu égard à l'esthétique : la poitrine de la jeune femme est bien délimitée, les mamelons sont anatomiquement d'une excellente facture, représenté dans une carnation brune, contrairement à certains nus de ses pairs les reléguant à de simples taches rosées comme dans *Nobe* 野辺 (« près des champs »), 1907, de Kuroda Seiki, ou *Hanano* 花野 (« champ de fleurs ») (fig. 127), 1917, d'Okada Saburōsuke. L'œuvre fut gratifiée d'un article dans le *Yomiuri Shinbun*, colonnes du supplément *Fujin* et rubrique *Kyō no fujin* 今日の婦人 (« la femme du jour ») titrant *Utsukushii kao no rataiga* 美しい顔の裸体画 (« un nu au joli visage »)⁷⁸³, même si, ironiquement, on ne voit quasiment pas le visage de la jeune femme. Les questions de semi-nudité de cette dernière ni des motivations d'Arima ne sont d'ailleurs pas abordées en dépit du titre. Outre l'aspect esthétique, l'œuvre, du fait de sa composition, fait totalement partie de la typologie des nus « acceptables » type I.b, c'est-à-dire ceux réalisés en atelier, ne provoquant pas de « désir » par un regard inapproprié, et dont la partie inférieure du corps est dissimulée. L'observation de cette typologie est sans doute d'autant plus vraie en 1916 que lors de cette édition, le nu *Ratai* 裸体 (« nu ») de Kumaoka Yoshihiko 熊岡美彦 (1889-

⁷⁸² « *Bunten Yōga ni nyūsen shitaru Inoue Yoshiko* 文展洋画に入選したる井上よし子 (« Inoue Yoshiko sélectionnée dans la section *Yōga* de la *Bunten* ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 12 octobre 1916, p. 5.

⁷⁸³ « *Utsukushii kao no rataiga* 美しい顔の裸体画 (« un nu au joli visage ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 11 septembre 1916, p. 4.

1944) a été interdit de reproduction⁷⁸⁴, tout comme la majeure partie des sculptures⁷⁸⁵. Ce nu d'Arima s'inscrit dans une période où elle en exposa au moins quatre jusqu'en 1920 lors d'expositions de premier plan, montrant d'une part une excellente maîtrise du corps féminin, mais aussi le fait que les artistes femmes sont tout à fait capables d'en réaliser. Elle fut d'ailleurs également la victime de la censure, tel qu'il l'avait brièvement été évoqué précédemment, lors de la 5^e exposition de la *Kōfūkai*, lorsque son demi nu *Wakaki onna* 若き女 (« jeune femme ») avait été interdit d'exposition et de reproduction photographique. L'article du *Tokyo Asahi Shinbun* indique à ce propos qu'il s'agit d'un demi-nu (*han-ratai* 半裸体)⁷⁸⁶, ce qui ne l'éloigne que peu de celui de 1916, démontrant encore une fois le zèle des autorités. Le catalogue ne contient donc aucune photographie de l'œuvre, et rien ne semble subsister concernant sa teneur. Néanmoins, même si la censure subsiste et que le taux de représentativité du nu durant les premières années de la *Teiten* ne connaît pas encore la croissance des années 1925-1930, la seconde moitié de la période Taishō, tel que nous l'avons dit, fut une brève bouffée d'oxygène, certes relative, mais néanmoins palpable tant envers le système politique japonais qu'envers la société, mais qui consolida d'un autre côté la politique expansionniste du pays. N'est-ce d'ailleurs pas durant cette période que Kainoshō Tadaoto avait pu envisager ses *Rafu* ?

En 1916, la revue *Seitō* fit paraître son dernier numéro, et déjà certaines des intellectuelles ayant contribué à la revue formèrent la très éphémère *Biatorisu-sha* ビアトリス社 (« la société Béatrice ») comme le relate le *Asahi Shinbun* dans un article intitulé « *Atarashii onna* » no *atarashii dantai* 「新しい女」の新しい団体 (« un nouveau groupe pour les femmes nouvelles »)⁷⁸⁷, avant que la *Shin-fujin-kyōkai* soit fondée l'année suivante. Dans le sillage de l'émulation des mouvements féministes⁷⁸⁸, mais aussi à travers les cercles artistiques anti-*Bunten* qui fleurissaient à la manière de la *Nikakai* ou encore de la *Kokugakai*, la nécessité

⁷⁸⁴ *Monbushō dai jū kai bijutsu tenrankai zuroku seiyōga oyobi chōkoku no bu* 文部省第拾回美術展覧会図録—西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 10^e exposition d'art du ministère de la culture et de l'éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbusho-in, Tokyo, 1916, p. 6.

⁷⁸⁵ SHINKAI Taketarō, « *Bunten no ratai sakuhin* 文展の裸體作品 (« les œuvres de nu à la *Bunten* »), *Bijutsu shinpō*, novembre 1916, p. 55.

⁷⁸⁶ « *Koran no rataiga – chinren kinshi* コランの裸体画—陳連禁止 (« interdiction d'exposition des nus de Collin »), *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 4 février 1917, p. 5.

⁷⁸⁷ « “*Atarashii onna*” no *atarashii dantai* 「新しい女」の新しい團體 (« un nouveau cercle artistique de *femmes nouvelles* ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 23 octobre 1916, p. 5.

⁷⁸⁸ Même si le terme *femmes nouvelles* peut être utilisé par le journaliste d'une façon assez sarcastique.

d'un groupe artistique entièrement féminin⁷⁸⁹ se fit ressentir. C'est dans cette logique que fut créé en 1918, autant par des intellectuelles comme Yosano Akiko que par des artistes *Yōga* à l'instar d'Arima Satoe ou Kametaka Fumiko 亀高文子 (1886-1977), la *Shūyōkai* 朱葉会 (« société des feuilles rouges »), avec comme motivation la promotion des artistes femmes⁷⁹⁰. Si la création de ce cercle suscita l'intérêt de la presse (le *Yomiuri* en fit trois articles), les critiques faites à l'encontre des artistes femmes, en particulier quant à leur supposé amateurisme, furent très fréquentes. Yamamoto Kanae écrivit après avoir visité la première exposition du cercle en 1919 :

どの画も同じ様に弱く、等しく表現の秩序を欠き慨 (?)して感受の冷やかなのが不満でした。気儘な良人や、やんちゃな児等をあやつりながら家政の閑のお道楽と見れば、文句はないのですが、女流洋画家として迎へ、芸術の酵母なる、人々の心の奥の『自然の愛』を想像し [...] 鈴木一栄さん、住田薫さん、植田ふじ子さん等は、今朝の新聞で見ると、芸術的パッションに驅られて、相連れて美術学校を脱出し其一人の如きは髪を断って不退転の意思を示したとの事ですが画を見ては、まだたわいないお嬢さんに思へます。實にパッションだけでは画は進まない。⁷⁹¹

La sensibilité froide émanant de toutes ces œuvres uniformément faibles et pêchant par un manque de discipline dans l'expression a été très insatisfaisant. Je n'y verrais pas d'objection s'il fallait considérer ces œuvres comme un hobby réalisé au sein du foyer, tout en devant composer avec un mari capricieux et des enfants turbulents. En tant qu'artistes femmes de style *Yōga*, les œuvres imaginent cet « amour de la Nature » porté par l'Homme au plus profond de son cœur : c'en est le ferment, la base de l'art. [...] A en croire les journaux de ce matin, Suzuki Ichiei, Sumida Kaoru ou encore Ueta Fujiko ont toutes ensemble déserté les bancs de l'école des Beaux-Arts, transies par la passion de l'Art, comme celle-là qui a manifesté sa détermination en se coupant les cheveux. Toutefois, en regardant les peintures, cela ressemble

⁷⁸⁹ Entièrement jusqu'à un certain point, car le cercle avait pour conseillers d'illustres artistes comme Yasui Sōtarō, Okada Saburōsuke bien sûr, mais aussi Mitani Kunishirō.

⁷⁹⁰ KIRA Tomoko, *Josei gaka-tachi no sensō* 女性画家たちの戦争 (« la guerre des artistes femmes »), Heibonsha (coll. « Varietas delectat ».), Tokyo, 2015, pp. 17-18.

⁷⁹¹ YAMAMOTO Kanae, « *Shūyōkai ichibetsu, jō* 朱葉会 一瞥 一上 « regard sur la *Shūyōkai*, 1/2 » », *Yomiuri Shinbun*, 22 janvier 1919, page 7.

plus à des jeunes filles encore immatures. La peinture ne progresse, en effet, pas du fait de la seule passion.

La critique de Yamamoto n'est sans doute pas totalement galvaudée, notamment parce que, dès le début, même si des artistes faisant déjà autorité (ou montante) mais ne semblant pas issues de milieux particulièrement privilégiés fondèrent ce cercle artistique, il fut auréolé d'une réputation de salon destiné aux femmes de la haute société⁷⁹². Une critique similaire est faite en 1925 par le poète et critique Kawaji Ryūkō 川路柳虹 à l'endroit de la *Shūyōkai* : il remarque qu'une grande partie des artistes provient de la *Joshihi* et, selon lui, sur les 21 membres de l'association, seulement quatre d'entre elles peuvent être reconnues en tant qu'artistes professionnelles, reléguant les autres à l'amateurisme, tout en n'omettant pas de les situer par rapport à leurs illustres époux le cas échéant⁷⁹³. Les critiques quant à la situation des artistes femmes semblent évoluer extrêmement peu avec le temps. Il y a néanmoins des exceptions, notamment la critique de l'artiste *Yōga* Senoo Masahiko 妹尾正彦 (1901-1990) concernant la première exposition du nouveau cercle féminin créé en 1934, la *Josōkai* 女艸会, tout particulièrement car ce dernier appose un regard professionnel sur les œuvres⁷⁹⁴. A l'opposé, celle de l'artiste surréaliste Takiguchi Shūzō 瀧口修造 (1903-1979) parue dans le magazine *Le Serpent*⁷⁹⁵ en 1939 vis-à-vis de l'exposition du cercle vise toujours à considérer les artistes femmes en tant que femmes et par rapport aux hommes et, lorsqu'il s'agit vraiment de formuler une critique artistique, la comparaison se fait généralement à partir d'autres artistes femmes étrangères, souvent Marie Laurencin qui semble avoir été érigée au Japon comme le comble de ce qu'une artiste femme peut inspirer comme féminité⁷⁹⁶. Des artistes déjà reconnues comme Shima Aoi, Migishi Setsuko, ou Fujikawa Eiko y exposèrent jusqu'à cette 7^e et dernière édition de 1939.

⁷⁹² KIRA Tomoko, *Josei gaka-tachi no sensō* 女性画家たちの戦争 (« la guerre des artistes femmes »), Heibonsha (coll. « Varietas delectat ».), Tokyo, 2015, p. 18.

⁷⁹³ KAWAJI Ryūkō, *Gendai nihon bijutsu-kai* 現代日本美術界 (« le monde de l'art japonais contemporain »), Chūō bijutsu-sha, Tokyo, 1925, pp. 266-267.

⁷⁹⁴ SENOO Masahiko, « Josōkai dai ikkai yōga-ten hihyō 女艸会第一回洋画展批評 (« critique de la première exposition de la *Josōkai* »), *Bijutsu*, vol. 9, n°11, 1934, pp. 58-59.

⁷⁹⁵ En français dans le texte, coexistant avec la translittération japonaise セルペン.

⁷⁹⁶ TAKIGUCHI Shūzō, « Josōkai to joseigaka 女艸会と女性画家 (« Artistes femmes et *Josōkai* »), *Le Serpent*, n°97, février 1939, pp. 136-138.

On remarque d'ailleurs que les thématiques abordées restent très prévisibles : fleurs, enfants, natures mortes. Grâce à ces – rares – critiques des groupes artistiques féminins⁷⁹⁷, on sait qu'Arima Satoe a également présenté un nu lors de la deuxième exposition de la *Shūyōkai* intitulé *Onna* 女 (« femme »), reproduite très sommairement dans le magazine *Geien* de 1920 (fig. 128), et qui n'est pas mentionnée par la monographie consacrée à l'artiste de 1979, pourtant très complète. On y voit une femme totalement nue (peut-être le seul nu intégral d'Arima), assise de dos sur ce qui semble être une grande étoffe ou peut-être un matelas, avec disposé à sa gauche un vase. Le drap d'une couleur claire tendu à l'arrière-plan rappelle tout à fait les conditions d'un atelier, et il n'a d'autre but que de faire ressortir le corps de la femme. Malgré la piètre qualité de l'image, on peut constater que les modelés sont particulièrement bien réalisés, retranscrivant la corpulence de la femme à l'aide de jeux d'ombres et de lumière sur sa peau. Le critique Hiromu Dō 大夢堂⁷⁹⁸ fut plutôt convaincu par la technique d'Arima :

有馬さとえの「女」は人體を取材したものでは最も確實な所がある、技巧と気持ちとが融合して居る点も看取出来る⁷⁹⁹

Il y a dans la restitution des détails anatomiques d'*Onna* d'Arima Satoe un des aspects les plus assurés, et il est également possible de percevoir l'union entre technique et émotion.

Son nu présenté lors de la 2^e édition de la *Teiten* de 1920, *Kami* 髪 (« les cheveux ») (fig. 129) fut, de la même manière, fort peu commenté. La presse n'a d'yeux que pour le portrait réalisé par Nakamura Tsune de l'espérantiste frappé par la cécité Vassili Erochenko, et aucun critique ne semble tarir d'éloge pour cette œuvre de la section *Yōga*, ni pour la sirène de Kaburaki Kiyokata, présentée dans la section *Nihonga* cette même année et qui fut abondamment commentée (et raillée). Le critique régulier du *Tokyo Asahi Shinbun*, Sakazaki Shizuka 坂崎坦, se fendit même d'une courte biographie d'Erochenko dans sa critique de la *Teiten* en date du 23 octobre 1920. Aucune mention ne fut faite du nu d'Arima Satoe. Un des

⁷⁹⁷ Si, en règle générale, les grandes sociétés artistiques, comme la *Nikakai*, font l'objet dans la presse de critiques systématiques et annuelles, les plus petites sociétés comme la *Shūyōkai*, ne furent pas critiquées à chaque opus.

⁷⁹⁸ Rien n'est connu sur cette personne, laissant très incertaine la lecture des Kanjis de son nom. La plus probable étant celle utilisée ici.

⁷⁹⁹ HIROMU Dō, « *Shūyōkai dai ni kai tenrankai* 朱葉會第二回展覽會 (« deuxième exposition de la *Shūyōkai* »), *Geien*, vol. 1, n°9, 1920, p. 46.

rare commentaires à pouvoir être trouvés sur le sujet est celui de Nabei Katsuyuki pour *Chūō Bijutsu*. Relégué en fin d'article avec les artistes pour lesquels les mots sont rares, il écrit à son propos un court commentaire assez abscons :

有馬さとゑ氏の『髪』は女の作家として益々氏が一人舞臺になると思はせる處である。⁸⁰⁰

Kami d'Arima Satoe nous donne l'impression qu'en tant qu'artiste femme, elle est en train d'éclipser toutes les autres⁸⁰¹.

Arima propose ici une œuvre réalisée avec une touche bien plus présente, presque empâtée, ce qui ne semblait pas être perceptible dans son œuvre *Onna* de la même année, mais qui laisse supposer la direction qu'elle prit par la suite, c'est-à-dire laissant de côté une touche pseudo-impressionniste à la *Hakubakai*, pour quelque chose de beaucoup plus libre, affirmant chaque coup de pinceau et manifestant des talents de coloriste que ses premières œuvres ne montraient pas. Avec *Kami*, dont seule la reproduction en noir et blanc du catalogue officiel ne nous est parvenue, Arima représente une femme nue, assise sur un fauteuil et affairée à se coiffer en se regardant dans un miroir portatif. Le décor de l'arrière-plan est composé d'un tissu fleuri en plusieurs pans, laissant penser, comme *Onna*, à une femme en atelier. La partie inférieure de son corps est cachée par une étoffe claire. Le corps est réalisé tout en modelés, avec, s'il en est, une très légère idéalisation dans la position de la poitrine, bien que le reste du corps nous apparaisse charnel, incarné.

Ce nu d'Arima fait partie des nombreux nus de cette nouvelle refonte du Salon, à travers laquelle des œuvres réalisées à travers des styles un peu moins conventionnels furent acceptées afin de contrebalancer les expositions « anti *Bunten* ». Néanmoins, la grande majorité de celles-ci, tel le nu à la composition pour le moins inhabituelle d'Ōno Takanori 大野隆徳 (1886-1945) intitulé *Kodomo to Kingyo* 子供と金魚 (« enfant et poissons rouges ») (fig. 130), s'inscrit dans l'esthétique habituellement acceptée aux côtés de l'esthétique de type *Hakubakai*, ici plus ou moins « académique » au sens européen du terme, c'est-à-dire d'une facture lisse, sans

⁸⁰⁰ NABEI Katsuyuki, « Teiten no yōga 帝展の洋画 (« le *Yōga* de la *Teiten* ») », *Chūō bijutsu*, Vol. 6, n°11, 1920, p. 76.

⁸⁰¹ *Hitori butai* 一人舞臺 ou 独り舞台 est, dans ce contexte, particulièrement difficile à interpréter. L'expression signifie littéralement « être seule sur scène », ce qui a peu de sens ici. Une autre définition pourrait être celle de faire un peu ce que bon lui semble, sans se soucier des autres.

aspérité apparente, et d'une nature descriptive. En cela, Arima s'en distingue très nettement. L'œuvre d'Ōno illustre d'ailleurs très bien ce travail d'équilibriste vis-à-vis du seuil de tolérance des autorités en matière de nu. Dans son cas, l'inclusion d'une petite fille nue en guise de caution morale (assez absurde au demeurant), située au milieu de ces trois jeunes femmes totalement nues, dont l'une est représentée de façon frontale au premier-plan, semble avoir été suffisant, si on exclut toute cohérence d'une telle situation. L'œuvre fut d'ailleurs l'objet d'une critique acerbe écrite par l'artiste *Yōga* de la *Nikakai* Kuroda Jūtarō 黒田重太郎 (1887-1970) disant, en substance, qu'elle est un salmigondis sans esprit dont on ne comprend pas le sujet⁸⁰². « Il n'y a rien de bon du tout dans les œuvres de nu [de la *Teiten*] »⁸⁰³, écrit-il d'ailleurs, sous-entendant ainsi que l'œuvre d'Arima ne trouve pas non plus grâce à ses yeux.

Considérant ces trois nus d'Arima Satoe comme leurs critiques, il est possible de constater qu'il ne semble pas y avoir de réel problème à ce que de telles œuvres soient présentées en tant que production féminine. Arima obtint d'ailleurs en 1927 le graal en matière de reconnaissance professionnelle au Salon, c'est-à-dire le statut de *mukansa* 無鑑査 (« sans inspection »). En d'autres termes, cela signifie que son travail était suffisamment estimé et d'une qualité constante pour que le jury lui fasse confiance vis-à-vis des œuvres qu'elle souhaiterait présenter, sans qu'elle ait à les soumettre devant ses pairs au préalable. Ce statut tant convoité fut d'ailleurs l'objet d'éternels débats et sujets de potentielles réformes, notamment durant les années 1930.

Au vu de la rareté de ces nus, on ne peut s'empêcher de les regarder, à l'instar des suivants, comme résultant d'une volonté d'identification en tant qu'artiste peintre, tout en acceptant la typologie admise de représentation des nus « tolérables », c'est-à-dire des nus qui n'en font pas trop. Arima provient d'un milieu très certainement modeste. Elle indique être arrivée à Tokyo avec très peu d'argent, et il lui est arrivé de ne pas toujours manger à sa faim ou de devoir aller quémander de la nourriture chez Okada faute de moyens lorsqu'elle étudiait la peinture⁸⁰⁴. Faire du nu devait donc être mu par l'inextinguible volonté de montrer que les artistes femmes sont aussi capables de maîtriser leur propre corps que les hommes, sans que

⁸⁰² KURODA Jūtarō, « tai teiten yōga kansō 対帝展洋画感想 (« impressions concernant le *Yōga* en opposition à la *Teiten* »), *Chūō Bijutsu*, vol. 6, n°11, 1920, pp. 82-83.

⁸⁰³ 裸體画には全く好いものがない。

⁸⁰⁴ KOKUDA Akira, « Kodoku no hito 孤独の人 (« une personne solitaire ») », in KAJIMA Ume (dir.), KAWAKITA Michiaki (dir.), *Arima Satoe : Hito to e* 有馬さとえ一人と絵 (« Arima Satoe, la femme et l'œuvre »), Kajima shuppan-kai, Tokyo, 1979, pp. 94-100.

d'éventuels problèmes liés à ces œuvres ne jettent l'opprobre sur un foyer qu'elles n'ont pas. Était-ce également mu par une conscience féministe ? Au vu du contexte sociétal du début des années 1920, c'est un élément probable. Était-il perçu ainsi ? Nous ne pouvons l'affirmer. Il ne faut pas non plus surestimer la production de nus dans l'œuvre d'Arima, même s'il est probable que tous n'ont pas été révélés : la majeure partie de sa production est composée de portraits féminins (dont un autre nu en 1951 intitulé *Rafuzō* 裸婦像 (« figure de femme nue »)), de natures mortes et de scènes de genres, en adéquation avec la liste des sujets « acceptables ».

Il n'en reste pas moins qu'on ne peut pas faire plus différent autant du point de vue esthétique, que de celui du parcours professionnel ou du milieu social entre ces deux artistes ayant pratiqué la nudité féminine que furent Arima Satoe et Fujikawa Eiko. De sept ans la cadette d'Arima, Fujikawa s'est également formée à la peinture bien plus tardivement dans sa vie, c'est-à-dire à partir de 1923, alors qu'Arima avait déjà présenté ces nus aussi bien au Salon qu'à d'autres expositions privées. Cela nous montre ainsi que s'il peut exister des profils permettant plus facilement l'accès à la nudité féminine en tant que sujet artistique, il y a des exceptions, et des pionnières.

2.3.3.2 – L'année 1929, *Joyu* 女湯 et *Gashitsu no ichigū* 画室の一隅

Deux nus féminins réalisés par une deux artistes femmes furent présentés lors de la 10^e *Teiten* de 1929, un record. Cependant, ces deux œuvres illustrent parfaitement le terrible manque de source qui peut frapper certaines artistes, les amenant à disparaître de l'histoire de l'art pour des raisons qui ont sans doute une certaine logique, mais rendues *de facto* insaisissables. Tel est le cas de l'artiste *Yōga* Aoyama Tamako 青山玉子 (?- ?) qui présenta le nu *Gashitsu no ichigū* 画室の一隅 (« Un coin d'atelier ») (fig. 131).

D'un point de vue strictement historique, les recherches menées sous ce nom⁸⁰⁵ se sont révélées infructueuses dans les revues spécialisées. Dans la presse généraliste, rien ne subsiste hormis deux occurrences dans le *Yomiuri Shinbun* et une seule dans le *Tokyo Asahi Shinbun* la mentionnant. On sait donc seulement qu'elle est sans doute étudiante à l'école privée de peinture *Nihon Bijutsu Gakkō* 日本美術学校 en 1924 et qu'elle présenta une nature morte lors

⁸⁰⁵ Même en modifiant le caractère 玉 par un autre de même lecture comme 球, ou bien en utilisant seulement les kanas.

de l'exposition annuelle des étudiants⁸⁰⁶. En 1925, elle est probablement diplômée de cette même école où, avec le concours de celle-ci, elle fonda avec d'autres un groupe de recherche pour femmes en peinture, la 紫星会 (que nous supposons devoir être lu *Shiseikai*, « société de l'étoile mauve ») accueillant une vingtaine de jeunes femmes, et dont elle fut également la secrétaire de la direction (*kanji* 幹事)⁸⁰⁷. Concernant sa vie privée, on sait qu'elle est l'épouse d'un certain Aoyama Tadashi 青山正, inspecteur (*kansayaku* 監査役) dans une entreprise d'acier⁸⁰⁸ (ce qui implique qu'Aoyama n'est probablement pas son nom de jeune fille, hors coïncidence ou adoption de son époux par sa belle-famille) et qu'ils n'ont pas encore d'enfants⁸⁰⁹. En dehors de ces informations, il ne subsiste d'Aoyama Tamako, que ce nu de type « nu en atelier » : l'œuvre dépeint une femme, corpulente, assise sur ce qui semble être une méridienne recouverte d'un drap blanc, le visage tourné vers le sol. Aoyama confère à cette femme un visage quelque peu fermé, triste, tout en la représentant dotée d'un corps à la corpulence inhabituelle, sans aucune idéalisation : la poitrine tombe, son ventre est plissé, ses cuisses sont larges, ce que la lumière provenant de la verrière à l'arrière-plan renforce par un jeu de teintes claires et foncées en opposition. La femme occupe seulement la partie gauche de l'œuvre comme de la méridienne, laissant une forme de vide dans la partie droite, ce qui souligne cet aspect de solitude. Il s'agit d'un nu sans fard, sans artifices, et représentant le corps de la femme tel qu'il est, sans devoir être joyeux, pensif ou idéal. Cette conception du nu la distingue très certainement des autres nus présentés au Salon, et qui furent très nombreux cette année 1929 (15% des œuvres *Yōga*, voir Tableau 1.). Toutefois, à l'instar de *Yasumeru onna* d'Arima évoquée précédemment, on note qu'au Salon officiel, les femmes ne nommèrent pas leurs œuvres *nu*, quand bien même ces dernières le sont. Peut-être serait-ce une forme d'auto-censure vis-à-vis d'une thématique envers laquelle elles ne se sentiraient pas légitimes ? En particulier au sein d'une exposition étatique ? Le terme de *Rafu* se retrouve, à l'inverse, bien plus volontiers et sans concession à la *Nikaten* durant les années 1930, peut-être faut-il également y voir une forme de réserve générationnelle.

⁸⁰⁶ « Nihon Bijutsu gakkō-ten 日本美術学校展 « exposition de la *Nihon Bijutsu Gakkō* » », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 3 octobre 1924, p. 5.

⁸⁰⁷ « Yonin no chūgoku fujin mo kuwawari wakai keishū-gaka shiseikai 四人の中国婦人も加わり若い閨秀画家紫星会 (« quatre Chinoises se joignent aux jeunes artistes femmes de la *Shiseikai* ») », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 29 juin 1925, p. 7.

⁸⁰⁸ L'article précise le nom de cette entreprise : 日本トラスマン鋼材株式会社.

⁸⁰⁹ « Atarashii fujin no kaiga dantai 新しい婦人の絵画團體 (« nouveau cercle de peinture féminin ») », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 21 juillet 1925, p. 7.

L'artiste de l'estampe Hasegawa Tatsuko 長谷川多都子 ou 多津子 (1904- après 1995⁸¹⁰) souffre d'un problème similaire, ayant, semble-t-il, peu produit. Helen Merritt indique néanmoins qu'elle est l'épouse de l'éditeur d'estampes Hasegawa Tsuneo, propriétaire de la *Nihon Hangasha* 日本版画社, qu'elle est diplômée de la *Joshihi* et qu'elle aurait étudié la peinture avec Okada Saburōsuke⁸¹¹. Les estampes, uniquement du mouvement de la *Sōsaku Hanga*, furent autorisées au Salon seulement à partir de 1927, après un intense lobbying de la part de la *Sōsaku Hanga-kyōkai*, faisant valoir qu'au vu du processus créatif solitaire, rien ne les distinguait finalement d'une peinture⁸¹². C'est dans ce cadre qu'Hasegawa Tatsuko exposa *Onna-yu* 女湯 (« femmes au bain ») (fig. 132), suggérant ainsi qu'Hasegawa réalisa l'estampe du début à la fin. L'artiste représente une scène de bains publics, peu détaillée et assez schématique, montrant de nombreuses femmes presque dépourvues de visage et totalement nues, assises les unes à côté des autres et affairées à leur toilette. Au centre de l'allée, une femme et son enfant sont également représentés se lavant au sol, ce qui n'est pas sans rappeler la composition de l'estampe éponyme de Kiyonaga (fig. 12). Le référent est ainsi clairement l'*Ukiyo-e*, transposé dans son époque, même si les artistes de la *Sōsaku Hanga* préféraient justement prendre leurs distances avec ce type de sujet. Il s'agit sans doute du tempérament même de l'artiste, mariée à un éditeur d'estampe, ce qui implique donc l'édition d'une production de type *Shin Hanga*⁸¹³.

Hasegawa Tatsuko exposa également lors de la 15^e et dernière *Teiten* de 1934, ce qui fut mentionné par la critique de Miyamoto Yuriko, mais il ne s'agit cette fois-ci pas d'un nu. L'ouvrage *The Female Image : 20th Century Prints of Japanese Beauties* paru en 2000 (augmenté en 2022) et dirigé par Amy Newland et Hamanaka Shinji indique également qu'elle a publié, manifestement en tant que qu'œuvre *Shin Hanga* (c'est-à-dire qu'elle n'a réalisé que le dessin, ce qui est assez évident, l'œuvre étant d'ailleurs estampillée *Tatsuko-ga* 多都子画 «

⁸¹⁰ On trouve la date de 1904 dans *Kindai bijin hanga-shū* 近代美人版画集 (« estampes de *Bijin* dans l'art moderne ») dirigé par Amy Reigle Newland et Hamanaka Shinji paru en 2000 et réédité en 2022 dans une édition augmentée, tandis qu'Helen Merritt, dans son ouvrage plus ancien de 1995, indique la date de 1901, tandis qu'Hasegawa n'est visiblement toujours pas décédée lors de la publication dudit ouvrage.

⁸¹¹ MERRITT Helen, YAMADA Nanako, *Guide to Modern Japanese Woodblock Prints: 1900-1975*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1995, p. 28.

⁸¹² MUSÉE MUNICIPAL DES BEAUX-ARTS DE CHIBA, *Nihon no hanga III : 1921-1930 : toshi to onna to hikari to kage to* 日本の版画 III — 1921 — 1930 — 都市と女と光と影と (« L'estampe japonaise III : 1921-1930 : ombre et lumière, ville et femmes »), catalogue d'exposition [Mémorial Obata, bibliothèque municipale de Nakatsu (Ōita) : du 1er au 25 novembre 2001 ; musée des Beaux-Arts d'Utsunomiya (Tochigi) : du 6 janvier au 24 février 2002], *Tōkyō Shinbun*, Tokyo, 2001, p. 16.

⁸¹³ Rappelons que les artistes de la *Sōsaku Hanga* éditèrent également eux-mêmes leurs estampes.

dessin de Tatsuko »), une autre estampe de femmes au bain intitulée *Machi no yu* 街の湯 (« Bains publics ») (fig. 133) en 1935. Cette estampe, d'un degré de détail et de précision infiniment plus élevé qu'*Onna-yu* propose deux femmes, l'une de face montrant totalement son corps pendant qu'elle se savonne les cheveux, l'autre assise de profil dont on voit une partie de la poitrine. La femme debout, en contrapposto, est représentée de façon frontale, laissant voir son sexe, ce qui est très loin d'être la norme dans la *Shin Hanga*. Son corps courbé forme un « s », rappelant, à travers la position de ses bras et sa gestuelle, tour à tour certaines de *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, ou encore le *Nu Rose* de Matisse datant de cette même année 1935, et devenue une figure populaire. Même les nus *Shin Hanga* réalisés par des hommes ont rarement été aussi loin dans la monstration frontale du corps, sauf peut-être Ishikawa Toraji l'année précédente ou Takahashi Shōtei 高橋松亭 (1871-1945) à certains égards. L'esthétique est d'ailleurs assez différente par rapport à d'autres estampes du même genre, notamment dans la représentation du visage bien détaillée ainsi que dans l'aspect filiforme et sinueux du corps dont la courbure est matérialisée par une ligne noire, ou encore les aréoles roses très voyantes de la poitrine. L'œuvre propose une version contemporaine à son époque de réalisation d'un sujet classique de l'*Ukiyo-e*, en utilisant finalement une palette de couleurs assez limitée ainsi que des détails très japonais comme la coiffure de la femme accroupie par mimétisme de la période d'Edo, mais en travaillant les modelés ainsi que les visages selon le goût du XXe siècle, ce qui n'aurait pas été rendu possible sans les avancées techniques de la *Shin Hanga*. L'œuvre s'inscrit dans ces années 1930 durant lesquelles le corps féminin se montre de plus frontalement lors d'expositions en marge du salon officiel, alors qu'à ce dernier, la représentation du nu féminin épouse une dynamique fortement déclinante à partir justement de 1930, montrant s'il le fallait encore à quel point le nu, même dans ce courant plutôt conservateur, est devenu un sujet très apprécié. Il s'agit également, tel qu'il l'a été vu, de poursuivre dans la monstration d'un corps féminin œuvrant à son hygiène, où pureté corporelle et sociétale ne font finalement qu'un : un corps sein au service de la société.

2.3.3.3 – Akino Fuku et Yuami ゆあみ, 1932

C'est dans cette même logique que les deux œuvres suivantes peuvent être inscrites nous semble-t-il. Le *Nihonga*, nous l'avons vu, n'est pas en reste en ce qui concerne la représentation de la nudité féminine, même si celle-ci s'inscrit majoritairement dans un contexte bien

particulier sauf exceptions, comme les nus de Kainoshō Tadaoto des années 1920, ou des œuvres de peintres moins connus comme l’iconoclaste *Rafu* de Miyoshi Kōshi évoquée précédemment. D’autre part, les œuvres se réalisent majoritairement à travers une représentation du corps féminin répondant tout autant à une forme de convention. Si le sujet était déjà limité vis-à-vis des artistes hommes, il le fut plus encore pour les artistes femmes, même si on sait que certaines d’entre elles, bien avant la *Teiten* de 1932, avaient proposé des demi-nus à l’instar d’Uemura Shōen citée précédemment, ou encore l’œuvre *Onna* (anciennement *kurokami no hokori*) 女 (黒髪の誇り) (« femme (la fierté des cheveux noirs) »), 1917, de Shima Seien 島成園 (1892-1970), œuvre de type « femme à la toilette » dévoilant très discrètement les mamelons d’une jeune fille, et vis-à-vis de laquelle il ne subsiste que fort peu de choses quant à son contexte de réalisation. On sait néanmoins que l’œuvre fut rejetée par le comité de sélection de l’*Inten* lors de sa soumission au 4^e opus de 1917, en dépit de la renommée de Shima, elle-même ayant déjà été exposée à la *Bunten*⁸¹⁴.

Il serait ainsi possible de citer l’artiste Akino Fuku 秋野不矩 (1908-2001), native de la préfecture de Shizuoka et dotée d’un talent précoce pour la peinture. Elle étudia dans un premier temps dans la *juku* d’Ishii Rinkyō 石井林響 (1882-1930) dans la préfecture de Chiba près de Tokyo, où elle apprit exclusivement le *Nanga*. Lorsque ce dernier souffrit d’une crise d’apoplexie fatale en 1929, elle partit à Kyoto poursuivre sa formation auprès de la *Shōkōsha* 青甲社 (« société de l’armure bleue ») de Nishiyama Suishō 西山翠嶂 (1879-1958), *juku* rassemblant d’autres artistes *Nihonga* de premier plan comme le fils d’Uemura Shōen, Uemura Shōkō 上村松篁 (1902-2001) ou Dōmoto Inshō 堂本印象 (1891-1975)⁸¹⁵. En 1932, Akino Fuku est une jeune artiste âgée de 24 ans, et elle présenta pour la première fois – avec succès – une œuvre au Salon intitulée *Yuami* ゆあみ (« le bain ») (fig. 134). L’artiste y propose une femme totalement nue, de trois-quarts dos, assise en *seiza* dans une grande bassine de bambou remplie d’eau, affairée à ses ablutions, les bras relevés derrière la tête pour se défaire sa coiffure. L’environnement est particulièrement minimaliste, à l’instar de beaucoup d’œuvre *Nihonga* mais aussi d’Akino elle-même, portant l’intérêt sur la figure féminine seulement. Cet intérêt sur

⁸¹⁴ OGAWA Tomoko (dir.), *Shima Seien to Naniwa no josei gaka* 島成園と浪華の女性画家 (« Shima Seien et les artistes femmes de la région d’Osaka »), Osaka, Tōhō shuppan, 2006, p. 10.

⁸¹⁵ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l’époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, pp. 159-160.

le corps est d'ailleurs renforcé par le fait que la femme n'a pas de visage, quand bien même celui-ci serait tout juste rendu visible du fait de sa position. Le premier-plan est occupé en partie par un arbuste en pleine floraison, peut-être en tant que métaphore du jeune âge de la femme. La bassine, les *getas* ou le cadre naturel renvoient tour à tour tant à l'*Ukiyo-e*, comme un écho à certaines estampes de Kiyonaga ou plus récentes comme celles d'Itō Shinsui, qu'au cadre d'un *onsen* voire d'une simple scène rurale.

Il semble que l'œuvre passa totalement inaperçue, au moins dans la presse généraliste. Pas une ligne n'a été écrite la concernant dans la critique de l'historien de l'art Tanaka Ichimatsu 田中一松 pour le *Yomiuri Shinbun*, ni dans celle du critique Nakada Katsunosuke 仲田勝之助 du *Tokyo Asahi Shinbun*. Cette *Teiten* est d'ailleurs marquée par une sélection plus drastique que d'ordinaire, laissant un grand nombre d'œuvres présentées être rejeté. Cela a eu pour vertu d'augmenter le niveau, selon Matsuoka Eikyū dans un entretien pour le *Tokyo Asahi Shinbun*⁸¹⁶. Tanaka Ichimatsu fait d'ailleurs la remarque à propos de *Fuyu no asa* 冬朝 (« matin d'hiver », également présentée à la *Teiten* de 1932) d'un autre étudiant de la *Shōkōsha*, Dōmoto Inshō, qu'il est possible de parler d'une *Shin-kotenshugi* 新古典主義 (« néoclassicisme ») concernant son œuvre, ce qui serait tout à fait opposable à l'œuvre d'Akino Fuku. *Ayumi* reprend une thématique ancienne en l'adaptant, c'est-à-dire qu'à l'instar de la *Shin Hanga*, elle représente le corps nu de la femme d'une façon beaucoup plus naturelle que dans l'*Ukiyo-e*, lui offrant une coiffure de son temps, et en proposant un point de vue inhabituel, légèrement en hauteur, ce qui permet de l'embrasser presque en entier, sans toutefois percer le mystère de son visage. Il s'agit ainsi, en effet, d'un sujet conservateur, de la même manière que les nus exposés par des artistes femmes au Salon ont pu le montrer, tout en conférant néanmoins à cette œuvre une forme de tension dramatique, notamment par ce visage manquant, et qui rappellerait presque la figure de *Nopperabō* のっぺらぼう, le fameux *yōkai* sans visage. L'esthétique de cette œuvre prend d'ailleurs une tout autre signification lorsqu'on la compare aux autres œuvres d'Akino Fuku après-guerre, mais aussi en la comparant aux œuvres entrevues ci-avant (fig. 126), montrant à quel point son style a évolué en peu de temps, reléguant l'inspiration ancienne pour des œuvres plus personnelles.

⁸¹⁶ « “Ageta leberu” shunin : Matsuoka Eikyū-dan 上げたレベル—主任松岡映丘談 (« “un niveau relevé”, entretien avec la personne en charge, Matsuoka Eikyū ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 13 octobre 1932, p. 3.

2.3.3.4 – Hirota Tatsu 広田多津 (1904-1990) et *Moderu* モデル, 1939

Hirota Tatsu fait partie de ces très rares artistes femmes (les huit que nous évoquions) à avoir pu présenter une scène impliquant la nudité au Salon officiel avant-guerre. Très précocement intéressée par la représentation de la nudité, c'est tout naturellement qu'elle dut se conformer aux sujets alloués aux femmes à l'instar d'Akino Fuku, elle aussi ayant présenté une scène de « femme au bain » au Salon. Elle y exposa ainsi son œuvre *Moderu* モデル (« modèle ») (fig. 135) à la *Shin-Bunten* de 1939, avec toutefois un traitement médiatique très éloigné de celui connu par Akino Fuku. Même si la critique fut partagée par l'œuvre, la presse généraliste la reproduisit dans ses colonnes (fig. 136).

Iwasa Arata, pour la revue *Bijutsu*, écrivit quant à lui :

[...] 廣田多津氏の「モデル」、澤宏鞆氏の「海女」など、特選級のものだ。廣田氏のモデルの殊に手は實にうまく描けてみた、手はむづかしいものらしく、あまり良いのが少し、⁸¹⁷

Moderu d'Hirota Tatsu, ou encore *Amas* de Sawa Kōjin ont reçu la distinction de *tokusen*. *Moderu* d'Hirota Tatsu a en effet été réalisée avec talent, et les mains en particulier. Il paraît que les mains sont quelque chose de difficile, et peu sont correctement représentées.

Malheureusement, comme pour beaucoup d'œuvres présentées au Salon avant-guerre, l'œuvre est aujourd'hui introuvable, et seules des reproductions en noir et blanc ou à travers des cartes postales subsistent (cartes postales peu qualitatives, mais permettant d'avoir une idée des couleurs⁸¹⁸). Il s'agit d'une scène assez peu banale pour le *Nihonga*, sans doute unique en son genre. Néanmoins, même si la thématique du « modèle » d'atelier est suggérée par le titre, la composition et la gestuelle de ces femmes la distingue assez peu d'une scène de type « femmes au bain » dans la mesure où *Yokujo sono ichi* 浴女 (その一) (« femmes au bain, 1 ») d'Ogura Yuki (que nous verrons par la suite plus en détails) est quelque peu similaire. Tatsu

⁸¹⁷ IWASA Arata, « Bunten Nihonga 文展日本画 (« le *Nihonga* de la [Shin]-*Bunten* ») », *Bijutsu*, vol. 14, n°11, 1939, p. 13.

⁸¹⁸ A noter que les lettres rouges figurant sur la reproduction sont hélas issues d'un site revendeur de ce type de reproductions. Il a été strictement impossible d'obtenir un autre visuel en couleur.

représente deux femmes, une debout en train de se déshabiller d'un luxueux kimono à fond vert et décoré de motifs géométriques gris et bordeaux, tandis qu'une autre jeune femme est assise, complètement nue, sur une chaise recouverte de ce qui semble être un velours fuchsia. Toutes deux ont le regard très pudique et porté vers le sol, comme si elles étaient gênées. Les corps sont représentés avec un minimum de modelés, même si on retrouve toutefois encore en 1946 cette façon qu'a Tatsu de représenter certaines poitrines d'une façon très pointue, jusqu'à ce qu'elle abandonne cet élément par la suite pour des seins bien plus ronds. Le sexe de la femme assise de trois-quarts est bien sûr totalement imberbe, même si sa position et sa jambe relevée ne le dissimule pas totalement. Toutes les deux sont représentées dans une posture assez figée et recroquevillée pour cette de droite, ce qui « assagie » le sujet et le renvoie dans la sphère du *Nihonga*.

Plus encore que cette œuvre, il est possible de constater qu'elle fut la seule à proposer un nu pour la grande « exposition célébrant les 2600 ans de la naissance du Japon » (*Kigen nisen roppyaku-nen hōshoku bijutsu-ten* 紀元二千六百年奉祝美術展, abrégé en *Hōshoku-ten* 奉祝展) à travers une œuvre intitulée *Ama* 蟹女⁸¹⁹ (« *Amas* »), s'extrayant ainsi fort peu des sujets habituels impliquant la nudité au Salon et utilisant ainsi un sujet véritablement nationaliste.

Au sein d'un dialogue à trois voix – celles de l'universitaire Tanaka Ichimatsu 田中一松, du céramiste Naoki Tomojirō 直木友次良 et du critique Nishinomiya Jun'ichi 西宮潤一 – pour la critique de la section *Nihonga* de la revue *Aato*, Tanaka ne semble pour sa part pas des plus satisfaits :

第十室の廣田多津も今度はよくないですね。無事なものを描かうとしたところがある。⁸²⁰

⁸¹⁹ 蟹 est l'ancien kanji utilisé pour *Ama*, aujourd'hui composé de 海 (*umi*, la mer), et de 女 (*onna*, la femme), soit « femme de la mer ». Ecrire 蟹女 revient donc à une sorte de pléonasme, ou alors Hirota Tatsu souhaitait-elle insister sur le caractère très féminin des plongeuses ?

⁸²⁰ NAOKI Tomojirō, NISHINOMIYA Jun'ichi, TANAKA Ichimatsu, « *Hōshoku-ten gappyō* 奉祝展合評 (« critique commune de la *Hōshoku-ten* ») », *Aato*, n°41, 1940, p. 89.

L'œuvre d'Hirota Tatsu dans la 10^e salle n'est pas bonne cette fois encore. C'est comme si elle essayait de peindre des choses ennuyeuses⁸²¹.

Cette même année 1940, Tatsu épousa l'artiste *Nihonga* Mukai Kuma 向井久間 (1908-1987), brièvement évoqué pour son œuvre autant insolite que pro-nationaliste *Danji umaru* 男児生る (« le fils naît ») exposée à la 4^e *Shin-Bunten* de 1941, œuvre représentant une femme à moitié nue en train d'accoucher. A l'instar d'Akino Fuku et de la totalité des artistes femmes *Nihonga* ayant réalisé des nus avant-guerre, ces œuvres d'Hirota Tatsu s'inscrivent dans ces thématiques codifiées et convenues : « femme au bain » (et par extension, « femme à la toilette ») et *Amas*, jusqu'à preuve du contraire. Cette récurrence des sujets « acceptables » pour ces artistes nous apparaît ainsi avec d'autant plus de relief au vu de ce changement radical en matière de thématiques et d'esthétiques du nu qui suivit directement la reddition du Japon en 1945.

⁸²¹ Dans ce contexte, 無事 est sans doute à prendre avec quelques précautions, car il peut certes signifier « ennuyeux » dans un sens ancien (ce qui pourrait être le cas ici), mais aussi « lisse », « sans imperfection », ce qui serait assez étrange pour une critique.

Partie III – Après-guerre et nu féminin : libération sociétale, genre et quête d'identité

3.1 – 1946-1980 : Le nu comme instrument de la discrète révolution des artistes femmes

La Seconde Guerre Mondiale fut, sans doute pour tous les pays qui s'y engagèrent de gré ou de force, autant un puissant traumatisme qu'un point de bouleversement radical en ce sens qu'il existe un *avant* et un *après*, tant en termes politiques, artistiques que sociologiques. Si le signifié de cette terminologie largement utilisée en Europe occidentale peut naturellement varier selon l'engagement et le « camp » du pays concerné, elle a très certainement d'autant plus de sens au Japon tant la fracture fut profonde de part et d'autre de ces années de guerre, et se vérifie tout particulièrement vis-à-vis des artistes femmes. Nous avons vu jusqu'à présent comment le nu fut un objet politique important dans la promotion d'une certaine image de la femme, de l'*autre* ou de la *différente*, mais une image de la nudité aussi utilisée par certaines artistes pour contester les rigidités institutionnelles d'un point de vue esthétique. Il est aussi possible de comprendre la contestation à travers une autre perspective, c'est-à-dire que le nu féminin devient objet de protestation en ce sens que sa censure pour diverses raisons souleva de virulentes critiques. L'après 1945 marqua un changement sociétal radical, et la diffusion plus large d'un nu féminin renouvelé fit incontestablement partie du processus de reconstruction et de réinvention de l'art, mais aussi et surtout de revendications, notamment d'ordre féministes. Le monde de l'art japonais ne fut après-guerre jamais aussi complexe, varié et paradoxal, laissant une grande liberté à l'expression jusqu'à nos jours. Il sera ainsi envisagé comment le nu féminin a contribué à libérer le dogmatisme du *Nihonga* à travers la ruine annoncée des anciennes structures, mais aussi comment il fut l'objet d'une réappropriation de la part des artistes femmes en tant que véritable renversement d'ordre sociologique.

3.1.1 – (Re)constructions et évolutions formelles

3.1.1.1 – La voie des réformes

L'occupation américaine qui suivit directement la reddition du Japon le 15 août 1945 – et qui s'étala *de facto* jusqu'en 1952⁸²² – fut l'occasion, avec l'acceptation des conditions de

⁸²² Le traité de paix de San Francisco fut signé le 8 septembre 1951.

Potsdam, d'une forme d'épilogue à la manière d'un Procès de Nuremberg à travers la traduction en justice (et l'exécution pour certains selon leur « classe ») majoritairement de hauts gradés accusés d'avoir précipité avec eux le peuple japonais dans leur folie meurtrière. Tel que le relève Michael Lucken, la responsabilité de certains artistes dans le soutien du militarisme et dans l'idéologie ultranationaliste se posa dès septembre 1945, et sept peintres furent mis en cause : les artistes *Nihonga* Yokoyama Taikan, Kawabata Ryūshi et Kodama Kibō 児玉希望 (1898-1971), et les artistes *Yōga* Hasegawa Haruko, Fujita « Léonard » Tsuguharu, Nakamura Ken'ichi et Tsuruta Gorō 鶴田吾郎 (1890-1969). Néanmoins, cette liste n'eut finalement qu'un impact très limité et n'aboutit à aucune condamnation⁸²³. La grande exposition *Senji tokubetsu bijutsu tenrankai* 戦時特別美術展覧会 (« exposition d'art spéciale *temps de guerre* ») (fig. 137) organisée par le ministère de la Culture et de l'Éducation en 1944 montra, seulement une année à peine avant la capitulation du pays, combien les sujets artistiques étaient noyautés de part en part par la propagande ultranationaliste, mobilisant des artistes qu'on aurait supposé éloigné·es des thématiques belliqueuses comme Arima Satoe ou Nakada Yoshie. Resserrant encore plus l'étau sur le contrôle de la presse et de l'art, le ministère avait en effet supprimé les appels publics à contribution comme en 1940 afin que seuls les membres de la *Teikokugeijutsuin* ou d'anciens membres du jury pussent participer⁸²⁴. Les œuvres de terrain proposées par Fujita, à l'instar de *Bukitema yasen* ブキテマ夜戦 (« bataille de nuit à Bukit Timah », aboutissant à la prise de Singapour en février 1942 par l'armée impériale japonaise), de Nakamura mais aussi d'Ishikawa Toraji, font d'ailleurs preuve d'une effroyable beauté lyrique dans les horreurs de la guerre. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si un plus grand nombre de peintres de style *Yōga* que *Nihonga* figure sur cette liste. Tel que le relève Kusanagi Natsuko, le *Yōga*, du fait de l'essence même de sa technique, fait fondamentalement preuve d'un plus grand potentiel de restitution naturaliste et dramatique que le *Nihonga* car l'huile permet une plus grande profusion de détails, de mouvements et de superposition des corps – sans parler du transport et de l'utilisation des matériaux, plus commodes –, ce qui amène plus volontiers à des œuvres retranscrivant le champ de bataille⁸²⁵. Cela n'empêcha néanmoins certainement pas les

⁸²³ LUCKEN Michael, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, Paris, 2001, p. 160.

⁸²⁴ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 305

⁸²⁵ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 41.

artistes *Nihonga* de réaliser des *sensō-ga* 戦争画 (« peintures de guerre »), avec certaines nuances. Un grand nombre d'œuvres présentées proposèrent en effet, pour le cas du *Nihonga*, des sujets généralement soit symboliques (en particulier à travers l'image de la femme, pieuse, dévouée, ce qu'on retrouve abondamment dans les estampes *Shin Hanga* ; ou encore l'image du mont Fuji comme chez Yokoyama Taikan), soit présentant des scènes équivoques et parfois assez figées à l'instar des œuvres de Kawabata ⁸²⁶, de Fukuda Toyoshirō 福田豊四郎 (1904-1970), Yasuda Yukihiro, ou encore Yamaguchi Hōshun 山口蓬春 (1893-1971) et les superbes coloris de sa vision du bombardement final de Hong Kong en 1942.

Plus encore que cet aspect artistique, l'administration militaire américaine mise en place par le général Douglas MacArthur et par l'organisme dont il était à la tête, le SCAP (pour *Supreme Commander of the Allied Powers*, aussi connu sous le nom de GHQ pour *General Headquarters*), modifia considérablement la structure étatique japonaise par une série de réformes, aussi bien constitutionnelles, politiques que sociales entre 1945 et 1947, avec la promulgation d'une nouvelle constitution votée le 3 novembre 1946. Tout en ne déposant toutefois pas la monarchie (pour diverses raisons, dont celle de la stabilité), les réformes prévirent, par exemple, l'abolition de l'armée japonaise, la sécularisation de l'état ⁸²⁷, le démembrement de certains grands conglomérats industriels, et la « rénovation » du modèle traditionnel de la famille avec la réforme de l'ancien Code Civil en 1947 qui mit *de facto* un terme au modèle *ie* (c'est-à-dire qu'il fut plus ou moins aboli, sauf dans certaines circonstances) ⁸²⁸. Par ailleurs, parmi les cinq réformes majeures imposées par les Américains dès 1945 figurait celle de l'émancipation des femmes ⁸²⁹. Ces dernières obtinrent ainsi qu'un accès égalitaire et identique aux hommes leur fut garanti dans l'éducation, c'est-à-dire qu'elles purent intégrer sans différence de traitement aussi bien les écoles d'art spécialisées que les universités publiques alors non mixtes ou proposant un cursus différencié pour les femmes.

⁸²⁶ Son avion de chasse sur paravent à six panneaux, *Kōrohō* 香炉峰 (du nom d'une chaîne de montagnes dans l'est de la Chine) est une référence en la matière.

⁸²⁷ C'est-à-dire que le Shintoïsme d'état fut abandonné.

⁸²⁸ BOUISSOU Jean-Marie (dir.), *Le Japon contemporain*, Fayard/CERI, Paris, 2007, p. 240 ; 268. Certains auteurs japonais, tel que le note Bouissou, estiment d'ailleurs que la disparition du modèle *ie* au sens strict (à savoir la maison) n'a en fait pas vraiment eu lieu, c'est-à-dire que le modèle s'est reporté sur le monde du travail où chaque grande entreprise est en fait l'agrégation d'une multitude d'*ie* dans lesquels le respect le plus strict de la hiérarchie verticale directe en est une des caractéristiques. Le terme de société pseudo-*ie* est ainsi utilisé.

⁸²⁹ HASHIMOTO Shinji (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), SUZUKI Kaoru (dir.), *Hashiru onna-tachi : josei gaka no senzen-sengo 1930-1950 nendai* 奔る女たち—女性画家の戦前・戦後1930—1950年代 (« La course des femmes : l'avant et l'après-guerre des artistes femmes 1930-1950 »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des arts de Tochigi : du 21 octobre au 9 décembre 2001], Musée préfectoral de Tochigi, Utsunomiya, 2001, p. 81.

L'école des Beaux-Arts de Tokyo accueillit ainsi ses premières étudiantes dès le mois d'avril 1946, soit la même année durant laquelle le droit de vote leur fut octroyé. Par ailleurs, autre conséquence inattendue de l'occupation américaine du Japon : le sulfureux article 16 du code de la police de l'ordre public, celui ayant soulevé autant de controverses et de débats eu égard à son interprétation hasardeuse, fut abrogé conjointement avec l'ancienne législation en novembre 1945, soit quarante-cinq ans après sa promulgation⁸³⁰. Toutefois, l'article 175 du Code Pénal, lui aussi réformé en 1947, criminalise bien sûr la « distribution ou l'affichage public de contenus obscènes », tout en ayant étendu la nature de ces contenus. Même si nous verrons par la suite que des résistances persistèrent (ou persistent) eu égard à la nudité, il ne fait ainsi aucun doute que toutes ces mesures d'ordre sociétal eurent un impact significatif sur la production artistique féminine (mais aussi masculine) tout au long du second XXe siècle, et que cette perception évolua au fil du temps. Il en découla d'ailleurs une sorte d'émulation et de glorification des artistes femmes (Uemura Shōen fut, par exemple, la première femme à être décorée de l'ordre de la Culture *Bunka kunshō* 文化勲章 en 1948), de nombreuses artistes femmes devinrent enfin *kai-in* 会員 (« membre ») de sociétés artistiques, ce qui leur était alors quasiment impossible. Néanmoins, tel que le relève Kokatsu Reiko, cette tendance ne fut qu'éphémère⁸³¹. On ne saurait dire si le caractère intermittent de cette émulation était lié à la brutale résurgence de la guerre dans l'esprit japonais avec le début de la guerre de Corée. Il s'agit vraisemblablement d'une des conséquences du fait que les Américains n'aient assorti le traité de paix de San Francisco d'aucune promesse de pérennité des réformes mentionnées ci-avant par le Japon. L'amnistie généralisée et la réhabilitation des criminels de guerre après 1952 en est un témoignage assez éloquent⁸³².

Le monde de l'art fit pour sa part preuve d'une grande résilience et ne cessa pas (ou très brièvement) d'exposer malgré les destructions et les pénuries, ce qui fut sans doute plus difficile pour certains que pour d'autres, et les récits d'artistes relatant la perte de leur atelier sous les bombardements sont nombreux. Fujikawa Eiko relate en 1953 cette période charnière :

⁸³⁰ SAKOUCHI Yūji, « *Ratai sakuhin mondai kōen-shū* wo yomu 『裸体作品問題講演集』を読む (lecture de « compilation des conférences sur le problème des œuvres de nu ») », *Bijutsu undō-shi*, n°121, 2011, p. 7.

⁸³¹ Ibid.

⁸³² BOUISSOU Jean-Marie (dir.), *Le Japon contemporain*, Fayard/CERI, Paris, 2007, pp. 51-52.

アトリエの焼けない (sic) 画家たちは一はやく立ち直ろうとしていたのに...。しかし、女の手では雨露をしのぐ屋根一つさえさしかけることはできない、全く気を落しては手も足も出ない。私はどうして打開したものかと日夜苦慮した。するとふと、時事新報社から連載小説の挿絵を依頼して来た、[...] 挿絵なら道具がなくても描ける、岸田さんは十回分位ずつまとめて新聞社へ廻して下さるので、それを使が持って来てくれた。⁸³³

Même les artistes dont l'atelier n'avait pas brûlé faisaient tout leur possible pour rebondir au plus vite⁸³⁴. Mais les mains d'une femme ne sont même pas capables de maintenir un toit au-dessus de nos têtes pour nous protéger des intempéries. J'étais en train de sombrer dans le désespoir, incapable de faire quoi que ce soit. Jour et nuit je me torturais l'esprit pour savoir par quel moyen sortir de l'impasse. Et puis, du jour au lendemain, je reçus une requête pour l'illustration d'un roman feuilleton de la part de la société d'édition du quotidien *Jiji Shinpō*. [...] Lorsqu'il s'agit d'illustrations, ces dernières peuvent être réalisées sans les outils [spécialisés, sous-entendu, à l'inverse de la peinture]. Kishida [Kunio]⁸³⁵ rassembla dix demandes à chaque fois, et les transmit au journal qui me les fit porter par coursier.

La *Nikakai*, où Fujikawa exposa d'ailleurs à nouveau assez rapidement, reprit son activité dès 1946 à travers son 31^e opus (les années 1944 et 1945 ne connurent aucune exposition), la *Dokuritsu bijutsu kyōkai* proposa une exposition l'année suivante comme l'*Inten*. La *Seiryūsha* exposa sans discontinuer tout au long de la guerre (le cercle fut dissolu en 1965 peu de temps après la mort de son fondateur), ce qui en fit, conjointement avec d'autres expositions spécialisées en la matière, un éloquent et très zélé porte-drapeau de l'art national⁸³⁶, et ce n'est donc pas un hasard que Kawabata Ryūshi fut nommément cité dans la liste précédemment évoquée. Toutefois, même si ces institutions conservèrent un certain poids

⁸³³ FUJIKAWA Eiko, « Geijutsu no kadai 芸術の課題 « la question de l'art », *Fujin no tomo*, vol. 47, n°12, 1953, p. 51-52.

⁸³⁴ Fujikawa Eiko utilise *no ni* のに en fin de phrase, ce qui sous-entend qu'elle n'en fut pas capable, ou du moins, que ce processus était entravé.

⁸³⁵ Kishida Kunio 岸田國士 (1890-1954), dramaturge, et dont le roman allait justement être illustré par Fujikawa dans le *Jiji Shinpō*.

⁸³⁶ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 45.

immédiatement après la guerre, leur fonctionnement interne n'avait fondamentalement pas été actualisé malgré certaines innovations et ouvertures à d'autres techniques ou médiums (à l'instar de la photographie voire du manga pour le cas de la *Nikakai* à partir de 1951⁸³⁷), et l'esprit général était également à une forme de table rase, à l'entrée dans une nouvelle époque, ce qui passait par la création de nouveaux cercles et de nouvelles manifestations en parallèle des anciens⁸³⁸.

Parmi les nouveaux modèles, la *Nihon andepandan-ten* 日本アンデパンダン展 (« exposition des indépendants du Japon »), qui fut créée en 1947 en référence au Salon français éponyme (qui avait d'ailleurs déjà servi partiellement de base à la *Bunten*) sous la direction de la *Nihon Bijutsu-kai*, fit assurément office d'exposition charnière dans l'Histoire de l'art japonais tel que le souligne Michael Lucken, du fait de sa volonté de créer une exposition à la fois démocratique et rejetant tout type de sélection. Dans son sillage, une autre manifestation au nom très proche si ce n'est identique, la (*Yomiuri*) *Nihon andepandan-ten* (appelée aussi *Yomiuri Anpan*⁸³⁹) fut créée à son tour en 1949 par le concours du quotidien *Yomiuri Shinbun* proposant une exposition annuelle jusqu'à sa dissolution en 1964, et qui devint un lieu d'expression privilégié pour les pratiques artistiques les plus diverses et variées. On pourrait également citer les expositions à portée internationale créées dans le sillage de ces deux dernières par le quotidien généraliste *Mainichi Shinbun* et pensées comme des sortes d'*Armory Show* : la *Nihon kokusai bijutsu-ten* 日本国際美術展 (« exposition japonaise d'art international », qui devint une biennale à partir de la 3^e édition) créée en 1952, proposant autant des œuvres d'artistes japonais qu'étrangers, et où Pierre Soulages exposa d'ailleurs lors du premier opus, aux côtés de Jackson Pollock ou de Georges Braque ; puis la *Gendai Nihon bijutsu-ten* 現代日本美術展 (« exposition d'art contemporain japonais ») en 1954⁸⁴⁰, parmi de très nombreuses autres manifestations (le *Asahi Shinbun* organisa également sa propre exposition

⁸³⁷ « *Nika ni manga-bu* 二科に漫画部 (« une section manga à la Nika ») », *Yomiuri Shinbun* (édition du soir), 30 mai 1951, p. 2.

⁸³⁸ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 77.

⁸³⁹ Cette appellation se retrouve beaucoup dans la littérature, permettant de voir à quel point cette exposition était populaire. *Anpan* est ainsi un jeu de mot, d'abord raccourcissement du japonais *andepandan*, mais évoquant aussi le célèbre petit pain éponyme fourré à la pâte de haricots rouges sucrée.

⁸⁴⁰ Exposition à laquelle participèrent d'ailleurs des artistes radicalement opposés comme Umehara Ryūzaburō, Yasui Sōtarō, Katsura Yuki, Inokuma Gen'ichirō ou encore Fujikawa Eiko pour la section *Yōga*, mais aussi Kawabata Ryūshi, Itō Shinsui, Mukai Kuma, Asakura Setsu ou encore Hirota Tatsu lors du premier opus de 1954.

en 1950, la *Senbatsu shūsaku bijutsu-ten* 選抜秀作美術展, mais il s’agissait d’une exposition sélective comme son nom l’indique).

Dans le cas des expositions des *indépendants*, il s’agissait de créer un cadre dépourvu de sélection préalable – et donc de jury – et ne décernant aucun prix susceptible de dissiper un quelconque esprit de cohésion à travers la compétition⁸⁴¹. Plus encore que l’art en tant que tel, cette manifestation permettait aussi aux courants d’anti-art les plus radicaux – en particulier à la *Yomiuri anpan* – d’avoir une plus grande visibilité, tout comme les artistes engagés politiquement parlant, en particulier les sympathisants communistes. Les statuts de cette dernière tels qu’exposés en préambule de leur premier catalogue promeuvent une liberté totale des formes et une possibilité d’y présenter des œuvres aussi bien par des artistes professionnels qu’amateurs. Plus encore, *Nihonga* et *Yōga* (ou apparentés) furent exposés dans les mêmes salles, c’est-à-dire côte à côte et sans séparation⁸⁴². Ce mode de fonctionnement est d’ailleurs d’autant plus bénéfique qu’il récuse certaines règles mises en place par des cercles avant-guerre comme le Salon officiel – mais aussi jadis la *Nikakai* – exigeant de la part de ses artistes une forme d’exclusivité contraignante quant à l’exposition de leurs œuvres. Outre la manifestation jumelle mise en place par la *Yomiuri Shinbun-sha*, le format d’une exposition libre servit également de base en 1946 à la création de la *Joryūgaka-kyōkai* 女流画家協会 (« association des artistes femmes »), cercle se voulant comme une célébration de l’unité des artistes femmes et dont le premier opus se tint l’année suivante 1947 (le cercle propose toujours une exposition annuelle aujourd’hui)⁸⁴³.

Même si nous nous focalisons naturellement ici sur le nu féminin, ce qui implique *de facto* les arts figuratifs (jusqu’à la limite du discernement des formes), il est également nécessaire de prendre en considération que, à l’image de la société civile – citadine, mais aussi rurale – le monde de l’art est en ébullition durant les années 1950, à tel point que la non-figuration (*Chūshō* 抽象), jadis réservée aux cercles les plus radicaux et généralement associée aux mouvements communistes et anarchistes, fit son entrée dans des cercles où elle n’était

⁸⁴¹ LUCKEN Michael, *L’Art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, Paris, 2001, p. 162-163.

⁸⁴² *Dai ikkai andependan-ten mokuroku* 第一回アンデパンダン展目録 (« catalogue de la première exposition des indépendants »), *Yomiuri Shinbun-sha*, Tokyo, 1949, p.1 et suivantes.

⁸⁴³ HASHIMOTO Shinji (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), SUZUKI Kaoru (dir.), *Hashiru onna-tachi : josei gaka no senzen-sengo 1930-1950 nendai* 奔る女たち—女性画家の戦前・戦後1930—1950年代 (« La course des femmes : l’avant et l’après-guerre des artistes femmes 1930-1950 »), catalogue d’exposition [Musée préfectoral des arts de Tochigi : du 21 octobre au 9 décembre 2001], Musée préfectoral de Tochigi, Utsunomiya, 2001, p. 81.

jusqu'alors pas invitée, et qu'elle gagna les faveurs d'un grand nombre d'artistes. Cet engouement pour un tel mode d'expression reflète d'ailleurs, selon le critique d'art Segi Shin'ichi 瀬木慎一 (1931-2011), le scepticisme accru d'une partie des artistes de cette époque (les années 1950) envers la forme simple, ingénue de l'être humain en tant que contre-poison au naturalisme qui, lui, a foi en cette dernière⁸⁴⁴. Semblable à une sorte de catharsis, il serait peut-être ainsi possible de voir dans cette émulation autour de la non-figuration une forme de rejet ou de désintérêt vis-à-vis de la figure humaine dans la mesure où c'est justement l'humain qui est responsable des désastres de la guerre. Conscrit dès son retour de France – où il était resté près d'une décennie – Okamoto Tarō 岡本太郎 (1911-1996) a fait d'ailleurs l'expérience de la guerre et de ses horreurs⁸⁴⁵. Ses œuvres des années 1950 comme *Moeru hito* 燃える人 (« personne/humain en flamme »), 1953, illustrent bien cette dualité entre la figure humaine et la volonté d'effacement de celle-ci. Ici, Okamoto mêle éléments plus ou moins figuratifs (des yeux ou des silhouettes de bateaux) à de grandes lignes courbes ou anguleuses emplies de couleurs primaires restituant, dans l'éclatement, la violence de l'explosion. L'humain – sans détermination de genre – est le titre, mais pas le sujet : il brûle, il est comme supplanté par l'éclat des couleurs, dépassé par celles-ci. Ce dernier fut d'ailleurs incontestablement une des figures les plus influentes de l'art japonais de l'après-guerre.

Cet esprit de renouveau se retrouve aussi à travers la presse spécialisée : de toutes les revues d'art publiées avant-guerre (et dont le contenu fut progressivement verrouillé), très peu survécurent, et les revues *Atorie* アトリエ ou *Mizue* みづゑ font, avec quelques rares autres, office d'exceptions. Les grandes revues qu'étaient *Bi no Kuni* 美之國 (devenue durant la guerre *Nihon Bijutsu* 日本美術, puis à nouveau *Bi no Kuni* jusqu'en 1949), *Chūō Bijutsu* 中央美術, *Aato* 阿々, *Bijutsu Shinpō* 美術新報 ou encore *Bijutsu* 美術 cessèrent d'exister et furent remplacées par des nouveaux formats comme *Sansai* 三彩 (créée en 1946, arrêtée en 1993),

⁸⁴⁴ SEGI Shin'ichi, « Atarashii kaze ha machi ni fuku 新しい風は街に吹く (« un vent nouveau souffle en ville ») », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 9 septembre 1954, p. 6.

⁸⁴⁵ HOSAKA Kenjirō, KURAYA Mika, MASUDA Tomohiro, *Meihin-sen : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan no korekushon yori* 名品選—東京国立近代美術館のコレクションより (« chefs-d'œuvres choisis issues de la collection du Musée National d'art moderne de Tokyo »), Musée national d'art moderne de Tokyo, Tokyo, 2016, p. 114.

Bijutsu Techō 美術手帖 (créée en 1948) ou encore l'ubiquitaire *Geijutsu Shinchō* 芸術新潮 (créée en 1950), toutes deux encore tirées à de nombreux exemplaires aujourd'hui.

Déjà partiellement décentré, l'art japonais le fut ainsi assurément plus encore après-guerre, même s'il ne faut manifestement pas négliger l'inclinaison assez inédite de la part de nombreux artistes – et peut-être propre au Japon – au maintien des cercles et au phénomène d'appartenance à ces derniers à travers une étonnante résistance de ces milieux. C'est-à-dire que la presse généraliste continue, même encore en 2022, à relater les nouveaux venus à la *Nikaten*, à la *Dokuritsuten*, à la *Shin-seisakuten* ou à d'autres expositions formées avant-guerre, pour ne citer qu'elles. Une différence sans doute notable serait la grande mobilité des artistes entre les cercles et les expositions ; même si certains restèrent fidèles à tel ou tel cercle (parfois même toute leur vie durant), il suffit de regarder les lieux d'exposition de nombreux artistes du second XXe siècle pour constater que, si fidélité il y a, celle-ci se retrouve marginalisée par des va-et-vient et des changements de cercles, par des expositions personnelles et des expositions de type « indépendants », c'est-à-dire à travers des mouvements qui se font d'une façon infiniment plus libre qu'auparavant. Il est donc nécessaire de garder à l'esprit que le monde de l'art japonais du second XXe siècle ne se résume pas aux mouvements radicaux des années 1950 ou postérieurs. Il est également possible de se rendre compte, en contrepoint, d'une forme de désintérêt de la part des critiques pour certaines expositions, et pour le Salon officiel en particulier. On ne trouve plus, ou du moins, après un certain temps, ces critiques-fleuves comme ce fut jadis le cas pour ce dernier, et les nouvelles revues spécialisées ne lui consacrerent progressivement guère plus que quelques lignes (si elles le firent), ce qui implique qu'une grande partie des ouvrages scientifiques récents ne s'y intéressent que fort peu. Pourtant, il s'y trouve un certain nombre d'œuvres dignes d'intérêt présentées entre 1946 et le début des années 1950, qui témoignent très précocement d'une remise en cause formelle à bien des égards, et sur lesquelles il serait bon de se pencher.

3.1.1.2 – Le *Nihonga* à la *Nitten* : 1946-1951

L'organisation structurelle du Salon officiel fut abolie dans son état antérieur, et l'exposition fut renommée simplement *Nihon bijutsu tenrankai* 日本美術展覧会 (« exposition d'art japonais », soit *Nitten* 日展), même si, en définitive, peu de chose changèrent de façon concrète. Le premier opus espéré à l'automne 1945 fut finalement annulé faute de préparation

nécessaire, et c'est finalement au printemps 1946 qu'il se tint, suivi d'un second à l'automne cette même année en raison de modifications prises à la hâte après le premier opus. Néanmoins, les espoirs de rassemblement national, comme cela avait pu être un temps envisagé, furent douchés par le boycott de plusieurs cercles artistiques à l'instar des artistes de la *Dokuritsu bijutsu kyōkai*, de la *Seiryūsha* ou encore ceux de la *Shin-seisaku-ha*⁸⁴⁶. L'organisme dirigeant le Salon, naguère le *Teikokubijutsu-in* fut à son tour symboliquement aboli et renommé *Nihongeijutsu-in* 日本芸術院 (« institut des arts du Japon », à ne pas confondre avec le *Nihonbijutsu-in* duquel émane l'*Inten*). Nagataki Chō 長滝澄⁸⁴⁷ entama sa critique du 3^e opus de la *Nitten* de 1947 par les mots suivants :

「日展を観ることは楽しい」、こういった言葉をきいたことがない。また誰からも日展をみて愉快だったという感想を耳にしたことがない。みながら一様にきかされる言葉は、「どうも疲れてかなわない」という一語ばかりである。⁸⁴⁸

« C'est amusant de voir la *Nitten* » : telles furent des propos que je n'ai jamais entendus. En fait, je n'ai jamais entendu quiconque dire qu'il avait éprouvé du plaisir à voir la *Nitten*. Les seuls mots que j'entends à la vue des œuvres sont : « je suis tellement fatigué, je n'en peux plus ! ».

Sans trop savoir sur qui reporter la faute (les autorités du ministère ? Les artistes eux-mêmes ?), le constat formulé par Nagataki oppose d'emblée la *Nitten* à une autre exposition présentant les œuvres célèbres d'artistes *Yōga* de la période « moderne » (近代) qui se tint au Musée National en juillet de la même année, et qui, contrairement à la *Nitten*, attira les foules et ravit manifestement le public. La présence de deux opus en 1946 est avant tout le résultat de fortes critiques vis-à-vis de l'exposition du printemps, et les débats s'orientèrent sur la question de savoir s'il fallait ou non une démocratisation totale du Salon. C'est-à-dire en faire une sorte de « foire » de l'art national en rejetant tout académisme, idée qui eut ses soutiens et ses

⁸⁴⁶ « Zaiya dantai sankā ha kūbun ni 在野團體参加は空文に (« la participation des groupes indépendants reste lettre morte »), *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 21 septembre 1946, p. 2.

⁸⁴⁷ La prononciation du prénom de ce dernier est sujet à caution dans la mesure où aucune indication n'a pu être trouvée.

⁸⁴⁸ NAGATAKI Chō (?), « Nitten wo mite 日展を観て (« à la vue de la *Nitten* ») », *Sansai*, n°14, 1947, p. 30.

détracteurs, tel le critique Uemura Takachiyo 植村鷹千代 (1911-1998). Il écrit en 1946, en faisant suite à la visite de l'opus qui se tint à l'automne :

文展改組はいまに始まったことでは勿論ないが、文展がほんとうに岐路に立ったのはいまだとおもふ。こんどの文展改組はきはめて中途半端であった。その結果、文展は民主化されなかったが、多少興行化には成功した。しかしこの興行化もきはめて臆病で虫のよい興行化であって、中途半端である。⁸⁴⁹

La réorganisation de la *Bunten* n'est bien sûr pas quelque chose qui vient de commencer, mais je pense que c'est aujourd'hui-même que celle-ci se retrouve à un point charnière. Cette nouvelle réorganisation est extrêmement incomplète. Par conséquent, la *Bunten* n'a pas été démocratisée, tout en gagnant un certain succès à avoir été transformée en une sorte de show. Néanmoins, cette transformation a, elle aussi, été menée d'une façon extrêmement timide, sans concertation, et donc de façon très incomplète.

Uemura critique ici le manque de franchise des réformes, ce qui n'a d'autre effet que d'apporter instabilité et déception pour les partisans d'un camp comme de l'autre, même s'il explicite ouvertement son rejet d'une démocratisation totale du Salon et se fait l'avocat d'un Salon académique en tant que *raison d'être* de ce dernier. Plus encore, afin de démontrer l'absurdité de la réforme, il explique que, dans la mesure où faire venir une œuvre depuis la « province »⁸⁵⁰ coûte entre 500 et 600 yens⁸⁵¹, autant dire que, dans le contexte de restriction forcée de l'après-guerre, seuls les artistes aisés ou résidant à Tokyo ont les moyens d'y exposer⁸⁵². Cette espèce d'entre-deux du Salon rencontra donc un certain nombre d'inimitiés, notamment par une partie des artistes ou du monde de la critique fustigeant la sélection des œuvres basée sur le critère qu'elles doivent être « faciles à comprendre » (分かりやすい作品) dans la mesure où il s'agit d'une exposition désormais pensée comme un événement grand

⁸⁴⁹ UEMURA Takachiyo, « Dai ni kai nitten-hyō 第二回日展評 (critique de la deuxième *Nitten*) », *Mizue*, n°496, 1946, pp. 64-65.

⁸⁵⁰ Il utilise le mot *chihō* 地方, traduisible dans ce contexte aussi bien par la « campagne », que les « régions ».

⁸⁵¹ Le critique fait référence à des mesures anti-inflation prises en 1946 et forçant les ménages à vivre avec environ 500 yens par mois en restreignant les possibilités de retraits d'espèces.

⁸⁵² UEMURA Takachiyo, « Dai ni kai nitten-hyō 第二回日展評 (critique de la deuxième *Nitten*) », *Mizue*, n°496, 1946, p. 65.

public, ce qui implique que l'intégration des courants non-figuratifs ou les plus radicaux ne fut toujours pas rendue possible⁸⁵³. Eu égard à ce commentaire de 1951, on comprend combien la cohabitation sur la scène artistique de la *Nitten* avec les deux expositions libertariennes (et de gauche) des indépendants – véritables exutoires – a contribué à considérablement ringardiser celle-ci et son système jugé archaïque. Pour ne rien arranger, des rumeurs d'une sorte de conspiration ourdie par Umehara Ryūzaburō – duquel une partie de la presse lui reprochait de se comporter comme un politicien – dans le but de la supprimer purement et simplement étaient évoquées dès 1948, en réponse à la faible représentation des artistes indépendants à la *Nitten*⁸⁵⁴. Umehara démentit partiellement, affirmant que, de toute évidence, beaucoup de personnes partageaient ce point de vue⁸⁵⁵. En dépit de ces rumeurs, la *Nitten* ne fut pas abolie pour autant (une section calligraphie fut même ajoutée), mais son autorité dirigeante changea à nouveau. Néanmoins, qu'un tel débat put avoir lieu montre combien le maintien du Salon officiel de 1907 à 1943 tenait finalement surtout grâce à une puissante détermination politique. C'est finalement avec une certaine logique que, dix ans après cette critique, en 1958, la *Nitten* fut privatisée⁸⁵⁶. Le « Salon » (si tant est que ce mot ait encore un sens) perdit ainsi peu à peu tout son poids et devint au fil du temps une exposition parmi les autres, même si, à partir de ce qu'il nous a été permis de constater, la *Nitten* semble encore très visitée encore aujourd'hui, avec un certain faste désuet lors de l'inauguration. En ce sens, une approche différente des œuvres est donc à prendre en considération eu égard à ces évolutions sociétales et politiques : si, dans un premier temps, il est encore pertinent de regarder la production exposée dans certains milieux, le décentrement de l'art japonais à partir des années 1950 et surtout 1960, notamment par la multiplication des expositions individuelles en galeries⁸⁵⁷, mais aussi par l'éclatement du fait artistique, impose de devoir se concentrer sur certains artistes seulement.

⁸⁵³ TAKAMATSU (?), « Fukkochō ni notta nitten 復古調に乗った日展 (« la *Nitten* est restée dans un esprit passéiste ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 9 novembre 1951, p. 4.

⁸⁵⁴ « Nitten no mondai wo chūshin toshite 日展の問題を中心として (« en se concentrant sur les problèmes de la *Nitten* »), *Bijutsu Techō*, vol. 1, n°10, 1948, p. 33. Il s'agit de la retranscription d'une conférence/dialogue donnée entre trois journalistes issus de trois quotidiens différents.

⁸⁵⁵ UMEHARA Ryūzaburō, « Nitten haishi-setsu to jibun 日展廃止説と自分 (« la rumeur d'une abolition de la *Nitten* et moi-même »), *Bijutsu Techō*, vol. 1, n°10, 1948, p. 37.

⁸⁵⁶ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995.

⁸⁵⁷ HASHIMOTO Shinji (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), SUZUKI Kaoru (dir.), *Hashiru onna-tachi : josei gaka no senzen-sengo 1930-1950 nendai 奔る女たち—女性画家の戦前・戦後 1930—1950年代* (« La course des femmes : l'avant et l'après-guerre des artistes femmes 1930-1950 »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des arts de Tochigi : du 21 octobre au 9 décembre 2001], Musée préfectoral de Tochigi, Utsunomiya, 2001, p. 82.

La nudité féminine y fit un retour plutôt timide dans un premier temps, c'est-à-dire que peu d'œuvres furent exposées, et celles qui furent proposées faisaient montre de scènes très convenues, même si l'absence d'édition de catalogues illustrés nous impose une certaine réserve. La sélection de reproductions présente dans les ouvrages de référence *Nitten-shi* 日展史⁸⁵⁸, conjointement avec la liste des œuvres, laissent donc supposer une forme de retenue de la part des artistes, au moins le temps du premier opus. On trouve dans la section *Nihonga* de la *Nitten* du printemps 1946 beaucoup de natures mortes ou de paysages apaisés. Ce point n'est d'ailleurs pas anodin : selon Lawrence Smith, ancien conservateur au British Museum et spécialiste de l'estampe japonaise du XXe siècle, la diffusion de l'image d'un Japon pacifié à travers le paysage aurait été largement encouragée par le gouvernement après-guerre, notamment à travers les estampes comme celles de Kawase Hasui 川瀬巴水 (1883-1957), afin de faire revenir les touristes dans le pays⁸⁵⁹. La section *Yōga* proposa de toute évidence au moins (mais sans doute guère plus) deux nus féminins : *Rajo* 裸女 (« femme nue ») d'Ishikawa Toraji, et *Tāban no onna* ターバンの女 (« femme au turban ») d'Hasegawa Noboru 長谷川昇 (1886-1973), deux nus de type « nus en atelier » on ne peut plus traditionnels.

À l'automne, c'est-à-dire en faisant suite à une première vague de réformes plus ou moins claires, les nus revinrent plus nombreux, mais à travers un panel de sujets majoritairement classiques, c'est à dire *Amas* et *femmes au bain*. Hirota Tatsu y exposa son œuvre *Ami* 浴み (« le bain ») représentant une femme avec enfant affairés à la toilette, les seins de cette dernière sont d'ailleurs très bien dépeints, pointus et non pas ronds du fait de sa posture, ce qui confère une plus grande vitalité à la scène. Il s'agit d'ailleurs d'une des rares œuvres à avoir trouvé grâce aux yeux du critique Tachika Kenzō 田近憲三 (1903-1989), jugée « rafraichissante », en comparaison à, toujours selon ce dernier, « d'autres artistes s'essayant à des formes nouvelles mais chez qui la détermination et l'esprit font défaut »⁸⁶⁰. Takayama Tatsuo 高山辰雄 (1912-2007) exposa *Yokushitsu* 浴室 (« salle de bain »), soit une scène pour le moins convenue tout en représentant la femme de gauche intégralement nue, ce qu'il

⁸⁵⁸ Voir COMITE EDITORIAL DE LA NITTEN, *Nitten-shi* 日展史 (« histoire de la *Nitten* »), vol. 16, Tokyo, Nitten, 1987.

⁸⁵⁹ SMITH Lawrence, *Modern Japanese Prints : 1912-1989*, The British Museum Press, Londres, 1994, p. 27.

⁸⁶⁰ TACHIKA Kenzō, « Nitten-hyō : wasureareta seijitsu-sa 日展評—忘られた誠實さ « critique de la *Nitten* : la sincérité oubliée », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 28 octobre 1946, p. 2.

reproduira par la suite, mais dans un esprit très différent ; tandis que Mukai Kuma 向井久方 (1908-1987) y présenta *Ama* 海女 (« Amas ») sous une forme on ne peut plus ordinaire.

La *Nitten* de 1947 fut beaucoup plus intéressante à cet égard. Takayama Tatsuo y présenta en effet l'œuvre *Hadaka* はだか (« nudité ») (fig. 138) : il s'agit d'une œuvre de type « baigneuses » représentant deux femmes totalement nues, l'une allongée sur le ventre, les coudes relevés pour soutenir sa tête, l'autre sur le dos, les bras derrière sa tête. Quand bien même serait-il possible d'imaginer une scène de bain de mer avec deux femmes se prélassant sous le soleil, ce que leur carnation jaune presque à la limite de l'antinaturalisme aurait pu suggérer, mais ce fond vide de l'arrière-plan n'inscrit même pas la situation dans une quelconque plage et n'a comme objectif justement que de venir souligner les deux silhouettes en les isolant : il s'agit là, seulement, de deux corps nus. C'est-à-dire que Takayama révoque totalement toute forme de justification à la nudité de ces deux femmes en ce qu'elle est – suivant le titre donné – le sujet. L'esthétique des corps, les modelés ou encore ce galbe des seins arrondis et pourvus d'une carnation légèrement plus foncée, repoussent indubitablement les limites qui étaient acceptées au salon avant-guerre en employant des éléments invoquant un esprit à la Gauguin dont on connaît l'admiration que Takayama lui vouait, mais qu'il invoquait fort peu jusqu'ici⁸⁶¹. Son œuvre *Rafu* 裸婦 (« femmes nues ») (fig. 139) présentée à la *Nitten* l'année suivante reprend un schéma strictement similaire : tout prétexte, pourtant si cher au *Nihonga* conventionnel, est balayé par la représentation de ces deux corps nus allongés dans deux positions pensées presque comme le miroir l'une de l'autre. L'une des femmes est représentée sur le dos, sexe visible tourné vers l'avant (une première dans l'exposition officielle pour ce courant), tandis que l'autre est allongée sur le côté, laissant voir ses fesses. À la manière d'un Kuroda Seiki, Takayama propose ces femmes par paire, représentées à chaque fois dans deux positions complémentaires, ce qui permet de reconstruire mentalement un corps entier en trois dimensions. Il proposera de la même façon une femme nue avec une fillette représentées de plain-pied sur fond de paysage lacustre dans *Numa* 沼 (« la marre », même si le titre peut se comprendre aussi par « obsession »), ainsi qu'une composition à l'esprit résolument inspiré de

⁸⁶¹ IKEJIRI Gōsuke (dir.), ISHII Yukihiko (dir.), YOSHIDA Kōtarō (dir.), *Ningen/Takayama Tatsuo-ten : shinra banshō e no michi* 人間・高山辰雄展：森羅万象への道 (« Takayama Tatsuo et l'être humain : le chemin vers la nature de toutes choses »), catalogue d'exposition [Musées des arts de Setagaya, Tokyo : du 14 avril au 16 juin 2018 ; Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Ōita, Ōita : du 7 juillet au 19 août 2018], Musée des arts de Setagaya/Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Ōita, Tokyo/Ōita, 2018, p. 29.

Gauguin dans *Juka* 樹下 (« sous les arbres ») (fig.140) en 1951. Ce ne sont naturellement pas les premiers nus que Takayama propose au Salon. Il avait déjà exposé *Tōsen* 湯泉 (« onsen ») à la *Teiten* de 1934 : scène de « femmes au bain » dans laquelle figurent deux femmes totalement nues se prélassant dans une source chaude, perdues en pleine nature, mettant ainsi le spectateur dans cette position de voyeur caractéristique, même si la femme de gauche, du fait de sa posture, de son bras relevé et de son regard, semble être comme satisfaite de la situation. L'œuvre est assez inhabituelle par sa composition et son esthétique, rappelant quelque part celle des *Amas* de Sugiyama Yasushi présentées la même année (fig.102). Elle respecte cependant les deux principes de base qu'étaient le prétexte et, surtout, la dissimulation du sexe (qui est d'ailleurs partagée par quasiment toutes les œuvres *Nihonga* exposées avant-guerre, avec de rares exceptions⁸⁶²).

Enfin, s'il nous fallait terminer cet aperçu du *Nihonga* durant les premières années de la *Nitten*, l'œuvre *Europa* エウロパ (« Europe ») (fig. 141) justement de Sugiyama Yasushi présentée à la 7^e *Nitten* de 1951. Sugiyama, dont nous avons entrevu rapidement la propension à un esthétique très descriptive et minutieuse, propose ici une œuvre de grand format sur papier [200,9 x 187,0 cm] totalement différente en reprenant et actualisant la figure mythologique d'Europe, représentée assise totalement nue, de face, cheveux blonds et ondulés ondoyant au vent, sur un taureau couché duquel elle serre fermement une corne dans sa main. Tout dans cette œuvre est questionnable en soi. D'une part la figure même d'Europe, par sa carnation d'un blanc immaculé sur laquelle vient contraster très fortement le blond presque jaune de sa chevelure, mais aussi la robe brune du taureau ; son bras relevé derrière la tête afin de retenir ses cheveux, et qui rappellent immanquablement cette gestuelle si familière des artistes *Yōga* empruntée à Matisse ou Picasso ; sa main serrant cette corne qui, lorsqu'on connaît le mythe d'Europe, passe inexorablement pour un symbole phallique délibéré (le taureau étant au repos, comme s'ils avaient achevé leur coït, elle ne devrait avoir aucun besoin de chercher l'équilibre en l'agrippant). D'autre part, le sujet en lui-même, s'inspirant probablement d'une fresque romaine pour la composition mais largement remaniée, qui transpose au *Nihonga* un sujet de la mythologie grecque, ce qui est fortement inhabituel. On se rappelle *Eba* エバ (« Ève ») (62) d'Ochiai Rōfū présentée à l'*Inten* de 1919, interprétant un sujet judéo-chrétien mais qui aurait pu correspondre en un sens à des thèmes bouddhistes, en particulier du fait de la représentation

⁸⁶² On pense bien sûr à la *rafu* de 1926 de Kainoshō Tadaoto.

très « indienne » d’Eve. Néanmoins, le mythe gréco-romain n’était en tant que tel rarement voire jamais pris en compte dans les œuvres *Nihonga*, préférant puiser dans la sphère culturelle – et la culture visuelle au sens large – du *Tōyō* en tant que source d’inspiration majoritaire. C’était d’ailleurs la ligne reprise par les vieux maîtres *Nihonga* après-guerre et dont la réputation n’était plus à faire à l’instar d’Itō Shinsui, Kawabata Ryūshi ou Maeda Seison. Ces derniers furent durant une période en opposition à l’esprit conservateur du *Nihonga*, lorsque la section éponyme à la *Bunten* avait été scindée en deux, ils sont devenus en quelque sorte les figures rassurantes d’une pratique nationale pour une partie du public, mais qui ne satisfont plus les jeunes générations⁸⁶³. Tous ne suivirent pas cette ligne, comme Dōmoto Inshō 堂本印象 (1891-1975), pourtant de la même génération qu’Itō Shinsui, qui sut renouveler sa production d’une façon particulièrement significative. Shinsui proposa néanmoins des scènes de Music-Hall plutôt intéressantes ou des portraits moins figés ainsi qu’une palette colorée plus vive. Takayama raconte d’ailleurs à ce propos sa prise de conscience d’un terrible abîme entre les sujets du *Nihonga* d’après-guerre et la société dans laquelle ce dernier évolue :

敗戦ということから起こった日本の状況と、それ迄ずっとやって来た日本画との喰い違いを強く感じた。例えば日本画展の会場に入って、そこから再び街へ出てきた時の喰い違いを、当時の私はすごくギクシャクなものに感じた。⁸⁶⁴

Je ressentais avec force un conflit entre la situation du Japon résultant de sa défaite, et le *Nihonga* qui avait été fait sans discontinuer jusque-là. Par exemple, à cette époque, j’éprouvais cet étrange sentiment de décalage lorsque j’entrais sur le lieu d’une exposition de *Nihonga* et que j’en sortais, me retrouvant à nouveau dans la rue.

Le choix de ces artistes évoqués précédemment n’est pas désintéressé car tous fréquentèrent peu ou prou les mêmes cercles avant, pendant voire après la guerre, c’est-à-dire la *Rusōgasha* 瑠爽画社⁸⁶⁵, cercle très confidentiel et éphémère (1934-1938) voué à

⁸⁶³ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 64-65.

⁸⁶⁴ IKEJIRI Gōsuke (dir.), ISHII Yukihiko (dir.), YOSHIDA Kōtarō (dir.), *Ningen/Takayama Tatsuo-ten : shinra banshō e no michi* 人間・高山辰雄展：森羅万象への道 (« Takayama Tatsuo et l’être humain : le chemin vers la nature de toutes choses »), catalogue d’exposition [Musées des arts de Setagaya, Tokyo : du 14 avril au 16 juin 2018 ; Musée préfectoral des Beaux-Arts d’Ōita, Ōita : du 7 juillet au 19 août 2018], Musée des arts de Setagaya/Musée préfectoral des Beaux-Arts d’Ōita, Tokyo/Ōita, 2018, p. 16.

⁸⁶⁵ Qu’on pourrait traduire pas « société de peinture exaltante du lapis lazuli ».

l'avènement d'un *Nihonga* nouveau (ce qui est très perceptible dans l'approche du paysage que certains artistes proposèrent) puis le cercle qui lui succéda spirituellement à partir de 1941, la *Issaisha* évoquée précédemment, autre cercle novateur et idéaliste mais tout aussi confidentiel⁸⁶⁶. Il existait en effet une petite scène véritablement avant-gardiste⁸⁶⁷, notamment avec Tamamura Hokuto 玉村方久斗 (1893-1951), fondateur de la *Hokutosha* 方久斗社 en 1930⁸⁶⁸, mais celle-ci restait extrêmement marginale.

Le *Nihonga* de l'après-guerre traverse une crise existentielle majeure, renforcé par les lois émanant du SCAP restreignant la liberté d'expression et frappant de censure toute culture traditionnelle considérée comme liée à la guerre ou à la « propagande impériale »⁸⁶⁹. Des mouvements se positionnant en opposition ou en rejet de l'ultra patriotisme des années 1930-1940 firent violemment irruption dans l'opinion publique, en particulier à travers des publications et colloques tels que *Nihonga metsubō-ron* 日本画滅亡論 (« discussion sur la ruine du *Nihonga* ») ou encore *Nihonga-ka fuyō-ron* 日本画科不要論 (« discussion sur l'inutilité d'un département *Nihonga* »)⁸⁷⁰. Takayama Tatsuo critique et remet en cause dans son œuvre une des considérations caractéristiques du *Nihonga* à travers un point de vue d'abord sémantique : la nudité. Cela peut sembler anecdotique, mais en appelant ses œuvres *Nudité* (はだか) et *Femmes nues* (裸婦), deux terminologies qui n'ont jamais été utilisées auparavant pour caractériser les œuvres *Nihonga* exposées dans une manifestation officielle (car considérées comme émanant du *Yōga*), il critique cette ligne rigide de sélection qui perdure, mais il remet aussi en cause l'idéologie du *Nihonga* tout entière par le biais de ses femmes totalement nues, représentées sans aucun prétexte et à travers une corporalité proche du *Yōga*. Conjointement avec les œuvres d'Asakura Setsu 朝倉撰 (1922-2014), de Sugiyama Yasushi, mais aussi

⁸⁶⁶ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 57; 62-63.

⁸⁶⁷ Au sens d'une intégration dans le *Nihonga* d'esthétiques imprégnées de l'expressionnisme, voire du cubo-futurisme, c'est-à-dire en se rapprochant de ce qui se faisait sur la scène *Yōga* de type *Nikakai*. Il n'est donc pas étonnant que Tamamura ait participé à des expositions orientées prolétariennes comme celle de la *Sanka* 三科 dans les années 1920 (alors sous son vrai nom de Tamamura Zenosuke 玉村善之助).

⁸⁶⁸ FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le *Nihonga* ? Une histoire critique du *Nihonga* moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018, p. 304.

⁸⁶⁹ Ibid., p. 316.

⁸⁷⁰ Ibid., p. 318-320.

d'autres comme Fukuda Toyoshirō et ses *Amas* totalement nues (*Ama* 海女, présentées à la 3^e exposition de la *Sōzō Bijutsu* en 1950) (fig. 142), Hashimoto Meiji 橋本明治 (1904-1991) ou même Maeda Seison 前田青邨 (1888-1977) à certains égards, fit véritablement tache d'huile et libéra incontestablement la nudité féminine du carcan des poncifs traditionalistes.

3.1.2 – *Nihonga* et réappropriation corporelle : quelques artistes femmes

Une très grande partie (pour ne pas dire la majorité) des ouvrages étudiant l'art japonais du point de vue de la production artistique féminine s'est montré très peu loquace sur la représentation du corps, ce qui fut notamment le cas de l'exposition pionnière de 2001 *Hashiru onna-tachi : josei gaka no senzen-sengo 1930-1950 nendai* 奔る女たち—女性画家の戦前・戦後 1930 – 1950 年代 (« La course des femmes : l'avant et l'après-guerre des artistes femmes 1930-1950 »), dirigée, entre autres, par Kokatsu Reiko. Il paraissait en effet impossible de se pencher sur ce sujet en particulier tant le travail engagé par les auteurs·trices du catalogue (qui fait office d'ouvrage de référence sur le sujet) était colossal en ce qu'il défrichait un terrain laissé à l'abandon, voire totalement vierge. Les plus petites expositions consacrées aux artistes femmes qui suivirent, généralement monographiques, ne permirent pas de se rendre compte de l'évolution – ou non – d'un même sujet dans une population donnée, et c'est là tout l'intérêt d'une mise en perspective à travers un travail rétrospectif.

En règle générale, lorsqu'on observe une modification dans la production artistique entre un temps *a* et un temps *b*, on dira qu'il s'agit d'une *période* dans l'histoire personnelle de l'artiste. Néanmoins, lorsqu'on observe une même « période » dans un laps de temps identique chez d'autres artistes, nous pensons pouvoir parler de *tendance*, en ce sens qu'elle est mise en lumière non pas par l'historicité personnelle, mais plus globalement par l'Histoire de l'art. C'est précisément le cas des artistes femmes – pas toutes, bien évidemment – lorsqu'il s'agit de la question du nu. Toutefois, il s'agit également d'une problématique bivalente en ce qu'elle possède deux faces : l'une serait de l'ordre thématique (liée à sa composante sémantique), l'autre esthétique. Si le monde du *Yōga* connut finalement assez peu de bouleversements fondamentaux dans la façon de concevoir l'art (la majorité des formes avait sans doute été déjà expérimentée avant-guerre, ce qui impliqua d'en trouver des nouvelles), ce n'est pas le cas du

Nihonga, et c'est précisément dans ce courant que les changements furent incontestablement les plus perceptibles quant à l'évolution du traitement d'un même sujet par les artistes femmes (mais aussi hommes, tel que nous l'avons évoqué) de part et d'autre de la guerre. Ces modifications fondamentales dans l'approche du corps sont indéniablement à restituer dans le contexte politique et sociétal de l'après-guerre dont nous parlions plus avant. Il est ainsi possible de constater que les artistes femmes majoritairement *Nihonga* – mais aussi *Yōga*, d'une manière différente – firent évoluer leur production tant d'une façon formelle que thématique très rapidement après la fin de la guerre, comme si un poids innommable venait de se volatiliser. L'œuvre *Shōkei* 少憩 (« petite pause ») (fig. 143) de l'artiste *Nihonga* Kitazawa Eigetsu 北澤映月 (1907-1990) présentée à l'*Inten* de 1949 illustrerait à merveille cette sorte d'euphorie à la veille des années 1950, telle une parenthèse bienvenue préfigurant la décennie de tensions sociales qui allait suivre : peintre de *Bijinga* talentueuse et habituée à représenter des *maikos* ou des portraits de femmes en *kimono* avant-guerre, Kitazawa propose ici une femme vêtue à l'occidentale, portant des lunettes de soleil et coiffée d'un foulard, assise sur le sol aux côtés d'une vespa et occupée à fumer une cigarette, le tout à travers une palette de couleurs pastels – roses, ocre, bleus – appliquées tout en fondus. Plus encore que l'esthétique de l'œuvre, Kitazawa représente une femme libre, indépendante et qui, surtout, a le droit de se déplacer seule, degrés de liberté qu'il serait possible de voir symbolisés en cette vespa.

Dans la lignée de ces modifications, certains moyens d'expression comme la performance montrent également comment la question du corps et son questionnement firent partie d'un véritablement processus de ce que nous avons appelé *réappropriation* corporelle : *réappropriation* en ce sens qu'elle n'est plus utilisée de façon hégémonique par les artistes hommes eu égard au contexte sociétal très spécifique de l'après-guerre.

3.1.2.1 – Ogura Yuki 小倉遊亀 (1895-2000)

Nous avons évoqué le cas d'Ogura Yuki précédemment, notamment à travers cet épisode du « décrochage » de son nu inspiré de Gauguin à l'école normale pour jeunes filles de Nara. Il serait intéressant, dans un premier temps, de revenir sur son œuvre présentée à l'*Inten* de 1938, alors qu'elle est encore connue sous son nom de jeune fille de *Mizokami* 溝上. Elle proposa l'œuvre *Yokujo, sono ichi* 浴女、その一 (« femmes au bain, 1 ») (fig. 144). En 1938,

Yuki est une artiste déjà reconnue en tant que telle et jouissant d'une solide réputation dès 1932. Elle fut en effet la première femme à devenir membre du comité de la *Nihonbijutsu-in*⁸⁷¹, ce qui était fort rare voire unique dans les cercles artistiques, ce qui fit l'objet de plusieurs articles dans la presse de l'époque. Son œuvre exposée la même année à l'*Inten, ichigo* 苺 (« fraise », œuvre sur paravent à quatre panneaux représentant une cueilleuse de fraises dans un champ), a même été achetée, comme un hommage, par son école de formation et premier lieu de travail à Nara : c'est donc une artiste réputée qui présenta *Yokujo sono ichi* en 1938.

La presse spécialisée, si elle n'a fait qu'encenser l'artiste n'a pas non plus été des plus prolixes. La revue *Bijutsu* ne lui consacre que quatre lignes dans sa critique de l'*Inten* à travers les mots de Daigo Shigeaki 醍醐薫明 :

白いタイル張りの浴場に静かにつかる二女、水の動きにユーモアも感ぜらる、又水、空気の色もよく、遊亀氏近来の佳作でせう。⁸⁷²

Deux femmes sont paisiblement immergées dans ce bain aux carreaux blancs, et on peut également ressentir un certain humour dans le mouvement de l'eau. De même, la couleur de cette dernière comme le ton de l'atmosphère sont également bons, et c'est sans doute l'œuvre de bonne facture de madame Yuki la plus récente.

La critique, même très brève, a néanmoins d'autant plus d'intérêt que Daigo Shigeaki, comme beaucoup d'autres le font, ne critique pas toutes les œuvres exposées, réalisant ainsi une sélection en amont de celles qui, selon lui, en valent la peine. Il ne fait nul état de la nudité féminine, pas plus que l'artiste *Nihonga* Kawabata Ryūshi qui écrit, pour le *Yomiuri Shinbun*, une remarque qui devrait sans doute être prise pour un compliment :

変な云ひ廻し方だが今年の院展の内から青龍展の方へ貰ってみよいと思ふ作品が四五点あるが、溝亀氏の浴女は特に好ましい、女史の、従来作品でも優れた

⁸⁷¹« Yūjō namidagumashi 友情涙ぐまし (« une amitié émouvante ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 6 septembre 1932, p. 6.

⁸⁷² DAIGO Shigeaki, « Inten annai 院展案内 (« Guide de l'*Inten* ») », *Bijutsu*, vol. 13, n° 9, 1938, p. 4.

ものだが、今年の院展壁面では、その画中の揺動してゐる湯の描寫のやうに独り光ってゐる。⁸⁷³

Même si c'est un peu étrange de le dire ainsi, il se trouve à l'*Inten* de cette année quatre ou cinq œuvres desquelles je pense qu'elles auraient été plus à leur place à la *Seiryūten*, et *Yokujo* de madame Mizokami est tout particulièrement appréciable. Ses œuvres antérieures étaient également excellentes, mais l'œuvre brille seule sur le mur de l'*Inten* de cette année, du fait de la représentation de cette eau ondoyante.

Le *Asahi Shinbun* publia même une reproduction photographique de l'œuvre dans le numéro du 13 septembre 1938 assorti d'un court article intitulé 「女性彩管譜 — 四万温泉の印象《浴女》 — 院展溝上遊亀」 (« mélodie du pinceau d'une artiste femme : « *yokugo* », impressions de l'*onsen* de Shima – *Inten*, Mizokami (Ogura) Yuki » écrit par l'artiste elle-même :

これはこの夏四萬温泉に遊んだ時に即興なのです。タイル張りの浴槽にうごく透明なお湯を見てみると、人の體も浴槽のタイルの線もさまざまな形に屈折して不思議な美しさ次々と展げて見せて呉れるのです。それが今丁度描きたいと思つてみた自分の気持ちと結びついてこんな絵になつたのでせう。⁸⁷⁴

Il s'agit d'un moment totalement improvisé alors que nous étions en train de prendre du bon temps cet été à l'*onsen* de Shima. Lorsque je regardai la façon dont les carreaux étaient disposés dans la transparence de l'eau chaude du bain, aussi bien les lignes des carreaux que celles des corps en vinrent à se distordre dans différentes formes, et me révélèrent peu à peu leur étrange beauté. C'est à ce moment précis que j'eus le sentiment de vouloir représenter la scène de ce qui deviendrait cette peinture.

⁸⁷³ KAWABATA Ryūshi, « Mondai sakuhin wo miru : Mizokami Yuki-saku « *yokujo* » (*inten*) 問題作品を觀る — 溝上遊亀作『浴女』(院展) (« regard sur une œuvre en question : *Yokujo* de Mizokami Yuki (*Inten*) »), *Yomiuri Shinbun* (édition du soir), 8 septembre 1938, p. 2.

⁸⁷⁴ OGURA Yuki, « Shima onsen no inshō « *yokujo* » 四萬温泉の印象 《浴女》 (« impressions de l'*onsen* de Shima : *Yokujo*) », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 13 septembre 1938, p. 6.

Yuki représente ainsi une scène de « femmes au bain » somme toute assez classique, même si la façon dont elle a choisi de rendre la diffraction de la lumière dans l'eau a manifestement été au cœur des commentaires. Les corps de ces deux jeunes femmes sont représentés avec fort peu de modelés, assez potelets et roses, les lignes sont courbes ou en amandes pour les cuisses – ce qu'on pourrait interpréter comme une référence très discrète à Matisse – les mamelons de celle assise au bord du bain ne sont d'ailleurs pas représentés (ou alors à la limite du visible). Tel qu'il l'a souvent été évoqué, la composition rappelle celle d'*Ideyu* いでゆ (« source chaude ») de Kobayashi Kokei (fig. 145), œuvre présentée à l'*Inten* de 1921 et que Yuki connaissait par l'entremise de Yasuda Yukihiro auprès duquel elle avait commencé à étudier en 1920⁸⁷⁵. La différence étant qu'à l'inverse des femmes de Kokei, toutes deux coiffées d'un chignon traditionnel à la manière des geishas, Ogura Yuki propose certes une des deux jeunes femmes de dos coiffée de ce même chignon, mais celle qui est représentée de profil – la plus visible – est apprêtée à la mode contemporaine, mettant en valeur une épaisse frange. Aurait-elle voulu actualiser l'œuvre de Kokei en l'inscrivant dans l'époque qui lui est contemporaine ? C'est fort possible dans la mesure où ce type de représentation est abondant durant les années 1930. Le vert utilisé dans *Yokujo sono ichi* contraste d'ailleurs fortement avec le bleu froid de l'eau du bain d'*Ideyu*. Yuki choisit également de resserrer la composition sur les jeunes filles, leur conférant ainsi un rôle central à l'inverse de Kokei. Elle dira d'ailleurs à ce sujet en 1984 qu'elle « voulait peindre des femmes nues que personne d'autre n'avait jamais peintes jusque-là » (誰も描かないような裸婦を描いて見たいと思った。)⁸⁷⁶. La période de guerre fut assez peu productive, et elle se contenta de réaliser majoritairement des scènes de genre aux côtés de fleurs ou de natures mortes, ce qu'elle fit d'ailleurs en grand nombre tout au long de sa carrière. Son époux, Ogura Tetsuju, beaucoup plus âgé qu'elle et à la santé fragile, finit par succomber en 1944, et Yuki cessa de peindre jusqu'en 1947⁸⁷⁷.

En cela, l'œuvre *Rafu* 裸婦 (« femme nue ») (fig. 146) qu'elle proposa en 1954 à l'occasion de la 39^e *Inten* fait littéralement figure d'œuvre inattendue en ce qu'elle est fortement

⁸⁷⁵ MUSEE PREFECTORAL D'ART MODERNE DE SHIGA, *Ogura Yuki to Inten no gaka-tachi* 小倉遊亀と院展の画家たち (« Ogura Yuki et les peintres de l'*Inten* »), catalogue d'exposition [Musée municipal des Beaux-Arts de Shizuoka : du 6 avril au 25 mai 2019 ; musée préfectoral des Beaux-Arts de Shimane, Matsue : du 28 juin au 26 août 2019 ; Musée des arts Suiboku, Toyama : 13 septembre au 4 novembre 2019], NHK Promotion, Tokyo, 2019, p. 215.

⁸⁷⁶ OGAWA Tsuneko, OGURA Yuki, *Gashitsu no uchi soto* 画室のうちそと (« A l'intérieur et en dehors de l'atelier »), Yomiuri Shinbun-sha, Tokyo, 1984, (page non numérotée, entre les pages 64 et 65).

⁸⁷⁷ YAMADA Nanako, « The Figure Paintings of Ogura Yuki: the Merging of East and West », *Woman's Art Journal*, Vol. 25, n°2, 2004, p. 4.

différente de ses œuvres d'après-guerre la précédent directement en matière de mise en volume et de thématique. Yuki, qui est déjà âgée de 59 ans, propose ici un nu de type « nu en atelier », c'est-à-dire qu'à travers le titre d'une part et le sujet d'autre part, l'artiste s'engage sans détour dans ce « nouveau » *Nihonga*, suivant les traces laissées par ces œuvres proposées quelques années auparavant par Takayama Tatsuo, Asakura Setsu et Sugiyama Yasushi. L'œuvre dépeint une femme totalement nue, allongée sur un *futon* recouvert d'une étoffe colorée d'un orange très vif. La femme, yeux fermés, les coudes fléchis et les bras relevés vers le visage, ce qui évoque – à l'instar de la morphologie des cuisses de la jeune fille assise dans *Yokujo* – les postures de Matisse abondamment reprises dans les nus *Yōga*. Le corps de la femme est représenté sous des formes très rondes, charnelles, non idéalisées. Les seins ne sont pas rendus ronds et figés, mais oblongs et soulignés par un rose plus foncé appliqué en fondu, tout comme ses aisselles. Ses hanches sont plantureuses, comme son bas ventre. Les lignes du visage sont quant à elle seulement soulignées par de simples traits, caractéristique de sa production. Ce corps féminin contraste d'ailleurs fortement avec l'environnement dans lequel il est immergé. D'abord par son éclat, cette brillance qui émane des coloris de la peau par rapport à la couleur grise du sol, ou bleue du coussin ; ensuite, par sa courbure, ses lignes et ses rondeurs vis-à-vis des lignes anguleuses du paravent et celles de la jonction des tatamis (qui auraient dû être représentés dans des teintes de vert) vus en plongée. Le corps nu de cette femme apparaît alors presque comme une sorte d'expérience mystique, de vision parousiaque. Il ne subsiste malheureusement que peu d'explications sur cette œuvre, de laquelle ne persistent que des copies sous forme d'estampe, l'original semblant avoir disparue dans un incendie en 1969⁸⁷⁸. L'artiste semble, de son côté, avoir peu ou pas communiqué sur cette œuvre en particulier.

Le critique d'art Kawakita Michiaki 河北倫明 (1914-1995) relève, à propos de l'*Inten* et de la *Seiryūten* de 1954, que la frénésie de copie de la peinture occidentale du premier XXe siècle (*yōfū kindai ga mohō* 洋風近代画模倣) se poursuit sans remise en question⁸⁷⁹. Il se disait en effet, probablement en faisant suite au départ des Américains en 1952 (excepté d'Okinawa, resté sous occupation et rétrocédé en mai 1972) et à la suppression de la censure, qu'une sorte d'introspection aurait lieu concernant la tradition et le *Nihonga* dans ce cercle, ce qui n'eut

⁸⁷⁸ MORI Hanae (dir.), TAKANASHI Junji (dir.), UCHIYAMA Takeo (dir.), *Ogura Yuki, un siècle d'inspiration : la passion d'une femme pour la peinture*, catalogue d'exposition [Espace des Arts Mitsukoshi Etoile, Paris : du 9 février au 10 Avril 1999], Inshō-sha/Asahi Shinbun-sha, Paris, 1999, p. 109.

⁸⁷⁹ KAWAKITA Machiaki, « Hansei-naki nihonga-dan 反省なき日本画壇 (« pas de regrets pour les cercles *Nihonga* ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 8 septembre 1954, p. 5.

manifestement pas lieu (du moins, pas cette année-là). propos de *Rafu*, il relève manifestement le caractère nouveau de l'œuvre :

新型では小倉遊亀『裸婦』が清潔な感覚にひとり気を吐き、郷倉千靱、岩橋英遠、小谷津任牛、新井勝利らは迫力に乏しい。むしろ一種もつれた情感(?)をはらむ北沢映月『花』や、やや粗大にすぎる小松均『裸婦』に面白味があろう。⁸⁸⁰

Par le biais d'une forme nouvelle, *Femme nue* d'Ogura Yuki fait preuve d'une grande énergie/vigueur, et [*comparées à elle*] les œuvres de Gōkura Senjin, Iwahashi Eien, de Koyatsu Ningyū et d'Arai Katsutoshi manque de puissance. À l'inverse, *Fleurs* de Kitazawa Eigetsu, œuvre emplie d'une sorte de complexité émotionnelle, ou encore la *Femme nue* un peu trop sévère de Komatsu Hitoshi, sont certainement des œuvres plus attractives.

Tsuki 月 (« Lune ») (fig. 147) qu'elle proposa à la 40^e *Inten* l'année suivante, en 1955, serait quelque part le pendant en négatif de *Rafu* : deux femmes sont représentées ici totalement nues, de dos, l'une au sol légèrement redressé en appui sur son coude gauche, se protégeant les yeux d'une puissante lumière lunaire hors champ, l'autre debout à ses côtés, les deux bras relevés au-dessus de la tête et formant une sorte de cercle et rappelant, comme pour *Rafu*, cette gestuelle érotique qu'on retrouve par exemple dans le *Demoiselles d'Avignon* de Picasso (parmi beaucoup d'autres de cet artiste), ou dans le *Nu Rose* de Matisse. Cette même année, Komatsu Hitoshi proposa également une œuvre esthétiquement déconcertante s'inscrivant dans une même ligne qu'Ogura Yuki avec son œuvre *Soku-gen-fujo mi* 即現婦女身 (traduisible par « le corps féminin du présent immédiat ») (fig. 148) reprenant le thème des Trois Grâces avec ces femmes aux corps représentés d'un jaune doré sur un fond bleu très décoratif parsemé de fleurs de lotus. Les corps sont à la fois musculeux, par la mise en relief excessive des muscles, et très ronds, opulents. Leurs visages sont également représentés à travers un parti-pris singulier qui n'est pas sans rappeler Modigliani, tout en produisant un effet d'étrangeté par l'absence de sclérotique dans les yeux, c'est-à-dire que les yeux sont dessinés à même le papier, adoptant sa teinte sans fond spécifique. L'étoffe rouge que tient la figure centrale apparaît presque comme un élément ironique dans la mesure où il s'agit traditionnellement d'un élément servant à

⁸⁸⁰ KAWAKITA Machiaki, « Hansei-naki nihonga-dan 反省なき日本画壇 (« pas de regrets pour les cercles *Nihonga* ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 8 septembre 1954, p. 5.

recouvrir le sexe des femmes comme dans *Ratai Bijin* de Yorozu Tetsugorō, et que Komatsu Hitoshi utilisa lui-même dans *Ryokuin* en 1934, probablement en tant que citation de l'*Ukiyo-e*. On pourrait interpréter cette présence de l'étoffe, reléguée derrière la femme et non plus devant elle, comme un vestige, révélant d'autant plus la nouveauté qu'est la nudité frontale de cette figure centrale au sein d'un « nouveau » *Nihonga*. Komatsu s'illustra d'ailleurs par la suite dans un changement radical de sa pratique à partir des années 1960 jusqu'à sa mort en 1989, lui-même afficha un style vestimentaire et physique rappelant tout à tour celui d'un vieux hippie ou d'un sorcier tout en produisant d'hypnotiques et immenses scènes paysagères, sorte de réinterprétation très personnelle du *Nanga*, réalisées dans une esthétique très compartimentée, intériorisée, à travers une polychromie réduite à trois ou quatre coloris principaux et leurs dégradés.

En 1957, Ogura Yuki proposa l'œuvre *Ryōya* 良夜 (« une belle nuit ») (fig. 149), toujours à l'*Inten* pour lequel elle resta fidèle. Dans un esprit très proche des deux femmes nues de *Tsuki*, Ogura Yuki propose ici une femme totalement nue assise dans un *seiza* légèrement décalé comme dans une position de danse, le visage penché, relevant ses mains et les bras arqués situés légèrement au-dessus de son visage. Ses jambes sont dans une position contrariée, comme si elle pouvait se lever à tout instant. Ses hanches sont très larges, et s'évasent jusqu'à une taille presque trop fine, presque corsetée, pour venir s'élargir à nouveau au niveau d'une poitrine mise en valeur par des ombres et des mamelons bien formés. Ce corps laisse une impression insoluble : sa moitié basse, très épaisse, est rendue assez pataude par la position de la cuisse se fermant sur la jambe, puis par ces lignes en petits arcs de cercles suggérant ni plus ni moins des bourrelets au niveau du bas ventre ; sa moitié haute, très délicate et gracieuse quant à elle s'élance. Le fond, pourvu également de deux petits nuages, est un camaïeu de vert tirant sur le bronze, ce qu'on appellerait vert prasin. Comme pour le précédent, la lune est en fait hors champ, mais sa lumière éclaire les femmes. Cet effet d'ombre est rendu visible par les teintes plus sombres avec ajout de pigments noirs sur la partie gauche du cou, sous les seins, et sous les jambes. Un petit vent semble lui agiter les cheveux, dans la même direction d'où semble provenir la lumière lunaire. Comme dans ses deux nus précédents, mais aussi dans certains de ses portraits de la même époque (voir *O fujin zazō* 〇 婦人座像 (« portrait de madame O assise »), de 1953), Ogura utilise le procédé du *deformé* デフォルメ (« déformé »), ce qu'elle explique avoir déjà utilisé dans *Yokujo sono ichi*, mais pour l'eau et non pour les corps, puis

réutilisé dans ses figures des années 1950⁸⁸¹. Finalement, qu'est-ce que le *déformé* si ce n'est l'autre nom d'une vision différente de la réalité ? Dans *Ryōya*, elle représente les femmes avec des petits yeux en amande, généralement décalés en hauteur l'un par rapport à l'autre, reflétant ainsi son attrait pour des artistes européens comme Picasso ou Modigliani, et desquels la reprise avec engouement de l'étude – celle-là même qui avait autant séduit les artistes *Yōga* avant-guerre – était alors partagée par de nombreux artistes de cette tendance, tel que le souligne Thomas G. Rimmer⁸⁸². Néanmoins, Ogura conjugue délibérément cet intérêt esthétique à des éléments visant à inscrire l'œuvre dans des éléments de la culture visuelle du *Nihonga* à l'instar du fond de *Tsuki* (1955) recouvert de ces feuilles d'argent carrées caractéristiques. Si le terme *créole* a encore un sens durant les années 1950, Ogura s'inscrit définitivement dans une relecture de celui-ci, y ajoutant la composante charnelle à travers une déformation des corps et une exagération des modelés. Dans ces deux œuvres, les corps de ces deux femmes sont traités d'une façon résolument charnelle, sans idéalisation, mais presque dans des formes effleurant les frontières du grotesque.

En 1955, le monde de l'art est encore en crise, les sécessions entre certains artistes et la *Nikakai* sont nombreuses, tout comme les va-et-vient entre cercles d'ailleurs, et le nouveau cercle *Ichiyōkai* 一陽会 (traduisible par la « société du Soleil ») vient de voir le jour. Le critique Segi Shin'ichi remarque qu'il se trouve justement dans cette nouvelle société une certaine propension affichée à ce qu'il appelle *Shitsu yori, ryō wo, bi yori shū wo* 質より量を、美より醜を (« la quantité plutôt que la qualité, le laid plutôt que le beau »), ce qu'il trouve, contre toute attente, splendide (大変結構). À l'inverse, dans un cercle comme la *Kōdō bijutsu*, cercle exposant pourtant majoritairement des œuvres non-figuratives (mais pas seulement, on y trouve de nombreux nus durant les années 1970), une sélection rigoureuse des œuvres est ironiquement opérée, faisant ainsi prévaloir la qualité sur la quantité, ce qui va à l'encontre du système des expositions libres. Il tempère, avec optimisme :

⁸⁸¹ OGAWA Tsuneko, OGURA Yuki, *Gashitsu no uchi soto* 画室のうちそと (« A l'intérieur et en dehors de l'atelier »), Yomiuri Shinbun-sha, Tokyo, 1984, 194-195.

⁸⁸² CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 66.

もちろん、これは好ましくない現象だが、しかし、そこには発展へ向かう芽生えはすこしもないのだろうか。[...] もちろん「量より質を」が望むが、反対にわたしは「美よりは醜を」ますます主張したいのである。醜とはいいかえれば新しい美感の別名に他ならないのだから。このエスプリが質とむすびについたときに、ミシェル・タピエ風にいえば「もう一つの芸術」が生まれるだろう。⁸⁸³

Même s'il s'agit bien sûr d'un phénomène indésirable, n'y aurait-il pas là-dedans le soupçon d'une graine qui pourrait mener vers une floraison ? [...] Je souhaite naturellement la qualité plutôt que la quantité, mais, d'un autre côté, je souhaiterais de plus en plus plaider pour que le laid prévale sur le beau. S'il fallait reformuler, le laid n'est rien d'autre que le synonyme d'un nouveau sens de la beauté. Lorsque cet *esprit* est conjugué à la qualité, « un art autre »⁸⁸⁴ naît, dirais-je en paraphrasant Michel Tapié.

Il relève par ailleurs que ce phénomène touche la plupart des cercles, y compris le *Nihonga* pourtant généralement très hermétique à ce genre de choses. Même si le critique et artiste français, Michel Tapié (1909-1987), théoricien de l'*Art Informel* et par ailleurs très intéressé par le Japon, fait surtout référence aux courants d'art abstrait européens à cette époque, Segi élargit la focale à une certaine conception du « laid », tout en incluant naturellement la non-figuration japonaise. Certains courants *Nihonga* radicaux dans la non-figuration avaient d'ailleurs en effet émergé, surtout à Kyoto, comme la *Panriaru bijutsu kyōkai* パンリアル美術協会 (« association d'art *panreal* », entendu comme « de toutes les réalités ») fondée en 1948 par de jeunes artistes⁸⁸⁵. Dans la mesure où sa critique concerne le milieu tokyoïte et ses expositions automnales, pensait-il justement à une partie de la production de l'*Inten*, et en particulier à celle d'Ogura Yuki, lorsqu'il évoque le *Nihonga* ? Cette dernière phrase est intéressante car il est possible de lire les œuvres d'Ogura Yuki d'un point de vue sensiblement

⁸⁸³ SEGI Shin'ichi, « Aki no bijutsu-ten : kawatta gadan chizu wo tadotte 秋の美術展—変った画壇地図をたどって (Automne des expositions : au gré de la carte mouvante des cercles de peintures) », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 5 septembre 1955, p. 8.

⁸⁸⁴ Segi reprend ici directement le titre du livre de Tapié écrit en 1952, *Un art autre*, et traduit en japonais *Mō hitotsu no geijutsu* もう一つの芸術.

⁸⁸⁵ CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995, p. 66.

différent. En 1956, l'exposition *Sekai konnichi no bijutsu-ten* 世界—今日の美術展 (« Le monde, exposition de l'art actuel ») fut organisée dans le grand magasin Takashimaya de Tokyo, et eut un impact spectaculaire sur le monde de l'art japonais. Tel que le souligne l'universitaire et critique d'art Sawaragi Noi 榎木野衣 (né en 1962), cette exposition fut centrée sur les artistes non-figuratifs⁸⁸⁶ et les surréalistes de l'Europe de l'après-guerre, mais en invitant aussi des artistes issus des cercles artistiques japonais et d'autre sélectionnés par Michel Tapié en tant que « signifiants de l'informel ». Plus encore, la présentation au public japonais d'artistes comme Jean Dubuffet (1901-1985), Sam Francis (1923-1994) ou Karel Appel (1921-2006) captèrent toute l'attention et desquels formes, pratiques et esthétiques envahirent le monde de l'art japonais plusieurs années après cette exposition, notamment à la *Yomiuri anpan* de l'année suivante où de nombreuses œuvres *très fortement* inspirées furent proposées⁸⁸⁷. Ogura Yuki, comme bien d'autres artistes femmes, a-t-elle vu cette exposition ? Nous ne le savons pas, mais dans la mesure où elle a toujours été fort intéressée par l'art européen, il serait possible de le penser. Il est par ailleurs très intéressant de voir combien les barrières furent symboliquement abolies et combien Ogura Yuki aspirait à un dialogue entre le *Nihonga* et la culturelle visuelle occidentale : de février à août 1956, elle organisa une exposition à trois voix conjointement avec l'artiste *Nihonga* Akino Fuku (laquelle changea également radicalement de sujet et de langage artistique) et l'artiste *Yōga* Migishi Setsuko dans les grands magasins Matsuzakaya à Ginza, Tokyo⁸⁸⁸.

Enfin, en 1965, elle proposa une autre œuvre intitulée *Tsuki* 月 (« Lune ») (fig. 150) à la 50^e *Inten*. Il s'agit d'un triptyque de trois femmes représentées dans des tons noirs surmontées du disque lunaire qu'on ne voyait d'ailleurs pas dans *Ryōya*, et qui n'était que suggéré dans l'autre *Tsuki*. Les trois femmes, morphologiquement identiques, accompagnent de leurs rotations celle de la Lune qui décroît. Takanashi Junji propose comme lecture qu'il s'agirait là des trois âges

⁸⁸⁶ Sawaragi utilise le terme *hi-gushō* 非具象 signifiant littéralement « non concret » ou « non incarné », en tant que branche du néoplasticisme, et de la non-figuration en particulier.

⁸⁸⁷ SAWARAGI Noi, *Nihon, Gendai, Bijutsu* 日本・現代・美術 (« Japon, Contemporain, Art »), *Shinchōsha*, Tokyo, 1998, p. 258.

⁸⁸⁸ MUSEE PREFECTORAL D'ART MODERNE DE SHIGA, *Ogura Yuki to Inten no gaka-tachi* 小倉遊亀と院展の画家たち (« Ogura Yuki et les peintres de l'*Inten* »), catalogue d'exposition [Musée municipal des Beaux-Arts de Shizuoka : du 6 avril au 25 mai 2019 ; musée préfectoral des Beaux-Arts de Shimane, Matsue : du 28 juin au 26 août 2019 ; Musée des arts Suiboku, Toyama : 13 septembre au 4 novembre 2019], NHK Promotion, Tokyo, 2019, p. 229.

de la femme, celle pour qui la Lune, comme la vie, se raccourcit⁸⁸⁹. Les formes de femmes sont toutes très rondes, les bras relevés, comme en train de danser, ce qui fait écho à la gestuelle des femmes dans les trois nus présentés précédemment. Yuki donne à voir des proportions non idéalisées du corps : des cuisses assez épaisses matérialisées par des plis réguliers, un ventre rebondi en arc de cercle ; la moitié supérieure reprend la même composition que dans *Tsuki* (1955) avec des formes plus légères, avec des galbes en amande. D'une façon assez amusante, et dont on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agissait là d'un choix délibéré et opportun de la part d'Ogura Yuki, cette 50^e *Inten* était en fait consacrée à une rétrospective avant/après-guerre intitulée *Inten geijutsu no ayumi* 院展芸術の歩み (« le développement de l'art de l'*Inten* ») située sur deux sites différents (avant-guerre au musée national d'art moderne ; après-guerre au grand magasin Matsuzakaya de Ginza⁸⁹⁰) dans le but de montrer en quelque sorte la concrétisation des idéaux d'Okakura Tenshin. Environ 150 œuvres de *Nihonga* « moderne » furent ainsi exposées en parallèle d'œuvres récentes, ces dernières critiquées d'ailleurs par certains pour leur conservatisme⁸⁹¹. L'exposition des œuvres de *Nihonga* moderne (partie avant-guerre) fut visitée par l'impératrice Kōjun⁸⁹², tandis que celle de *Nihonga* contemporain (partie après-guerre) reçut le prince Nobuhito et son épouse, la princesse Kikuko⁸⁹³. C'est-à-dire que plus de quatre décennies après l'humiliation subie par Ogura, lorsque que le vice-ministre de la Culture et de l'Éducation avait ordonné le décrochage de son œuvre de fin d'étude à l'école normale pour jeunes filles de Nara afin que le couple impérial ne la voie pas, ce n'est, en 1965, pas une femme nue que la famille royale vit, mais bien trois. Le mal est réparé, pourrait-on dire, même s'il est possible de se rendre compte que la partie contemporaine de la production est

⁸⁸⁹ MORI Hanae (dir.), TAKANASHI Junji (dir.), UCHIYAMA Takeo (dir.), *Ogura Yuki, un siècle d'inspiration : la passion d'une femme pour la peinture*, catalogue d'exposition [Espace des Arts Mitsukoshi Etoile, Paris : du 9 février au 10 Avril 1999], Inshō-sha/Asahi Shinbun-sha, Paris, 1999, p. 90.

⁸⁹⁰ MUSEE PREFECTORAL D'ART MODERNE DE SHIGA, *Ogura Yuki to Inten no gaka-tachi* 小倉遊亀と院展の画家たち (« Ogura Yuki et les peintres de l'*Inten* »), catalogue d'exposition [Musée municipal des Beaux-Arts de Shizuoka : du 6 avril au 25 mai 2019 ; musée préfectoral des Beaux-Arts de Shimane, Matsue : du 28 juin au 26 août 2019 ; Musée des arts Suiboku, Toyama : 13 septembre au 4 novembre 2019], NHK Promotion, Tokyo, 2019, p. 231.

⁸⁹¹ OGAWA (?), « Aki no kōbo-ten kara : Nika, inten, kōdō bijutsu, seiryūsha 秋の公募展から一二科、院展、行動美術、青龍社 (« depuis les grandes expositions de l'automne : *Nika, inten, kōdō bijutsu, seiryūsha* ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du soir), 8 septembre 1965, p. 5.

⁸⁹² « “Inten geijutsu no ayumi” wo goran kōgō-sama 「院展芸術の歩み」をご覧皇后さま (« l'exposition “le développement de l'art de l'*Inten*” vue par son altesse l'impératrice ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du soir), 7 octobre 1965, p. 7.

⁸⁹³ « “Inten geijutsu no ayumi” ten ni Takamatsu-miya go-fusai 「院展芸術の歩み」展に高松宮ご夫妻 (« le couple princier Takamatsu à l'exposition “le développement de l'art de l'*Inten*” ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du soir), 11 septembre 1965, p. 11.

moins considérée par la monarchie que celle d'avant-guerre eu égard au rang de ses illustres visiteurs.

Les quatre nus abordés ici (mais aussi, quelque part, les deux *Yokujo*, pas forcément pour les mêmes raisons) peuvent être considérés comme des œuvres manifestes, comme une forme de revendication de traiter du nu féminin par le prisme d'esthétiques éloignées du *Nihonga* au-delà des conceptions de beau, de laid et d'idéalisation corporelle. Même si Yuki était une artiste reconnue avant-guerre (rappelons-nous son accession en tant que *kai-in* à partir de l'*Inten* de 1932), ce n'est pas pour autant qu'elle fit un pas à l'écart du chemin conservateur du *Nihonga*, tout juste justifiait-elle ses essais à travers un phénomène optique naturel dans *Yokujo sono ichi*. Ces trois nus se concentrent dans une phase de la carrière d'Ogura Yuki allant de 1950 à 1965, en cela qu'elle ne produisit plus de nus en tant que tels après *Tsuki* (1965), comme si ce dernier triptyque était en quelque sorte l'aboutissement de ce qu'elle aurait souhaité concrétiser. Le corps féminin, lorsqu'il est nu, semble adopter chez elle, une liberté de formes et de mouvements bien plus prononcée que lorsqu'il est habillé, c'est-à-dire une forme d'autonomie. La femme nue aurait-elle alors une « qualité » différente de la femme habillée ? La nudité serait-elle une forme également de liberté symbolique du corps ? Dans cette œuvre comme pour les suivantes, les visages ne sont pas caractérisés, c'est-à-dire que, contrairement à des portraits (même si ces derniers n'en portent pas le nom comme *Musume* 娘 « jeune femme » de 1951), les femmes nues semblent pourvues de traits plus vagues, moins personnifiés, avec un sourire doux et récurrent en même temps. L'utilisation de lignes sinueuses, courbes et enflées ne se retrouve d'ailleurs pas ou peu dans ses portraits, eux-mêmes reprenant des éléments cubistes, mais peut-être plus discrètement. Cela laisserait à penser que dans ces œuvres, les femmes nues sont traitées en tant qu'idéaux symboliques, des idéaux non pas charnels au sens strict (c'est-à-dire qu'ils ne promeuvent aucun canon esthétique ou idéalisation corporelle), mais presque allégoriques.

3.1.2.2 – Kataoka Tamako 片岡球子 (1905-2008)

Restée fidèle à l'*Inten* comme Ogura Yuki et d'une génération à peu de chose près identique à celle d'Hirota Tatsu, Kataoka Tamako eut pour sa part un chemin très particulier vis-à-vis de la nudité féminine. Née à Sapporo, Hokkaido en 1905, elle quitte sa ville natale en 1923 pour intégrer la même année la très réputée *Joshi* de Tokyo, où elle intègre le cursus de

Nihonga notamment auprès de Yoshimura Tadao 吉村忠夫 (1898-1952), lui-même ancien disciple de Matsuoka Eikyu, tout en prenant en parallèle des cours de dessin avec l'artiste *Yōga* Tomita On'ichirō. Durant cette période, elle réalisa majoritairement des œuvres très conventionnelles, en particulier des portraits de femmes. Elle se donna d'ailleurs elle-même, non sans humour, le surnom de « déesse de l'échec » (*rakusen no kamisama* 落選の神様) tant les fois où ses œuvres furent rejetées des sélections de l'*Inten* se succédèrent (six fois de suite)⁸⁹⁴. C'est surtout à partir de l'après-guerre que son approche picturale fut profondément bouleversée, notamment par une utilisation de la couleur extrêmement vive, ce qui se retrouve dans ses œuvres les plus célèbres à l'instar de ses vues sur le mont Fuji. Elle voyagea à travers l'Europe en 1962, notamment à Londres, Paris ou encore Rome, et elle manifestait tout particulièrement un grand intérêt pour l'exposition consacrée à Miró au musée d'Art Moderne de Paris la même année, exposition dont elle ramènera de très nombreux croquis parmi lesquels des formes féminines. De l'écrit même de Nakamura Reiko, Kataoka Tamako n'a, hormis quelques dessins précoces, jamais ni achevé ni exposé de nus avant d'avoir atteint l'âge de 76 ans⁸⁹⁵. Il semble qu'elle aurait appris à représenter les volumes et les masses du corps auprès du sculpteur Yamamoto Toyochi 山本豊市 (1899-1987), et ce dernier l'aurait encouragée à étudier le corps et les volumes par le biais des sculptures de Maillol⁸⁹⁶.

Kataoka Tamako écrivit à ce propos en 1957 :

いつの日にか裸婦を発表してみたいと思っているのですが、まだ十分な準備が整ってはおりません。それでそのための研究をこれからは時間をかけてしてゆく事になるでしょう。一年や二年間には予定の実行は無理だと思っています。⁸⁹⁷

⁸⁹⁴ KATAOKA Tamako, « *Yatsugatake* 八ヶ岳 [nom d'une chaîne de volcans située dans le centre de Honshū] », *Mizue*, n°719, janvier 1965, p. 95.

⁸⁹⁵ NAKAMURA Reiko (dir.), NAKANO Haruka (dir.), *Tanjō 110 nen : Kataoka Tamako-ten* 生誕 110 年 : 片岡球子展 (« Exposition anniversaire des 110 ans de la naissance de Kataoka Tamako »), catalogue d'exposition [Musée national d'art moderne de Tokyo : du 7 avril au 17 mai 2015 ; Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Aichi, Nagoya : du 12 juin au 26 juillet 2015], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 2015, pp. 15-16.

⁸⁹⁶ Ibid., p. 16.

⁸⁹⁷ KATAOKA Tamako, « Nihon bijutsu no dentō ni tsuite omou koto 日本美術の伝統について思うこと (« ce que [je] pense de la tradition de l'art japonais », *Sansai*, n°83, 1957, p. 46.

J'aimerais représenter un nu féminin un jour, mais je ne suis pas encore prête. C'est pourquoi je vais certainement passer plus de temps à effectuer des recherches sur ce sujet dans le futur, et je pense qu'il serait vain de mener à bien ce projet d'ici un ou deux ans.

Ces mots paraissent presque prophétiques dans la mesure où elle mit plus de vingt ans à concrétiser ce projet qu'elle souhaitait déjà mener alors âgée de 52 ans. C'est-à-dire que l'intérêt qu'elle portait pour la représentation du nu féminin en tant que sujet remonte à environ trois décennies avant qu'elle n'en expose le premier. Ces réserves pourraient sous-entendre également, comme évoqué précédemment, que son cursus aurait connu quelques lacunes quant à la représentation du corps féminin, voire du corps tout court, quand bien même eut-elle pris des cours avec Tomita. Il est déjà possible de remarquer dans son carnet de croquis, qu'elle copia en 1963 un nu féminin d'après Picasso, repris dans une esthétique cubiste, très schématique, avec un fond bleu, mais qui ne suggère aucun lien avec la *période bleue* de ce dernier. C'est finalement en 1983, à l'âge de 77 ans, qu'elle exposa à l'*Inten* son premier nu féminin achevé, soit 25 ans après sa déclaration dans *Sansai*. Tel qu'elle le rapporta dans la presse à travers une interview croisée aux côtés de trois autres artistes et écrivaines en 1976, on comprend combien il était difficile de réaliser librement les sujets même durant l'immédiat après-guerre :

あなたは女なのだから男の人と同じような絵をかいたらだめだ。やっぱり女に生まれたっていうところが絵の中に出てくるのが当然なのに、男のような絵をかいては男にかなわないよ。男は男の絵をかくのだから。あなたは女の絵をかきなさい。⁸⁹⁸

Tu es une femme, il ne faut donc pas que tu peignes la même chose que les hommes. Il est naturel que le fait que tu sois née femme ressorte dans tes peintures, mais peindre les mêmes choses qu'un homme ne te permettra pas de rivaliser avec eux pour autant, parce que les hommes peignent des peintures d'hommes. S'il te plaît, peint des peintures de femmes.

⁸⁹⁸ AMENOMIYA Keiko, KATAOKA Tamako, NAKARI Tsuneko, NODA Yoshiko, « “Geijutsu ni otoko mo onna mo arimasen” to ha iu keredo «芸術に男も女もありません」とはいうけれど(« on dit que dans l'art, il n'y a ni homme ni femme, mais... ») », *Gekkan Bijutsu*, vol. 2, n°3, 1976, p. 39.

Tamako rapporte ici les propos que lui tenait Yasuda Yukihiro, lui-même ancien mentor d'Ogura Yuki, auprès duquel elle étudia à partir de 1946. Yukihiro, né en 1884, était un artiste des plus éminents, co-fondateur de l'*Inten* réformée avec Yokoyama Taikan et Kobayashi Kokei, mais il est aussi, en 1946, un homme pour ainsi dire âgé et en décalage manifeste avec les attentes de grande liberté qui germaient et qui commençaient déjà à s'exprimer chez d'autres artistes. Les femmes nues de Kataoka Tamako apparaissent donc comme une sorte d'accomplissement personnel pour sa carrière. D'une renommée déjà montante avant-guerre, elle jouit d'une profonde reconnaissance durant les années 1960 grâce à ses œuvres aux couleurs très vives et à ses séries comme celle consacrée au mont Fuji et qui compte plusieurs dizaines de variantes, mais aussi à travers une période qu'on pourrait qualifier de « réaliste » durant l'après-guerre immédiat. Ces œuvres qu'elle produisit en mêlant pigments naturels et synthétiques (elle utilisait même de la colle industrielle au lieu de la traditionnelle *nikawa*) au sein d'une esthétique « néo-traditionaliste » (*shin-dentō-shugi* 新伝統主義), comme l'écrivit le critique d'art Kuwabara Sumio 桑原住雄 (1924-2007) à propos de ses figures humaines⁸⁹⁹, sont parmi ses plus célèbres aujourd'hui à l'instar de *Tsuragamae Ashikaga Takauji* 面構、足利尊氏 (« Expression faciale : Ashikaga Takauji »⁹⁰⁰), présenté à l'*Inten* de 1966. Kuwabara caractérise son style selon cette terminologie notamment dans la mesure où elle puise une partie de son inspiration esthétique dans les figures religieuses issues du bouddhisme ésotérique à l'instar du *Fudō-myōō* 不動明王 (littéralement « dieu du savoir immobile » ou Acala), figure masculine représentée généralement colérique, et surtout recouverte de peintures aux couleurs soutenues (bleus, jaunes, rouges ou verts) comme les *Go dai-myōō* 五大明王 desquels il fait partie (il en occupe généralement la position centrale, assis, suggérant le moins de mouvement). Tamako reprend généralement des thématiques de la culture visuelle populaire (Kabuki, Nō) ou religieuse, ce qui se remarque tout particulièrement dans la carnation des figures affublées de couleurs antinaturalistes comme c'est le cas de la série des *Tsuragamae* 面構 (« expression faciale ») où chaque personnage est représenté d'une couleur différente tels les *myōō*, habillés dans des tissus très décoratifs sur un fond généralement réalisé en camaïeu (une teinte domine

⁸⁹⁹ KUWABARA Sumio, « Kataoka Tamako no "tamashii" no byōshutsu-hō 片岡球子の"魂"の描出法 (« la méthode descriptive de l'*esprit* de Kataoka Tamako ») », *Mizue*, n°742, novembre 1966, p. 59-60.

⁹⁰⁰ Ashikaga Takauji 足利尊氏 (1305-1358), figure historique de l'époque Muromachi, fondateur du Shogounat Ashikaga.

en saturant l'œil alors que deux ou trois couleurs sont utilisées) mais dont les pigments sont apposés avec une matérialité très crue. Ses femmes nues s'inscrivent dans une logique strictement similaire, à la différence près que l'artiste peut en appréhender les corps dans leur entièreté.

C'est ainsi lors de l'*Inten* de 1983 que Tamako présenta la première femme nue d'une série intitulée *pōzu* ポーズ (« pose »), proposant une nouvelle œuvre presque tous les ans. Dans *Pōzu 1* ポーズ 1 (« pose 1 ») (fig. 151), Kataoka Tamako reprend cette même typologie qui l'a rendue célèbre dans ce style de nouveau « traditionalisme » en ce sens que, à l'instar de sa série des *Tsurugamae*, les corps de ses femmes nues sont la plupart du temps réalisés à travers des aplats de couleurs antinaturalistes. Mais ce qui est le plus intéressant est sans doute que ces œuvres fonctionnent comme des négatifs de la série des *Tsurugamae* en ce sens que les éléments les plus décoratifs de ces œuvres sont situés sur les vêtements de ces personnages illustres, le fond étant laissé plus ou moins neutre, tandis qu'avec ses femmes nues, le corps des femmes est rendu en camaïeu plus ou moins altéré sur un fond justement très décoratif et composé de fleurs. *Pōzu 1* propose ainsi une femme nue pourvue d'une carnation oscillante entre le jaune, l'ocre et le verdâtre au niveau des jambes rappelant ces teintes si chères à Suzanne Valadon, mais mimant quelque part l'altération hétérogène des pigments apposés sur les statues des *myōō* au gré du temps et de ses aléas. Le visage de la femme est représenté avec une certaine schématisation des traits, du nez en particulier, alors que les volumes du corps, pourtant très simplement matérialisés par des lignes parfois très fines, présentent une remarquable présence du fait d'une application très charnelle des pigments, notamment sous forme de rehauts. Le *Asahi Shinbun* saluera d'ailleurs cette œuvre qualifiée de « jeune » (若々しい), conscient qu'il s'agit sans doute d'une première dans la carrière de l'artiste⁹⁰¹. Dans *Pōzu 2* ポーズ 2 (« pose 2 ») (fig. 152) présentée l'année suivante, le corps de la femme est dépeint totalement vert, avec ce même visage aux traits plus ou moins schématiques rappelant ses œuvres antérieures. Les effets de lumières, particulièrement visibles sur les cuisses de la femme ainsi que sur ses hanches, ont été réalisés très probablement par soustraction de matière, comme si elle avait « gratté » l'épaisse couche pigmentaire pour en faire ressortir la couleur du papier sous-jacent, ce qui confère un caractère très expressif à cette mise en volume. Ses autres *Pōzu* reprirent une

⁹⁰¹ « Mayowazu egaku josei shūsaku medatsu 迷わず描く女性に秀作目立つ (« d'excellentes œuvres sont visibles chez ces femmes qui peignent sans hésitation ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du soir), 13 avril 1983, p. 5.

composition similaire, c'est-à-dire en proposant une femme totalement nue et allongée, détachant le corps d'un fond décoratif ou uni (parfois même totalement noir), et représentée à travers différentes postures, de côté, de face, laissant suggérer des recours à différents modèles. Comme Ogura Yuki, cette série de femmes nues s'inscrit comme un aboutissement dans la carrière de Kataoka, et cette dernière, pour des raisons qui lui sont propres, n'a pas pu ou voulu entamer cette production plus tôt. C'est ainsi, aux côtés du mont Fuji, sans aucun doute sa plus longue série comptant pas moins de 23 *Pōzu* et dont la dernière fut achevée en 2005, alors que l'artiste était elle-même âgée de 100 ans.

Afin de terminer sur ces artistes restées fidèles à l'*Inten*, Kitazawa Eigetsu 北澤映月 (1907-1990), réalisa de la même façon que les autres, des nus sur le tard (moins tardivement que Kataoka toutefois), sans en avoir d'ailleurs présenté aucun avant-guerre. Également très réputée pour son *Bijinga*, élève d'Uemura Shōen puis de Tsuchida Bakusen à partir de 1932 à Kyoto⁹⁰², elle réalisa plusieurs nus intégraux à partir de 1952. Un portrait de l'artiste paru dans la presse permet d'ailleurs de la voir affairée à la création de ces derniers, comme le *Asahi Shinbun* le rapporta *a priori*⁹⁰³ à propos de son œuvre *Dōjōji* 道成寺 (« temple Dōjō », situé à Wakayama) (fig. 153), présentée à l'*Inten* la même année et dont le sujet est issu de la pièce de Nô éponyme⁹⁰⁴. Eigetsu représente ainsi la figure de Kiyohime, très belle femme selon l'histoire, éprise d'amour, de folie et de haine envers le moine Anchin qui a repoussé ses avances. Kiyohime y est représentée totalement nue, le visage vieilli (elle se transforme en vieille femme) mais le corps ferme, rond et harmonieux, manifestement devenue folle de cette obsession amoureuse, et dont la position des cheveux, dressés vers la droite, indique un mouvement rapide de la droite vers la gauche, prête à cracher ses flammes. L'œuvre fut d'ailleurs remarquée par la critique, agréablement surprise par la prise de distance esthétique

⁹⁰² SHIOKAWA Kyōko (dir.), *Miyabi no Bijinga : Kitazawa Eigetsu* みやびの美人画—北澤映月 (« un élégant *Bijinga* : Kitazawa Eigetsu »), catalogue d'exposition [Musée municipal des Beaux-Arts de Kyoto : du 9 juin au 5 juillet 1992], Kyōto Shunbun-sha, Kyoto, 1992, p. 7 (non numérotée).

⁹⁰³ L'article en question est problématique : la date indiquée par le catalogue d'exposition ayant reproduit ledit article précise « S27.8.22 », c'est-à-dire « 22 août de la 27^e année de l'ère Shōwa ». Or, nous avons cherché, le *Tokyo Asahi Shinbun* ne publia pas cet article à cette date-ci, ni les éditions de Kyoto, Osaka, Hyōgo ou encore Nara (l'artiste ayant étudié dans le Kansai). D'autres catalogues datent l'œuvre de 1952, l'année est donc probablement correcte, mais cette mauvaise datation laisse perplexe : erreur de journal ? de jour ? édition régionale autre ? Il est également possible que la plateforme dédiée pour la consultation du *Asahi Shinbun* depuis l'étranger ne présente pas toutes les pages des éditions régionales (il s'agit d'une suspicion que nous avons).

⁹⁰⁴ NAKAMURA Toshiko (dir.), *Kitazawa Eigetsu no zenshōgai : ichizu ni egakitsuzuketa : sono shi Shōen to Bakusen to* 北澤映月の全生涯：一途に描きつづけた：その師 松園・麦僊と (« la vie entière de Kitazawa Eigetsu : la poursuite résolue de la peinture, l'artiste est ses maîtres : Shōen et Bakusen »), catalogue d'exposition [Tokyo Station Gallery : du 22 avril au 28 mai 1992], Higashi Nihon Testudō-zaidan, Tokyo, 1992, p. 157.

avec l'histoire originale⁹⁰⁵. *Sannin no moderu* 三人のモデル (« trois modèles ») (fig. 154) présentée à l'*Inten* de 1965, la même année que le triptyque *Tsuki* d'Ogura Yuki, œuvre qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le traitement des figures de cette dernière à certains égards, en particulier les contours des formes appliqués en léger retrait par rapport à leur surface colorée sur le papier, mais aussi dans le traitement des visages. On sait d'ailleurs qu'elle réalisa d'autres nus, son travail ayant plusieurs fois été rapporté dans la presse à propos d'expositions personnelles qu'elle organisa, dont une en 1953, même si les rares monographies qui lui sont consacrées ne permettent que peu de savoir à combien de reprises elle put avoir eu recours à la nudité féminine. Comme Hirota Tatsu, Eigetsu basa une partie de sa production sur la représentation de *maikos*, mais à travers un style très particulier et caractéristique (notamment les visages, très ronds) qui lui fut propre.

3.1.2.3 – Hirota Tatsu 広田多津 (1904-1990)

Le cas d'Hirota Tatsu est, tout comme celui d'Ogura Yuki, très intéressant dans la mesure où le parcours de ces deux artistes est finalement très proche dans la structure, même s'il persiste des différences fort notables : d'abord sur le plan esthétique ; ensuite d'un point de vue institutionnel dans la mesure où elles n'exposèrent jamais dans les mêmes cercles ni avant, ni après-guerre ; enfin, elles ne conférèrent pas la même pérennité au nu féminin dans leur carrière. Akino Fuku eut de la même manière, toutes proportions gardées, une activité assez similaire à celle d'Hirota Tatsu avec qui elle fut très proche, aussi bien dans la vie intime que professionnelle, en fréquentant les mêmes cercles avant-guerre, avec la *Shin-Bunten* bien sûr, mais aussi la *Seikōsha* 青甲社 (« la société de l'armure bleue », une *juku*), et après-guerre, avec la *Sōzō Bijutsu* puis avec la *Shin-seisaku-kyōkai*. Toutefois, la comparaison entre Hirota Tatsu d'un côté, et Ogura Yuki et Akino Fuku de l'autre s'arrête à la représentation du nu. Si celui-ci se retrouve chez Yuki dans, tout au plus, sept œuvres (en incluant la « suite » de *Yokujo sono ichi* logiquement intitulée *Yokujo sono ni* 浴女 (その二) présentée à l'*Inten* de 1939, ainsi que *Shōjo* 少女 (« jeune fille ») présentée à l'*Inten* de 1956), ce n'est pas le cas d'Hirota Tatsu qui produisit des nus féminins jusqu'à la fin de sa vie, avec une certaine opiniâtreté dans

⁹⁰⁵ COMITE EDITORIAL DU NIHONBIJUTSU-IN, *Nihonbijutsu-in hyaku-nen shi* 日本美術院百年史 (« cent ans d'histoire du Nihonbijutsu-in »), vol. 8, Nihonbijutsu-in, Tokyo, 1999, p. 542.

l'utilisation d'une typologie bien spécifique qu'elle a elle-même créée. Akino Fuku en produisit beaucoup moins, plus sporadiquement à la façon d'Ogura Yuki. Toutes les trois réalisèrent ces œuvres à travers une esthétique qui leur est propre, et à chaque fois infiniment éloignée de ce qu'elles produisirent avant-guerre.

Hormis une brève présence à la *Nitten* au printemps 1946 – et pour laquelle elle reçut le *Tokusen* – tel que nous l'avons évoqué ci-avant, elle décida, conjointement avec Mukai Kuma, de changer de cercle, estimant que les artistes de la *Nitten* étaient comme profondément endormis⁹⁰⁶. Elle participa ainsi à la fondation du cercle *Sōzō Bijutsu* en 1948, conjointement avec les artistes Mukai Kuma, Uemura Shōkō (le fils d'Uemura Shōen), Akino Fuku ou encore Sawa Kōjin 沢宏靱 (1905-1982, époux de cette dernière) et quelques autres. Ce nouveau cercle fusionna en 1951 avec la *Shin-seisaku-ha* en devenant la section *Nihonga*⁹⁰⁷. Les œuvres qu'elle proposa dans ces deux cercles successifs, conjointement avec Akino Fuku, reflètent un changement majeur de perspective dans le traitement du corps de la femme, ce qui se retrouve de la même façon chez Asakura Setsu (dont il sera question ci-après) qui y exposait au même moment.

L'œuvre d'Hirota Tatsu œuvre simplement intitulée *Rafu* 裸婦 (« femme nue ») (fig. 155) de 1951 fut justement exposée à l'occasion de la première exposition de la *Shin-seisaku-kyōkai* issue de la fusion des deux groupes précédemment cités. Il s'agit d'une œuvre reflétant particulièrement bien le style d'Hirota Tatsu durant les années 1950 avant qu'elle ne se concentre quasiment plus qu'essentiellement sur la figure des maïkos pour lesquelles elle développa presque une forme d'obsession. Dans cette œuvre, Hirota Tatsu représente une femme totalement nue assise frontalement sur une chaise noire, tête baissée vers la partie inférieure de l'œuvre et dont la silhouette se détache d'un fond plus ou moins neutre bleu/vert de gris. Le corps de la femme est représenté tout en rondeur, cerné d'une seule ligne noire tout à fait dans l'esprit du *Nihonga*, mais d'un esprit que les effets d'ombre et de lumière très marqués sur la chair viennent tempérer. Elle écrivait à ce propos en 1954 cette phrase fortement teintée de son *kansai-ben natal* :

⁹⁰⁶ INOUE Yasushi, KAWAKITA Michiaki, ŌSUGA Kiyoshi, *Hirota Tatsu* 広田多津, Gakushū kenkyū-sha (coll. « rafu »), Tokyo, 1983, p. 83.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, 90.

日本画で裸婦を描くのは難しいおすわ。どうしても説明せんならん。そうすると影でやるか、深うもりあげるか、何かせんならんですから。⁹⁰⁸

Peindre une femme nue à travers la technique du *Nihonga* est vraiment difficile. Il est absolument nécessaire d'expliquer, et ensuite, il faut faire quelque chose, c'est-à-dire soit on peint en ombres, soit on l'anime par un effet de profondeur.

De la même façon, l'artiste choisi de conférer à cette femme des formes à la limite de la déformation ou de l'antinaturalisme, en particulier au niveau de ses jambes dont l'absence de modelé au niveau de la cheville rend la jonction pied/jambe très schématique voire grotesque dans la mesure où le pied apparaît comme étant beaucoup trop petit, ce qui n'est sans rappeler certaines morphologies féminines de Picasso. Ce traitement des figures humaines – et même le sujet en lui-même – est ainsi très éloigné à la fois de son œuvre *Moderu* présentée à la *Shin-Bunten* de 1939, mais aussi d'*Ami* présentée à la 2^e *Nitten* de 1946. Paradoxalement, si les extrémités des membres paraissent très simplifiées, l'aspect asymétrique de la poitrine, sur laquelle deux coloris d'ombre viennent se poser, creusant ainsi le relief de celle-ci, ou encore la présence de ces mamelons très visibles semblent vouloir en souligner l'opulence. Hormis peut-être la femme nue de *Futari* 二人 (« deux personnes ») (fig. 156) de 1954, Tatsu représente quasiment toujours ses femmes pourvues de très généreuses poitrines, comme s'il s'agissait là, de son point de vue, d'un symbole de la féminité. La nudité n'est plus du tout envisagée de la même façon, c'est-à-dire qu'elle en devient le sujet à part entière, frontalement, tout en faisant des représentations de ces femmes de véritables portraits. Ces œuvres s'inscrivent incontestablement dans cette tendance de renouveau du *Nihonga* et de contestation des rigidités de ce dernier tel que nous l'avions vu avec Takayama Tatsuo, et ce qu'Hirota Tatsu choisit également de faire à travers le nu féminin.

Il est d'ailleurs possible de remarquer la double intertextualité entre Tatsu et son époux, Mukai Kuma, à cette époque, c'est-à-dire qu'on retrouve quelques similitudes entre leurs œuvres, notamment dans l'approche plastique des corps d'une façon très lisse. Dans *Aruku* 歩く (« la marche ») (fig. 157) présentée à la 18^e exposition de la *Shin-seisaku-kyōkai* aux côtés de *Futari* d'Hirota Tatsu, Mukai propose, au sein d'une œuvre audacieuse, la décomposition du

⁹⁰⁸ Tel que rapporté dans INOUE Yasushi, KAWAKITA Michiaki, ŌSUGA Kiyoshi, *Hirota Tatsu* 広田多津, Gakushū kenkyū-sha (coll. *rafu*), Tokyo, 1983, p. 85.

mouvement d'une femme nue marchant, et ce mouvement est matérialisé par la multiplicité des corps les uns juxtaposés aux autres dans une direction droite/gauche. D'un esprit assez similaire au second *Nu descendant l'escalier* de Duchamp (1912) dans l'idée de vouloir représenter en deux dimensions les notions de temporalité dans l'espace, Kuma entremêle les corps les uns aux autres, tout en leur conférant une esthétique très lisse, idéalisée et sculpturale. La source lumineuse qu'on suppose présente à la droite de l'œuvre illumine d'ailleurs très bien le dos et les fesses de la femme dans un premier temps, et accompagne celle-ci dans son mouvement qu'on suppose à la fois linéaire, mais ayant aussi pour finitude d'aboutir à une torsion du buste de celle-ci en direction du spectateur. Le nu est ainsi utilisé en tant que vecteur d'une idéologie nouvelle portée envers le *Nihonga* : d'abord par l'utilisation de la nudité intégrale à l'instar de l'œuvre d'Hirota Tatsu, mais aussi par une thématique et une composition conceptuelle non-naturelle qui fait directement référence au langage du cubisme synthétique.

S'il fallait justement mettre en perspective l'œuvre de Tatsu de cette période avec celle d'Akino Fuku, l'œuvre *Zasu* 坐す (« assises ») (fig. 158) de cette dernière, présentée à l'exposition de la *Shin-Seisaku-kyōkai* de 1953 fait montre d'une remise en question formelle similaire, en particulier vis-à-vis du corps féminin. Contrairement à ses œuvres d'avant-guerre aux sujets et à l'esthétique très conservateurs (tout en manifestant un sens de la composition très original) et à la ligne fine et précise, Fuku présente dans *Zasu* un groupe de trois femmes assises en cercle, totalement nues, et peintes à travers une variation de teintes de bleus avec des rehauts de jaune pour les effets de lumière sur la femme de droite. Les corps sont représentés d'une façon simplifiée – la poitrine tantôt ferme, tantôt tombante – contournés d'une épaisse ligne noire ou bleue, tout en conférant aux pigments une présence matérielle et granuleuse, rompant totalement avec l'aspect net et lisse de ses œuvres précédentes et participant à l'incarnation des corps. À l'instar d'une photographie au cadrage très resserré, la femme représentée au premier-plan, de dos, est légèrement floue, dissimulant partiellement les corps lui faisant face, et rappelant quelque part ces compositions caractéristiques d'Hiroshige⁹⁰⁹. Fuku s'intéressait déjà avant-guerre à ce type de composition qu'on pourrait assimiler à *Sajō* 砂上 (« sur le sable »), exposée à l'unique opus de la *Shin-Teiten* en 1936, toutes proportions gardées. Ce rapport au corps et son sens de la composition lui valurent d'ailleurs de recevoir le prix

⁹⁰⁹ Ce dernier s'était fait une spécialité, dans sa série des *Meisho Edo hyakkei* 名所江戸百景 (« cent vues de lieux célèbres d'Edo »), de disposer au premier-plan un motif occupant une partie significative de l'espace afin de donner un certain rythme à la lecture de l'image tout en attirant l'œil vers l'arrière-plan.

Uemura Shōen (上村松園賞) l'année de sa création pour un autre nu, *Shōnen gunzō* 少年群像 (« groupe de jeunes gens ») en 1950, prenant comme modèle son fils qu'elle représenta nu sous plusieurs poses disposées côte à côte⁹¹⁰.

Tatsu peindra quant à elle, tel que nous l'avions évoqué, des femmes nues jusqu'à la fin de sa vie, en particulier en utilisant une esthétique et une morphologie féminine caractéristiques, en particulier durant les années 1960-1970, années durant lesquelles son style se fixa véritablement, comme peuvent en témoigner *Kagami* 鏡 (« le miroir ») de 1976 et *Banka* 晩夏 (« la fin de l'été ») (fig. 159) de 1978. Tatsu représente systématiquement ses femmes nues ou semi-nues dans des corps aux proportions très généreuses, rondes, et des têtes souvent sous-dimensionnées par rapport au reste de la composition, rappelant l'aspect déformé de ses nus précoces des années 1950. Les corps sont représentés pour ce qu'ils sont, se révélant par une carnation très pâle sur un fond neutre mais travaillés par la matière comme chez Kataoka Tamako, c'est-à-dire dans un esprit finalement très *Nihonga*. Les femmes arborent ainsi quasiment toujours la même morphologie faciale, regardant généralement le spectateur de haut pour certaines, comme si ce qui importait le plus pour Tatsu n'était pas de les caractériser mais bien d'en montrer le corps nu dans tout ce qu'il a de beau. On remarque d'ailleurs chez *Banka* cette fine ligne partant du pubis et courant sur toute la longueur du ventre – qu'on distingue bien plus aisément sur ses dessins préparatoires – rappelant d'une certaine façon cette même ligne apparaissant chez les femmes enceintes et qui persistent un certain temps après l'accouchement. Par cet aspect non caractérisé – ou invariant –, Tatsu traite finalement ces femmes d'une façon assez similaire à Ogura Yuki, c'est-à-dire en les dotant d'une portée symbolique.

3.1.2.4 – Asakura Setsu 朝倉摂 (1922-2014)

Volontairement passée sous silence précédemment, la surprise de la *Nitten* de l'automne 1946 vint probablement de l'œuvre *Sajō* 沙上 (« sur le sable ») (fig. 160, fig. 161 et fig. 162) de l'artiste Asakura Setsu 朝倉摂 (1922-2014). Fille aînée du sculpteur Asakura Fumio, dont nous avons parlé en première partie du fait de la censure de sa sculpture *Toki no nagare* en

⁹¹⁰ KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du Nihonga – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 160.

1917, Setsu fait partie de cette jeune génération d'artistes tout juste adultes en 1940 (18 ans pour son cas), ayant donc eu une expérience de la guerre différente et ayant encore peu exposé dans les cercles plus ou moins officiels. Du fait de son environnement personnel très particulier – elle relate avoir appris à dessiner dans l'atelier de son père où, à tour de rôle avec sa sœur, elles posaient l'une pour l'autre⁹¹¹ –, elle n'eut jamais véritablement à choisir une voie d'apprentissage en vertu des contraintes familiales. Il semble qu'elle se soit plus volontiers tournée vers le *Nihonga*, non pas par idéologie ou contrainte, mais parce qu'il lui semblait que la technique même était plus complexe que celle du *Yōga*, et donc plus intéressante⁹¹². Elle se forma ainsi auprès du peintre de *Bijinga* Itō Shinsui 伊東深水 (1898-1972) à partir de 1939, et exposa des œuvres de très bonne facture à la plupart des *Shin-Bunten* à compter de 1941. Son œuvre *Shōkei* 少憩 (« petite pause »), présentée à la 4^e *Shin-Bunten*, dépeint trois infirmières contemplant des tournesols dans une serre dans un style assez caractéristique de cette forme de « réalisme national » très en vogue durant cette période, tout comme avec ses œuvres de 1942 et 1943, respectivement *Seishin* 晴晨 (« petit matin ») et *Yorokobi* 歡び (« joie ») (fig. 163) représentant des travailleuses au champ. Dans *Yorokobi*, Setsu – âgée de 21 ans seulement – propose une vue en plongée sur ce groupe de trois femmes aux morphologies assez identiques qu'on imagine assises à même le champ du fait d'un tas de patates douces situé à leurs côtés. Le fond est neutre, dépourvu de référentiel géographique. Setsu utilise une palette de couleurs composée majoritairement de teintes de roses et de marrons pour les habits et les patates douces, ce qui confère à l'œuvre une certaine harmonie, mais qui renforce aussi la similitude morphologique de ces femmes par leurs habits. Il s'agit là d'une œuvre de très grande qualité technique, mais aussi d'un certain conservatisme, tant dans le sujet très orienté vers la propagande de l'effort de guerre, que dans l'esthétique, ce qui est indubitablement lié à son contexte de création.

C'est ainsi une jeune femme âgée seulement de 24 ans qui proposa cette œuvre *Sajō* à la *Nitten* de 1946, œuvre créée seulement trois ans après *Yorokobi*, et qui apparaît comme d'autant plus marquante. Il s'agit d'une scène « baigneurs et baigneuses », scène située en bord de mer dépeignant au premier plan deux hommes en maillot de bain assis sur le sable, qu'on

⁹¹¹ COLL., *Asakura Setsu no mitsumeta sekai : kaiga to buta to ehon to* 朝倉摂の見つめた世界—絵画と舞台と絵本 (« le monde vu par Asakura Setsu : peintures, scène et livres illustrés »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral d'art moderne de Kanagawa : du 16 avril au 12 juin 2022 ; musée d'arrondissement de Nerima, Tokyo : du 26 juin au 14 août 2022], Seigensha, Kyoto, 2022, p. 42.

⁹¹² Ibid., p. 19.

pourrait d'ailleurs presque imaginer totalement nus du fait de la composition, avec, derrière eux, un groupe serré de trois femmes dont l'une d'elles est représentée totalement nue, et à l'arrière-plan, une foule populaire de baigneuses et de baigneurs. Le critique évoqué précédemment, Uemura Takachiyo, ne proposa aucun commentaire concernant la section *Nihonga*, faute de place selon ses propres dires, après sa longue tribune.

Il précise toute de même :

第一部には、こんどはあまり、新奇を追った作品は目立たなかったが、やはり、ここでもアカデミズムを崩さうとする試みは存在する。⁹¹³

Cette fois-ci, peu d'œuvres apportant quelque chose de nouveau m'ont sauté aux yeux mais, comme on pouvait s'y attendre, il existe ici aussi des tentatives aspirant à détruire l'académisme.

Cette œuvre n'a assurément pas pu passer inaperçue au vu de ses dimensions (au moins 270 x 200 cm selon les estimations de Nishikawa Harumi du musée préfectoral d'art moderne de Kanagawa⁹¹⁴), ni de son sujet. Uemura oppose d'ailleurs à ce propos en ce qui concerne la *Nitten* les mots « académisme » d'un côté (c'est-à-dire l'établissement en amont de ce qui est considéré comme « beau », tout en en faisant un concept évolutif), et de l'autre « démocratisation », tel que nous l'avons vu précédemment. De ce fait, si des œuvres présentées visent à « détruire l'académisme », cela semble impliquer qu'elles se dirigent vers une sorte de démocratisation des formes et des sujets, ce qui est perçu par ce dernier comme quelque chose de négatif, de provincial voire de laid, car n'émanant *de facto* pas d'une autorité reconnue. Or une telle scène, qui plus est dans le *Nihonga*, n'aurait assurément jamais été possible auparavant au Salon officiel en ce qu'elle propose une scène de vie contemporaine (il en existait au Salon avant-guerre, bien sûr, mais il s'agissait généralement de *Bijinga*, et les environnements étaient assez figés) citant ostensiblement des œuvres occidentales, mais surtout une scène triviale, d'une banalité quotidienne, dans laquelle se réalise la nudité et qui n'est pas une « femme au bain » (sujet des plus « académiques » s'il en est). En cela, oui, cette œuvre s'inscrit dans une

⁹¹³ UEMURA Takachiyo, « Dai ni kai nitten-hyō 第二回日展評 (critique de la deuxième *Nitten*) », *Mizue*, n°496, 1946, p. 68.

⁹¹⁴ Contactée par mail sur le sujet les 20 et 28 décembre 2022, il n'est en effet possible que de formuler des hypothèses concernant les dimensions de l'œuvre originale pour les raisons qui seront vues par la suite. Nishizawa nous a confirmé que le fragment des deux hommes mesurait déjà à lui seul 117,3 x 82,2 cm, tandis que celui des bustes des trois femmes 73,8 x 100,3 cm.

forme de démocratisation par le sujet, tout en utilisant cette esthétique propre au *Nihonga* : Setsu propose une approche formelle similaire à ses œuvres de la *Shin-Bunten*, c'est-à-dire à travers des contours marqués par une ligne sombre fine et précise et par des corps réalisés majoritairement en aplats, dans des modelés peu volumineux et bien détachés les uns des autres. Toutefois, elle choisit ici une composition en cadrage à hauteur d'œil et non en plongé, c'est-à-dire en imitant une forme de pleinairisme feint (car impossible à réaliser de cette façon dans cette technique), conférant ainsi une plus grande vraisemblance à la scène. Plus encore, la citation de deux œuvres majeures de l'Histoire de l'art occidental apparaît comme évidente : le groupe des trois femmes au deuxième plan évoque la figure des trois grâces – notamment celle de *Primavera* de Sandro Botticelli –, tandis que les hommes au premier plan sont représentés dans une gestuelle et dans une composition en miroir très proches de celles du couple apparaissant également au premier-plan du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (fig. 164). Les hommes sont représentés ici se prélassant (assis, passifs), et situés à un niveau inférieur à celui des femmes (debout, actives) au sein de la composition, c'est-à-dire que ces dernières ont un ascendant symbolique sur eux. La nudité totale de l'une d'elle, pourtant généralement perçue comme le signe d'une forme de soumission ou d'offrande, n'est pas l'objet de l'intérêt des hommes qui ne la regardent pas. Plus encore, l'un d'eux regarde en direction du spectateur, ce qui était généralement l'apanage de la femme jetant ce « regard concupiscent » et admoniteur de type *Olympia*. Setsu choisit délibérément de remplacer la figure féminine admonitrice de Manet, inscrite au sein de ce couple d'amants hétérosexuels de l'œuvre originale, par un homme, traitant ainsi ce duo presque comme un couple homosexuel pour qui connaîtrait l'œuvre de Manet. Il s'agit ainsi d'une œuvre à plusieurs niveaux de compréhension, presque parodique et très certainement ironique. La nudité apparaît ainsi comme une forme de motif, sans justification outre mesure, même si le lieu de réalisation de celle-ci est un cadre logique : Asakura Tsune propose ce qui pourrait être interprété comme un renversement de perspective en faisant du regard de l'homme *intradidégétique* un point d'accroche, alors qu'une femme totalement nue se trouve juste derrière lui, et que celle-ci tourne le dos au spectateur ou à la spectatrice. En un sens, Setsu retourne cette phrase que John Berger formula en 1972 dans *Ways of Seeing* à propos de « regard masculin » (*Male gaze*) apposé sur les nus féminins : *Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at*⁹¹⁵. Lui ou elle se retrouve donc interpellé en premier lieu par le baigneur, ce qui, selon le genre concerné, n'a pas du tout la même portée symbolique. Lorsqu'on sait qu'elle écrivait en 1957 :

⁹¹⁵ BERGER John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, Londres, 1972, p. 47.

私が子供の時にいちばん感じたことは、女に生まれたことがいちばんくやし
かった。毎日のように、女になぜ生まれたんだというふうなことを親父に聞いた。
そんなことをいったって無理だと言う。⁹¹⁶

Durant mon enfance, ce que je ressentais le plus était ce regret que j'avais d'être née
femme. Comme tous les jours, je demandais à mon père quelque chose du genre pourquoi étais-
je née femme, et il me répondait que je ne devais pas dire de telles choses.

On comprend ainsi un peu mieux ce désir de changement, de modification profonde.
Cette œuvre fait assurément partie de cette tendance très marquée et précoce dans le *Nihonga*
qui vise à un renouvellement formel, idéologique voire sociétal profond, aux côtés des artistes
évoqués précédemment. Au vu des œuvres qu'elle produisit par la suite, on ne sera pas surpris
de savoir qu'Asakura fit partie des mêmes cercles que Takayama Tatsuo, d'abord à la *Shin-
bijiutsujin-kyōkai* 新美術人協会 (« l'association des nouveaux artistes »), à la *Issaisha* 一采
社 (« la société du dé ») puis à la *Sōzō bijutsu* 創造美術 (« l'art créatif ») fondée en 1948 et où
évoluaient aussi Hirota Tatsu, Mukai Kuma et bien d'autres⁹¹⁷, et qu'elle épousa les mêmes
questionnements que ces derniers concernant la « mort » du *Nihonga* tel que présenté à la *Nitten*.
Le destin de *Sajō* est d'ailleurs assez peu commun. Tel que le relate Nishikawa Harumi, l'œuvre
fut en effet démembrée par Asakura Setsu elle-même afin d'être réutilisée pour la réalisation
d'autres œuvres : il fut découvert à l'occasion de travaux de restauration qu'au revers de
l'intérieur du cadre en bois de l'œuvre *Rafu C* 裸婦 C (« femme nue C ») se trouvait, collés à
celui-ci, les deux hommes de *Sajō*, et que le revers même de *Rafu C* montre le emploi d'un
fragment d'une autre œuvre des années 1940-1945, indéterminée celle-ci (des femmes

⁹¹⁶ Tel que rapporté dans KOJIMA Kaoru, « Asakura Setsu no shoki no gagyō ni tsuite 朝倉摂の初期の画業に
ついて (à propos des travaux précoces d'Asakura Setsu) », *Jissen joshi daigaku bungakubu kiyō*, vol. 63, 2021,
p. 13.

⁹¹⁷ COLL., *Asakura Setsu no mitsumeta sekai : kaiga to buta to ehon to* 朝倉摂の見つめた世界—絵画と舞台
と絵本と (« le monde vu par Asakura Setsu : peintures, scène et livres illustrés »), catalogue d'exposition [Musée
préfectoral d'art moderne de Kanagawa : du 16 avril au 12 juin 2022 ; musée d'arrondissement de Nerima, Tokyo :
du 26 juin au 14 août 2022], Seigensha, Kyoto, 2022, p. 34-35.

travaillant au champ)⁹¹⁸. En dehors des reproductions en noir et blanc comme dans *Nitten-shi*, très légèrement colorée dans les rares cartes postales éditées à l'époque, ou à travers ces seuls fragments, l'œuvre dans son état d'origine a ainsi totalement disparu.

Son œuvre *Gunzō* 群像 (« groupe ») (fig. 165), conjointement avec les trois œuvres intitulées *Rafu* 裸婦 de A à C (« femme nue », A, B et C) (fig. 166 et fig. 167) présentées lors de la 3^e exposition de la *Sōzō Bijutsu* illustrent parfaitement l'utilisation d'une esthétique nouvelle apposée au corps féminin, et c'est probablement dans cette perspective de radicalité picturale que la possible volonté de l'effacement d'un passé estimé par l'artiste comme trop conventionnel que pourrait résider la fragmentation et le remploi de ses œuvres antérieures, tel que le propose Nishizawa Harumi, ce que les pénuries de matériaux comme leur coût élevé durant l'après-guerre aurait pu favoriser⁹¹⁹. Cette volonté très nihiliste pourrait tout aussi bien avoir comme objet le corps de la femme lui-même : de tous les fragments mis à jour, Asakura a choisi de conserver d'une part les deux hommes de *Sajō*, d'autre part seulement les bustes du groupe des trois femmes, les corps nus ou à moitié nus de ces dernières ayant de fait été *a priori* détruits ou également réutilisés (dans l'état actuel des découvertes). Cette hypothèse est d'ailleurs très probable au vu de la teneur de son discours à travers un article intitulé *Riaru no jikaku* リアルの自覚 (« la réelle conscience de soi ») à l'occasion duquel elle expose sa volonté de laisser derrière elle cet ancien *Nihonga*. Par « conscience de soi », Asakura indique que les artistes partageant une même conviction ont la conscience profonde d'être eux-mêmes des artistes de l'*après-guerre*, terme issu du français (*apuregēreu* アプレゲール) allant même jusqu'à être conceptualisé en une « école de l'après-guerre » ou *senjo-ha* 戦争派 tel qu'utilisé par le peintre *Nihonga* Iwasaki Taku 岩崎鐸 (1913-1988) quelques lignes après Asakura dans la même revue. Cette dernière explique avec plusieurs anglicismes :

⁹¹⁸ COLL., *Asakura Setsu no mitsumeta sekai : kaiga to buta to ehon to* 朝倉摂の見つめた世界—絵画と舞台と絵本と (« le monde vu par Asakura Setsu : peintures, scène et livres illustrés »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral d'art moderne de Kanagawa : du 16 avril au 12 juin 2022 ; musée d'arrondissement de Nerima, Tokyo : du 26 juin au 14 août 2022], Seigensha, Kyoto, 2022, pp. 38-40. Ce texte de 2022 est d'autant plus intéressant que ces découvertes concernant les œuvres d'Asakura sont très récentes. Nishizawa Harumi ajoute que les restaurateurs du musée d'Ōita avaient de leur côté découvert au dos de *Rafu A* un autre remploi, non pas d'une œuvre d'Asakura elle-même, mais cette fois-ci d'une œuvre datant de la guerre et réalisée par un autre artiste, laissant d'autant plus supposer le peu de crédit qu'elle portait à la production de cette époque, y compris celle d'un autre.

⁹¹⁹ Ibid., p. 38.

新しい日本画の出発は一切をふくめた幅の広いリアリストありたいと思います。以上甚だ独善的な考えかもしれませんが、私達のゼネレーションは、新しいエポック・メーカーな絵画を創造すべき悲愴なる宿命と厳しい使命の中で闘い続けていかなければならないのです。⁹²⁰

Je voudrais que l'avènement du nouveau *Nihonga* soit celui d'un vaste réalisme qui contiendrait la totalité [*des possibilités plastiques, techniques etc.*]. Il s'agit là peut-être d'une idée moralisatrice, mais notre génération doit continuer de se battre au sein de sa triste destinée et de sa difficile mission de devoir créer une nouvelle peinture qui façonnera toute une époque.

La ligne prise par le cercle *Sōzō Bijutsu* relança le débat sur la *Yōgaisation* d'un *Nihonga* en pleine crise, ce que remarque le poète, artiste et critique Takiguchi Shūzō, tout en professant presque l'avenir du cercle :

朝倉摂は若い油絵画家そのまま裸婦にひたむきである。しかしふとこんな疑問をもつ人があるだろう。こうした絵は隣りの新制作派展でこそ似合わしく、そこでなら当たり前の絵ではないかと。(…) 洋画との境の扉はいつでも外せるようにしておく方がよい。⁹²¹

Asakura Setsu fait preuve de détermination dans le nu féminin comme ces jeunes artistes de peinture à l'huile. Mais, il doit y avoir des personnes qui sont frappées par un tel questionnement. Je pense que ce genre d'œuvres irait très bien à l'exposition de la *Shin-seisaku-ha* située juste à côté, et je me demande si justement elles n'y seraient pas à leur place. (...) Il est préférable de pouvoir essayer de faire communiquer *Yōga* [et *Nihonga*] à n'importe quel moment⁹²².

⁹²⁰ ASAKURA Setsu, « Riaru no jikaku リアルの自覚 (« la réelle conscience de soi ») », *Sansai*, n°30, 1949, p. 42.

⁹²¹ TAKIGUCHI Shūzō, « *Nihonga no kindai* 日本画の近代化 (« la modernisation du *Nihonga* »), *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 25 septembre 1950, p. 4.

⁹²² Littéralement, cette dernière phrase pourrait se comprendre comme « il faudrait essayer de pouvoir enlever la porte de la frontière d'avec le *Yōga* ». Takiguchi plaide ainsi très nettement pour la fin de ce cloisonnement dogmatique entre *Yōga* et *Nihonga*.

Ces œuvres d'Asakura Setsu présentées en 1950 déconstruisent le corps nu féminin à travers une esthétique très inspirée du cubisme de Picasso, mais d'une façon qui s'en écarte très nettement par l'utilisation d'aplats de couleurs ou de dégradés. *Gunzō* propose dans des tons majoritairement bleus et gris pour les femmes, jaunes et verts pour le fond, ces six femmes explicitement nues et représentées dans différentes postures : quatre sont debout, une accroupie, et la dernière penchée, comme si celle-ci s'étirait. Setsu utilise le format du « nu en atelier » tout en faisant perdre à ce dernier son intérêt premier vis-à-vis du corps féminin, c'est-à-dire la monstration de la femme en tant que femme. Les visages ne sont pas caractérisés, les poitrines sont rendues schématiques par des lignes courbes tandis que le fractionnement des espaces par des lignes obliques rompt l'harmonie naturelle des corps. Tel que le rapporte Kojima Kaoru, Asakura Setsu s'épanchait volontiers sur cette direction plastique nouvelle qu'elle souhaitait appliquer au *Nihonga*, c'est-à-dire en interrogeant le regard par une mise en espace objectivement tridimensionnelle dans un courant qui, traditionnellement, accordait peu d'importance à ce point. Les motifs géométriques sont ainsi utilisés afin de conférer une présence spatiale aux corps, alors que l'application des pigments sur l'entièreté de la surface picturale renvoie le spectateur à la réalité du support : une simple surface bidimensionnelle⁹²³. Et cette interrogation du regard passe par une utilisation non-traditionnelle des pigments, presque comme Tsuchida Bakusen en 1912, afin d'en faire ressortir la matérialité, ce qu'on retrouve dans l'expressionnisme abstrait à la même époque.

Une même démarche est utilisée pour la série des *Rafu* : *Rafu A*, réalisée dans des tons majoritairement verts, rosés et marrons, reproduit une esthétique similaire avec une application des pigments très épaisse, très brute, laissant penser qu'il pourrait s'agir d'une œuvre *Yōga*. Néanmoins, l'aspect en lavis de l'arrière-plan tout comme cette ligne sombre utilisée pour les contours (ce qui renforce le caractère géométrique des formes) renvoie l'œuvre dans sa technique, ce qui contribue à en créer cet aspect contestataire. Les corps féminins sont en fait inscrits dans deux triangles : la femme de droite dans un triangle pointe vers le bas, celle de gauche dans un triangle pointe vers le haut, tout en faisant communiquer le fond avec les côtés de ces triangles, écrasant ainsi totalement la perspective. Il s'agit d'un cubisme laissé très libre, doux, c'est-à-dire non dogmatique : la déconstruction des formes dans l'éclatement semble avoir été utilisé majoritairement pour son caractère esthétique. Cet aspect est d'ailleurs visible dans *Rafu C* en ce sens que les éléments cubistes servent surtout à justifier une simplification

⁹²³ KOJIMA Kaoru, « Asakura Setsu no shoki no gagyō ni tsuite 朝倉撰の初期の画業について (à propos des travaux précoces d'Asakura Setsu) », *Jissen joshi daigaku bungakubu kiyō*, vol. 63, 2021, p. 22.

des formes et des corps nus de ces femmes, très reconnaissables au demeurant. L'œuvre paraît d'ailleurs comme une relecture de *Hadaka* de Takayama Tatsuo dans la mesure où Setsu en reprend la composition, mais en retournant la scène puis en en proposant une vue en plongée.

Cet aspect est d'ailleurs très atténué dans ses œuvres postérieures comme son œuvre de très grandes dimensions [168 x 368,9] cm sur un paravent à six panneaux) intitulée *Nihon 1958* 日本 一九五八 (« Japon 1958 ») (fig. 168), exposée lors de la 3^e *Mainichi Gendai Nihon Bijutsu-ten* de 1958, et qui dresse un portrait assez inquiétant du Japon : les figures féminines nues sont traitées simplement en tant que motifs et comme des amas de traits verticaux emplissant des formes anguleuses afin de décrire les corps et dont l'aspect brutal renvoie à ces amas de fils noirs entremêlés à l'arrière-plan afin de matérialiser un réseau de lignes à haute tension, ce qu'elle avait déjà utilisé pour les poutres métalliques dans *Hataraku hito* 働く人 (« personnes travaillant ») en 1953 et qui remporta le prix Uemura Shōen. Les corps nus, à l'instar de certaines œuvres de Yabe Tomoe, semblent renvoyer les humains à leurs conditions de vie difficile, démunis face à la situation du pays et ses enjambées dans la société de consommation durant les années dites de « haute croissance » entre 1955 et 1973⁹²⁴, ce que ces pylônes symbolisent à l'arrière-plan telles une ombre terrifiante ayant ravagé la nature, cette même nature polluée par des rejets toxiques à l'instar des empoisonnements au mercure survenus autour de Minamata, village côtier sur l'île de Kyūshū⁹²⁵, et dont le scandale était justement contemporain à cette œuvre. Mue par un intérêt pour les travailleurs durant ces années 1950 marquées par de nombreux mouvements ouvriers – l'organisation fédérale des travailleurs avait été sapée par la dissolution du syndicat industriel *Sanbestu* 産別 entre 1949 et 1950 par l'administration américaine⁹²⁶ –, Setsu parcourut les mines de charbon, les sites de construction et les villages de pêcheur, avec d'autres artistes engagés dans le socialisme comme le sculpteur Satō Chūryō 佐藤忠良 (1912-2011) ou encore le peintre *Yōga* Nakatani Tai 中谷泰 afin d'en restituer une figure authentique dans ses œuvres, une figure de la réalité humaine⁹²⁷. La femme nue debout et de plain-pied au premier-plan de *Nihon 1958* porte d'ailleurs à son visage un

⁹²⁴ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 572.

⁹²⁵ Ibid., p. 577.

⁹²⁶ BOUISSOU Jean-Marie (dir.), *Le Japon contemporain*, Fayard/CERI, Paris, 2007, p. 288.

⁹²⁷ COLL., *Asakura Setsu no mitsumeta sekai : kaiga to buta to ehon to* 朝倉摂の見つめた世界—絵画と舞台と絵本と (« le monde vu par Asakura Setsu : peintures, scène et livres illustrés »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral d'art moderne de Kanagawa : du 16 avril au 12 juin 2022 ; musée d'arrondissement de Nerima, Tokyo : du 26 juin au 14 août 2022], Seigensha, Kyoto, 2022, p. 61.

masque dont on ne saurait dire s'il s'agit d'un renard ou d'un loup, ce qui pourrait aussi bien être une allusion au folklore japonais à travers le Nō qu'à une allusion aux illustrations de *Pierre et le Loup* par l'artiste américain d'origine lithuanienne Ben Shahn (1898-1969). Ce recours à la nudité pour les figures féminines dans cette œuvre chargée de symboles, comme pour d'autres d'ailleurs, pourrait être interprétée de deux façons différentes en opposition l'une à l'autre : la première serait d'utiliser le corps nu en tant que manifestation d'un certain désœuvrement, ce à quoi la femme tendant une volaille rouge à droite de l'œuvre pourrait faire écho (la volaille morte et suspendue par les pattes est un motif que Setsu utilisa d'ailleurs régulièrement) ; la seconde serait, au contraire, une forme de nudité héroïque, c'est-à-dire la glorification de la figure de la travailleuse et du travailleur en tant que locomotive de l'élan économique des années 1950.

Asakura Setsu est ainsi un trait d'union très intéressant entre *Nihonga* et *Yōga*, en ce sens qu'elle prôna une libre circulation des formes entre ces courants jadis globalement assez peu poreux les uns avec les autres en raison d'une forte volonté politique. La transformation radicale de son esthétique en trois phases depuis 1946 révèle également une vision évolutive de l'approche du corps de la femme, ce qui pourrait également traduire la volonté de supprimer la potentialité d'un *male gaze* envers celui-ci, c'est-à-dire que la destruction des corps par cette approche cubiste qu'elle utilisa dès 1950, puis par l'affadissement de celle-ci vers des corps anguleux représentés dans un esprit proche du « réalisme socialiste » – comme pour certains surréalistes avant-guerre, le nu féminin est utilisé comme un motif, mais pas comme une fin en soi – contribuent ainsi à ne plus faire du corps féminin nu un objet où le désir masculin est capable de se projeter, bien au contraire. C'est peut-être là aussi un des aspects qu'il est important de prendre en compte face à ce type d'esthétique, ce qui est justement également le cas de Fujikawa Eiko.

3.1.3 – *Yōga* ou la célébration du corps dans la répétition et l'éclatement

Parallèlement à l'utilisation accrue de la nudité féminine dans le *Nihonga* en tant que véritable tendance, il est bon de garder à l'esprit que la plupart des artistes ayant fait autorité avant-guerre, que ce soit au Salon ou dans les cercles indépendants *Yōga*, ne cessèrent pas de peindre des nus non plus pour autant : Umehara Ryūzaburō, Yasui Sōtarō, ou Nakazawa Hiromitsu continuèrent dans une direction similaire à peu de choses près, sans que les bouleversements sociétaux de l'après-guerre ne semblassent en affecter significativement la

production. Il est d'ailleurs assez étonnant de constater à la vue de certains nus les plus tardifs d'Umehara, alors que ce dernier est déjà âgé de 62 ans en 1950, une forme de sexualisation des femmes encore plus poussée, notamment à travers les poses ou la représentation de seins volumineux et de tétons excessivement longs et proéminents (qu'on retrouvait déjà de façon moindre à la fin des années 1930), mais toujours dans son style caractéristique, savant mélange d'un Derain et d'un Van Dongen, tout en ne ressemblant ni à l'un ni à l'autre en particulier. Lorsqu'on regarde par exemple la production des artistes de la *Issuikai* de l'après-guerre, on peine à croire avoir affaire à des œuvres des années 1960 ou 1980 tant la ligne idéologique directrice de ce cercle n'a connu de changement notable depuis sa création⁹²⁸. Arima Satoe évoquée précédemment changea par exemple très peu de ligne esthétique jusqu'à la fin de sa vie et peignit, *a priori*, une dernière femme nue intitulée *Rafu-zō* 裸婦像 (littéralement « portrait d'une femme nue ») en 1951, exposée au 5^e opus de la *Bijutsu dantai rengō* 美術団体連合 (« réunion des cercles artistiques »)⁹²⁹. Quoique son trait devînt de plus en plus épais au fil des années, plus « renoirien » en un sens, elle représenta presque exclusivement des paysages de proximité, et la figure humaine est traitée de la même manière que ces derniers en cela que rien ne semble les distinguer du reste de la composition. D'autres en revanche, à l'instar d'artistes plus jeunes comme Miyamoto Saburō 宮本三郎 (1905-1974) ou Inokuma Gen'ichirō, fondateur de la *Shin-seisaku-ha* modifièrent considérablement leur approche plastique. Ce dernier prit une direction très originale, et il est possible de noter l'inclusion d'éléments, en particulier son utilisation de la ligne très singulière et la simplification des corps, qui ne sont pas sans évoquer Bernard Buffet.

Un point sur lequel il serait intéressant de se pencher, point que nous avons évoqué avec certaines artistes *Nihonga* citées ci-avant (quoique pas toutes, Hirota Tatsu en étant un contre-exemple), la notion de corps idéal et sa remise en question au fil des années est sans doute ce qui nous semble faire partie de ces revendications eu égard à une certaine esthétique du corps de la part de ces artistes femmes au sortir de la guerre. L'artiste Katsura Yuki 桂ゆき (1913-1991) fait partie de ces artistes ayant choisi de mener une vie autonome et en dehors du

⁹²⁸ Voir TANAKA Jō (dir.), *Issuikai gojūnen-shi* 一水会五十年史 (« histoire de cinquante ans de la *Issuikai* »), Issuikai, Tokyo, 1988, pour plus de détail quant aux « œuvres choisies » reproduites en tête.

⁹²⁹ KAJIMA Ume (dir.), KAWAKITA Michiaki (dir.), *Arima Satoe : Hito to e* 有馬さとえ一人と絵 (« Arima Satoe, la femme et l'œuvre »), Kajima shuppan-kai, Tokyo, 1979, p. 147.

déterminisme social, c'est-à-dire qu'elle refusa de se marier et vécut chez ses parents jusqu'en 1945⁹³⁰. Issue d'une famille aisée et conservatrice, Katsura suivit le parcours assez classique de se tourner d'abord vers le *Nihonga* avant d'intégrer à l'âge de 17 ans les ateliers de Nakamura Ken'ichi et d'Okada Saburōsuke en 1931. Toutefois, jugeant son enseignement trop conservateur⁹³¹ et elle-même étant désireuse d'un art plus expressif, c'est finalement vers le *Abangyarudo yōga kenkyūsho* アバンギャルド洋画研究所 (« centre de recherche de l'avant-garde *Yōga* ») où enseignaient Fujita et Tōgō Seiji qu'elle fut orientée en 1933⁹³². Même si ces derniers excellaient dans les nus féminins, Katsura s'exprima majoritairement dans la non-figuration, et plus particulièrement à travers une technique alliant collages et peinture à l'huile. Cet aspect autonome de sa personnalité avait déjà fait l'objet d'un portrait croisé intrigué de la part du *Asahi Shinbun* en 1934, à travers un article titré *Kekkon suru yori, e ga kakitai* 結婚するより、絵が描きたい (« Je veux peindre plutôt que me marier », ce qui fut vrai pour Katsura) avec deux autres jeunes artistes dont Ikuno Kumiko 生野久美子, qui épousera d'ailleurs assez ironiquement le peintre Kuroda Yoritsuna 黒田頼綱 en 1937, et illustré par une photographie des trois jeunes femmes affairées à croquer un modèle nu dans l'atelier de Nakamura (fig. 169). Cette photographie indique d'ailleurs que, même si Katsura avait rejoint les avant-gardes l'année précédente, elle continuait à se former d'une façon plus conventionnelle⁹³³. Même si ce type de document atteste qu'elle étudia et réalisa des dessins d'après modèle nu, ce n'est qu'en 1950 qu'elle utilisa véritablement cette maîtrise technique qu'elle avait acquise dans la représentation du corps féminin, estimant qu'il existait un trop grand décalage entre sa propre perception du corps féminin, et celle que renvoyaient les corps

⁹³⁰ VOLK Alicia, « Katsura Yuki and the Japanese Avant-Garde », *Woman's Art Journal*, vol. 24, n°2, 2003-2004, p. 6.

⁹³¹ Rappelons que ces formations étaient généralement envisagées comme non professionnalisantes et comme devant aboutir à une sorte de hobby, en ce sens qu'il était entendu que les femmes ne pouvaient de toute façon pas peindre aussi bien que les hommes, et qu'elles finiraient par se marier. Yuki critiqua d'ailleurs dans une interview pour *Mizue* en 1979 les considérations d'Okada voulant que les femmes ne peignent que des fleurs ou des poupées et évitent d'être trop créatives.

⁹³² VOLK Alicia, « Katsura Yuki and the Japanese Avant-Garde », *Woman's Art Journal*, vol. 24, n°2, 2003-2004, p. 4.

⁹³³ « watashi no kurabu (12) 私のクラブ (1 2) (« mon club (12) ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 12 juillet 1934, p. 7.

idéalisés de ses illustres enseignants⁹³⁴. Son œuvre *Kurashi* 暮らし (« la vie ») (170), présentée à la 4^e exposition de la *Bijutsu dantai rengō* 美術団体連合 (« union des cercles artistiques »)⁹³⁵ en 1950, est probablement son seul et unique nu achevé, ce qui confère d'autant plus de portée à l'œuvre c'est-à-dire que celle-ci ne peut être *que* parodique, et illustre parfaitement le tournant extrêmement sarcastique pris par l'artiste après-guerre. Cette œuvre, qu'elle réalisa la même année que celle de sa nomination en tant que *kai-in* 会員 (« membre ») de la *Nikakai* (où elle sera juge jusqu'en 1956 avant de partir deux ans à Paris puis à New York)⁹³⁶, utilisant à la fois la technique du collage et la peinture à l'huile, est pensée comme une sorte de juxtaposition de plusieurs scènes séparées les unes des autres et narrant vraisemblablement une sorte d'histoire (à laquelle le titre ferait écho). Si on lit cette œuvre de droite à gauche et de haut en bas, il est possible de commencer par un amas de formes colorées et géométriques rappelant justement certains de ses collages (et surtout, préfigurant ses œuvres des années 1980 utilisant des objets recouverts de soie rouge), et pouvant évoquer des fagots de riz coupés aux côtés de motifs architecturaux rouges qui évoqueraient une sorte de village ou de métaphore utérine ; ensuite, il y a cette femme totalement nue allongée sur un tissu blanc représentée dans une plongée inhabituelle, le visage tourné vers le haut et la tête reposant sur ses mains jointes ; puis ce chat assis et décoré d'un nœud jaune fixant le spectateur ; enfin, à nouveau le portrait de cette même femme totalement nue, plus grande, mais aussi plus triste, le visage enfoncé dans ses bras, et elle-même entourée de fruits et de légumes. Katsura Yuki propose ici une femme au corps non idéalisé, représentée de façon crue, dans des tons marrons parfois assez sombres et verdâtres, tout en semblant donner une lecture critique de cette vie, heureuse au sortir de cette sorte de village, triste et traitée comme une nature morte, réduite à sa fonction nourricière et de femme d'intérieure avec la présence de ce chat qui pourrait aussi être interprété comme la figure d'un enfant. Il s'agit indéniablement d'une satire sociale, de cette femme passive et triste, sujette au

⁹³⁴ SEKI Naoko, « Katsura Yuki no kōken – 1985 nen no kokkei na maku – 桂ゆきの紅絹 – 一九八五年の滑稽の膜 – (« La soie rouge de Katsura Yuki ou l'absurde membrane de 1985 ») », *Waseda daigaku daigaku-in bungaku kenkyūka kiyō* 早稲田大学大学院文学研究科紀要 (« bulletin du département recherche de l'institut des lettres, arts et sciences de l'université de Waseda »), vol. 67, mars 2022, pp. 342-343.

⁹³⁵ En tant que membre de la *Nikakai* pour le cas de Katsura Yuki (voir catalogue de l'exposition de 1950).

⁹³⁶ KOKATSU Reiko, *Onna-tachi ha shinwa wo hodoku : Katsura Yuki, Kusama yayoi, Tanaka Atsuko, Nasaka Yūko* 女たちは神話をほどく : 桂ゆき、草間彌生、田中敦子、名坂有子 (« Démystifier les artistes femmes : Katsura Yuki, Kusama Yayoi, Tanaka Atsuko, Nasaka Yūko »), catalogue d'exposition [Galerie Nukaga, Tokyo : du 12 octobre au 2 novembre 2016 ; Galerie Nukaga, Osaka : du 24 novembre au 15 décembre 2016], Galerie Nukaga, Tokyo, 2016, p. 82.

déterminisme, et dont Katsura donne l'impression qu'elle est servie sur un plat qu'on s'apprêterait à passer au four. Outre celle du rôle de la femme dans la société, il s'agit aussi d'une critique de la façon dont les corps sont généralement conçus – ou étaient conçus –, c'est-à-dire leur idéalisation et l'objectivisation du corps de la femme dans le *Yōga*. Lorsqu'on connaît le reste de la production de l'artiste, généralement très peu figuratif, se confondant souvent dans un grotesque assumé, la représentation de ce corps féminin nu est d'autant plus percutante dans son aspect contestataire qu'il est unique. Comme si cette œuvre était le produit d'une nécessité libératrice, il ne s'agit là que d'une étape dans la carrière de Katsura Yuki, elle qui représenta excessivement peu la figure humaine de cette façon. Certaines de ses œuvres plus tardives comme *Tanjō* 誕生 (« naissance ») (fig. 171) de 1985, focalisent l'attention sur ce qui fait écho à un grand sexe féminin en forme d'étoile à travers une grande sculpture (136,5 x 175,5 cm) recouverte de soie rouge. D'une façon ironique, Katsura tend un *Shimenawa* 注連縄 (cordelette de paille de riz) duquel pendent trois *Gohei* 御幣 (deux bandes de papier blanc pliées) entre les deux bords supérieurs de l'orifice central de la sculpture, symboles shintō utilisés pour manifester la présence d'un *kami* : le sexe féminin est ainsi sacré, il est un sanctuaire. La même année, Kusama Yayoi créa deux sculptures nommées *Natsu* 夏 (« l'été ») (fig. 172) qui évoquent des ovaires, ou encore, d'une façon plus précoce, les petites sculptures en mousse *Jinkō Taiban* 人工胎盤 (« placentas artificiels ») réalisés durant les années 1960 par l'artiste plasticienne Tabé Mitsuko 田部光子 (née en 1933), une des membres fondateurs du groupe d'avant-garde basé à Fukuoka *Kyūshū-ha* 九州派 (« l'école de Kyūshū »)⁹³⁷. Dans la lignée des débuts du « film expérimental » arrivé au Japon à la toute fin des années 1950 et pour lequel le Sōgetsu Art Center 草月アートセンター, fondé à Tokyo en 1958, joua un rôle crucial dans le développement de ce type de pratique artistique⁹³⁸, il serait également possible de citer les œuvres vidéo d'Idemitsu Mako 出光真子 (née en 1940), réalisées en 16 millimètres, *Woman's House* de 1972 où elle montre, entre autres, du mobilier ménagé constellé de

⁹³⁷ YOSHIMOTO Midori, « Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde : Celebrating a Multiplicity », *Woman's Art Journal*, vol. 27, n°1, 2006, p. 28.

⁹³⁸ KOKATSU Reiko, YOSHIMOTO Midori, *Zenei no josei 1950-1975 前衛の女性 1950-1975* (« les femmes de l'avant-garde 1950-1975 »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des Beaux-Arts de Tochigi, Utsunomiya : du 24 juillet au 11 septembre 2005], Musée préfectoral des Beaux-Arts de Tochigi, Utsunomiya, 2005, p. 205.

sculptures en forme de seins à taille réelle ; ou encore *Baby Variation* de 1974 proposant des plans rapprochés de ce qui ressemble à des placentas fait d'étoffes peintes et enduites de résine, étendus sur un fil. Il ne s'agit pas de nudité ni de *nu* en tant que tel, bien sûr, mais, d'une certaine façon, ces artistes plasticiennes « mettent à nu » la femme dans la monstration de ce que celle-ci a de plus intime et qui est, finalement, totalement inaccessible aux hommes, autant d'un point de vue anatomique (vagin, placenta, trompes) que conceptuel (naissance). Le corps féminin est ainsi éclaté en plusieurs morceaux, dispersé, donnant à voir les éléments d'une féminité biologique invisible et amenée de façon critique. N'était-ce d'ailleurs pas Okamoto Tarō qui professait *Geijutsu ha bakuhatsu da ! 芸術は爆発だ !* (« l'Art est explosion ! ») ?⁹³⁹

Dans une tout autre tonalité, nous avons invoqué ici l'artiste Fujikawa Eiko à de nombreuses reprises car ce fut une des rares à avoir longuement et volontiers évoqué le fait d'être une artiste femme réalisant des nus féminins aussi bien avant qu'après-guerre. C'est-à-dire, tel que le relate la presse, Fujikawa était fondamentalement connue pour deux choses : ses nus et son addiction à la cigarette. En ce sens, son témoignage est particulièrement précieux sur le sujet. Même si, nous l'avons vu, elle avait déjà évoqué la question du nu à travers un article paru en 1937, sa parole n'était assurément pas aussi libre que dans les années 1950 dans la mesure où le poids social, même pour une artiste *Yōga* évoluant dans des cercles progressistes, n'est pas à négliger, qu'il soit conscientisé ou non. L'écrivain et critique Murashima Ken'ichi 村島健一 (1925-1990) raconte pour *Bijutsu Techō* sa rencontre avec Fujikawa dans son atelier en 1954 aux côtés de la fille de cette dernière. La première chose qui frappe le critique est d'y voir des nus féminins du sol au plafond. L'artiste lui rapporte à cette occasion que :

「女の癖に、女ばかり描くのは、男性的だからだって、よくいわゆるんですけどね、あたしは色気で描いてるんじゃないのよ。造型てして追及してるんですよ。ハダカは、あたしのモチーフなのよ。一度、男の裸体を描いたけど変に人間臭くて、なんだか卑俗になっちゃったんですよ。ハダカはむずかしくて、むずかしくて....」

940

⁹³⁹ FERNANDES Bruno, *Pornologie vs capitalisme : le groupe de happening Zero Jigen, Japon 1960-1972*, Les Presses du Réel, Dijon, 2013, p. 140.

⁹⁴⁰ MURASHIMA Ken'ichi, « Hōmon 2 Fujikawa Eiko 訪問 2 藤川栄子 (« visite n°2 : Fujikawa Eiko »), *Bijutsu Shinchō*, n°81, 1954, p. 61.

« On m'a souvent dit que je ne peignais que des femmes parce que j'étais moi-même masculine, mais je ne les représente pas sexualisées. J'en questionne, j'en isole les modelés. La nudité est mon motif. J'ai peint un nu masculin une fois, mais il s'est révélé étrangement humain et c'en est devenu quelque part vulgaire. La nudité est difficile, difficile... »

Fujikawa évoque ici une forme sans doute de suspicion inattendue à l'égard des femmes peignant des femmes nues, à savoir une éventuelle homosexualité. Elle réitéra ces propos par la suite tels qu'ils furent rapportés en 1985 à l'occasion d'une rétrospective organisée deux ans après sa mort :

それはだいぶん以前に「あなたはおかしい、女の裸に魅力をおぼえるわけがわからない。」と、わたしが女なのにことさら、興味を持って描く気持ちを不審がる。女の裸体の美しさに惹かれ、それを創り出すのはまさに描き手が男だからという意味らしく、マチス、ルノアール、それからボナールなど皆男ばかりじゃないかと。けれどそれは大嘘と気付いた。ローランサンはいうまでもなく、マルバル、バラドン、古くはモリゾ、女を描いたなんと多くの女の画家がいたことか。⁹⁴¹

Il y a très longtemps, on m'avait dit « tu es bizarre, je n'arrive à comprendre les raisons de ta fascination pour le nu féminin ». Même si je suis moi-même une femme, ce qui motivait mon intérêt à peindre ce sujet paraissait suspect. J'étais charmée par la beauté d'un nu féminin ; était-ce parce qu'ils avaient l'air d'avoir été peints seulement par des artistes masculins ? Matisse, Renoir, ou même Bonnard ne sont-ils d'ailleurs pas tous des hommes ? J'ai cependant réalisé que c'était-là un mensonge éhonté. Sans parler de Laurencin, Marval, Valadon, ou plus lointainement encore Morisot, ah ! n'étaient-elles pas nombreuses à avoir peint des femmes ?

À l'instar d'Asakura Setsu ou d'Akino Fuku, Fujikawa Eiko modifia radicalement son approche plastique des corps après-guerre. Si elle représenta, dans un premier temps, encore des nus d'une façon à peu près similaire à ce qu'elle avait l'habitude de réaliser avant-guerre, il est toutefois possible de voir quelques changements : d'une part dans le volume de nus

⁹⁴¹ CENTRE CULTUREL DE KAGAWA, *Fujikawa Eiko kaikoten* 藤川栄子回顧展 (« exposition rétrospective Fujikawa Eiko »), catalogue d'exposition [Centre culturel de Kagawa : du 18 octobre au 4 novembre 1985], centre culturel de Kagawa, Takamatsu, 1985, p. 85.

réalisés et présentés en très net accroissement, d'autre part dans la morphologie de ses femmes, mais encore de façon subtile. Tout comme ses *Rafu A, B et C* de 1949, *Ōga rafu* 横臥裸婦 (« femme nue allongée sur le côté ») (fig. 173) de 1950, présentée à la 36^e *Nikaten* l'année suivante⁹⁴² fait montre de son intérêt pour une frange d'artistes ayant inspirés toutes les sensibilités, et Modigliani en particulier, artiste pour lequel Fujikawa vouait une grande admiration⁹⁴³. Cette inspiration est nettement perceptible dans les yeux de ses femmes, à cela près que Fujikawa arrondit considérablement les silhouettes de ces dernières, toujours plus ou moins idéalisées, comme leurs visages qui ne tirent jamais vers un ovale simplifié. Elle raconte en décembre 1953 pour la revue *Fujin no tomo* avoir eu le sentiment d'être arrivée à une forme d'impasse vis-à-vis de ce sujet : entre 1946 et 1952, elle avait en effet exposé par moins de 18 nus féminins, presque avec une forme de compulsion quasi-obsessionnelle. Elle décida de partir trois mois en Europe, principalement en France – ce qu'elle devait faire initialement avec Yūzō – et, par l'entremise d'Okamoto Tarō (lequel parlait parfaitement français et avec qui elle est très proche), elle fit la rencontre de Picasso au Salon de mai de 1953. Elle raconte quelques mois après son retour :

すぐ岡本さんが私を紹介してくれた。ピカソはほんとうにこころに残るあた
たかさで手をさしのべ、顔には百年の知己に対するのと同じよろこびをあらわして
いて、握手にはほんとうに忘れられない力を感じさせた。さてその握手で岡本さん
に叱られたのです。[...] ピカソと握手をしたものは、それから傳わる力と共に偉大な
芸術の血の熱さを受け取る、そういわれている握手だった。それはどうでも、上が
ったことだけは確かでした。灰色のセーターを着て、街中のどこにでもみかけるカ
フェのギャルソンや、運転手達と間違いそうな自由人ピカソでした。⁹⁴⁴

Okamoto me présenta sans plus attendre. Picasso me tendit sa main avec une chaleur qui reste gravée dans mon cœur. Son visage affichait cette même gaité qu'il aurait eue envers

⁹⁴² CENTRE CULTUREL DE KAGAWA, *Fujikawa Eiko kaikoten* 藤川栄子回顧展 (« exposition rétrospective Fujikawa Eiko »), catalogue d'exposition [Centre culturel de Kagawa : du 18 octobre au 4 novembre 1985], centre culturel de Kagawa, Takamatsu, 1985, p. 98.

⁹⁴³ Ibid., 87-88.

⁹⁴⁴ FUJIKAWA Eiko, « Geijutsu no kadai 芸術の課題 « la question de l'art », *Fujin no tomo*, vol. 47, n° 12, 1953, p. 53.

un ami de toujours, et je ressentis de cette poignée de main une force inoubliable. Eh bien, Okamoto me fit les gros yeux pour cela ! [...] On dit que quand on serre la main de Picasso, on en reçoit la force et la chaleur du sang d'un art prodigieux. Quoi que ce fut, il est certain que ça éleva quelque chose en moi. Accoutré de son pull gris, Picasso est un de ces esprits libres qu'on aurait pu facilement confondre avec un garçon de café ou un chauffeur à n'importe quel coin de rue.

Comme pour Asakura Setsu, Akino Fuku ou pour Ogura Yuki, parmi beaucoup d'autres, on comprend bien la fascination que l'aura de Picasso – mais aussi de Modigliani – pouvait exercer sur les artistes japonais après-guerre. Transportée par cette expérience en France, tel qu'elle put la relater dans *Fujin no tomo*, c'est une tout autre approche qu'elle proposa par la suite, ce qui ne fut pas sans rappeler les œuvres d'Asakura Setsu, mais sans doute portée par des motivations très différentes. Elle imprégna ainsi jusqu'au début des années 1960 ses nus féminins, mais aussi ses portraits et natures mortes, d'un *esprit* cubiste, c'est-à-dire que le cubisme n'est utilisé qu'à but expressif et non idéologique, supprimant ou aplanissant la perspective tout en rendant les corps dans des formes anguleuses, assez brutales, et à travers des volumes parfois exagérés. Son œuvre *Shitsunai* 室内 (« en intérieur ») (fig. 174), présentée à la 3^e édition de la *Nihon kokusai bijutsu-ten* de 1955, ou encore *Rafu-tachi* 裸婦たち (« les femmes nues ») (fig. 175) présentée à la 40^e *Nikaten* la même année sont tout à fait représentatives de cette nouvelle inclinaison. Même si la nudité de ces femmes est totalement intelligible, celles-ci ne sont plus caractérisées que par des lignes très anguleuses, surtout dans *Rafu-tachi* où les femmes partagent les mêmes lignes que celles du fond servant à la mise en espace, ce qui contribue à en écraser la perspective. Seul l'usage des coloris vient créer la profondeur du fait de l'usage de teintes plus ou moins foncées selon la position des femmes. Les visages deviennent vides, ce qui n'était pas encore le cas avec *Shitsunai* réalisée en 1954, soit l'année précédant *Rafu-tachi*, et se rapproche ainsi beaucoup de la façon dont Asakura Setsu aborde les corps au début des années 1950. Tous les éléments qui caractérisent la nudité féminine – les fesses, la poitrine, les hanches, le bas ventre – sont systématiquement parcourus de lignes qui viennent en rompre l'harmonie naturelle, supprimant ainsi toute possibilité d'un éventuel imaginaire érotique, ce qui est un tournant radical dans la production de Fujikawa. Comme Setsu, son approche du cubisme a quelque chose de profondément japonais en ce que les lignes et la façon dont elles sont disposées évoquent un *origami* qu'on aurait finalement déplié. *Shitsunai*, moins synthétique, laisse plus de place à l'intériorisation du corps féminin,

lui-même accoudé à une table surmontée d'un bouquet d'arums, en particulier du fait de son visage non schématisé. Néanmoins, cette possibilité est entravée par une carnation beaucoup trop grise.

Fujikawa se détourna ainsi d'une description plus ou moins naturaliste des corps comme c'était son habitude, abandonnant ainsi toute forme d'idéalisation corporelle. En cela, c'est peut-être cet aspect de refus de l'idéalisation – point sur lequel nous reviendrons – qui fut le creuset de la réappropriation du corps par les artistes femmes, *Yōga* en particulier. L'artiste *Yōga* Minemura Ritsuko 峰村リツ子 (1907-1995), brièvement évoquée précédemment vis-à-vis de ses déclarations concernant ses enfants en 1936, est un cas d'école en elle-même et s'inscrit entièrement dans cette optique de réappropriation et répétition presque obsessionnelle du corps nu. Formée au *Yōga* à l'école de peinture de la *Taiheiyō bijutsu-kai* 太平洋美術会 (« cercle artistique de l'océan pacifique ») à partir de 1925, elle se dirigea très vite vers le cercle d'avant-garde *Sen kyū-hyaku san-jū nen-kyōkai* 一九三〇年協会 (« l'association de l'année 1930 ») où elle exposa et reçut les enseignements d'artistes du cercle comme Noguchi Yatarō 野口弥太郎 (1899-1951) ou Kojima Zensaburō 児島善三郎 (1893-1952)⁹⁴⁵. Elle proposa déjà un nu féminin vers 1931, *Rafu* 裸婦 (« femme nue ») lors de la première édition de la *Kyūchikai* 九知会 (cercle, nous l'avons dit, qui fusionnera avec la *Dokuritsu bijutsu kyōkai* après 1933) conjointement avec 10 autres œuvres. Il s'agit d'une femme nue allongée, tête reposée sur un bras, sexe vers l'avant et représentée à travers une esthétique très expressionniste, d'une touche fortement visible, conférant à l'œuvre un caractère déjà très charnel. Il s'agit vraisemblablement de son seul nu féminin exposé avant-guerre (un autre fut produit en 1930, mais il ne semble pas avoir fait l'objet d'une exposition), sa production comptant semble-t-il plus de natures mortes et autres portraits. Durant cette même période, elle contribua à fonder le cercle dédié aux artistes femmes *Josōkai*, mais du fait de son mariage, les grossesses se succédèrent, la contraignant à être beaucoup moins productive à tel point qu'elle dut mettre sa carrière en pause entre 1943 et 1949 pour élever ses quatre enfants⁹⁴⁶. L'après-guerre fut pour elle un tournant majeur en termes

⁹⁴⁵ MINEMURA Ritsuko (dir.), *Minemura Ritsuko gashū* 峰村リツ子画集 (« collection de peintures de Minemura Ritsuko »), Toki no bijutsu-sha, Tokyo, 1993, p. 110.

⁹⁴⁶ HASHIMOTO Shinji (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), SUZUKI Kaoru (dir.), *Hashiru onna-tachi : josei gaka no senzen-sengo 1930-1950 nendai* 奔る女たち—女性画家の戦前・戦後1930—1950年代 (« La

de création artistique, et plus particulièrement eu égard à la représentation de la femme nue, et nous avons estimé cette production à quarante-deux nus féminins peints entre 1949 et 1993 (et un nu masculin en 1989, alors que l'artiste était âgée de 82 ans) et qu'elle exposa autant à la *Joryūgaka-kyōkai* qu'à la *Jiyūbijutsu-kyōkai* ou lors d'expositions personnelles, tout en sachant que ce nombre est très certainement sous-estimé⁹⁴⁷. Il est d'ailleurs possible de remarquer que, comme Hirota Tatsu, Kataoka Tamako ou Kurihara Kiiko ci-après, les années 1980 furent des années durant lesquelles elle produisit sans doute le plus frénétiquement ce type d'œuvres.

Elle proposa ainsi dès 1949 une première *Rafu* au 3^e opus de la *Joryūgaka-kyōkai*, puis en 1953. Cette dernière œuvre simplement intitulée également *Rafu* 裸婦 (« femme nue ») (fig. 176) utilise un style altéré par rapport à ses deux nus d'avant-guerre, c'est-à-dire que les formes sont simplifiées, les coups des pinceaux très visibles – qu'on retrouve d'ailleurs chez Noguchi Yatarō – balayent la toile et préfigurent ces peintures crues de Fukushima Mizuho sur lesquelles nous reviendrons. La femme n'a presque pas de visage, mais elle est représentée totalement nue, allongée sur ce qui semble être un sofa de type « nu en atelier » comme l'immense majorité des nus que Minemura Ritsuko produira. Le caractère féminin est ainsi réduit à une silhouette, à des formes évocatrices comme ses seins, mais cet antinaturalisme, cet aspect brutal empêche, à l'instar des corps cubistes, toute projection. Elle présenta une autre *Rafu* 裸婦 lors de la 17^e exposition de la *Joryūgaka-kyōkai* en 1963 (fig. 177), représentant cette fois-ci une femme en position debout, très corpulente, regard tourné vers le spectateur et maintenant dans ses bras une poitrine qu'elle a fort grosse. Ce même rapport à la matière, très important chez Minemura, contribue à incarner ces femmes. Il ne s'agit pas ici de quelque corps idéalisé ou répondant aux canons sociétaux – c'est-à-dire une femme filiforme –, l'artiste montre une femme dans toute sa réalité plastique. En 1968, elle organisa une exposition personnelle à la *Nihonbashi garō* 日本橋画廊 (« galerie *Nihonbashi* »), à Tokyo, et c'est justement une de ses femmes nues qu'elle choisit d'imprimer sur un prospectus d'information (fig. 178), montant ainsi s'il le fallait encore combien ce sujet et pas un autre était important pour elle.

course des femmes : l'avant et l'après-guerre des artistes femmes 1930-1950 »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des arts de Tochigi : du 21 octobre au 9 décembre 2001], Musée préfectoral de Tochigi, Utsunomiya, 2001, p. 148.

⁹⁴⁷ Décompte basé sur les rares monographies disponibles, tout en sachant que le détail des œuvres exposées lors des expositions personnelles est très rarement exhaustif et n'a pas fait l'objet de catalogue.

Il s'agit littéralement d'un invariant chez elle, comme peuvent en témoigner *Rafu* 裸婦 de 1980 (fig. 179), *Neko to rafu* 猫と裸婦 (« chat et femme nue ») (fig. 180) de 1984 ou encore une autre *Rafu* 裸婦 de 1985 : Minemura libère ces femmes, elle les représente dans des coloris presque fauves, à la fois passives et actives. Il est d'ailleurs intéressant que son nu masculin *Irezumi no aru otoko* いれずみのある男 (« homme au tatouage ») (fig. 181) de 1990 est traité de la même façon que ses femmes, c'est-à-dire sans aucune idéalisation corporelle, assis sur une chaise, passif, une main portée sur son sexe. Cette profusion de nus féminins résonne comme une forme de libération, comme si ces femmes nues étaient en gestation, prisonnières de sa situation familiale, jusque dans une forme d'éclatement en 1949, date à partir de laquelle elle ne cessa plus d'en peindre. Plusieurs de ses modèles des années 1980 – son nu masculin compris – semblent d'ailleurs être occidentaux, et il est très probable que ces nus furent réalisés à l'occasion de plusieurs séjours qu'elle fit à New York à partir de 1959, l'une de ses filles s'étant mariée à un Américain, ce qui lui permit également d'y monter plusieurs expositions personnelles⁹⁴⁸.

Ces artistes ouvrirent ainsi la voie à toute une jeune génération qui connut très peu la guerre à l'instar de l'artiste *Yōga* Kurihara Kiiko 栗原喜依子 (1935-2009), âgée de dix ans en 1945, et qui produisit un très grand nombre de nus féminins – assez kitsch, il faut le dire – à partir des années 1960. L'idéologie de cette dernière serait d'ailleurs l'absence de questionnement relatif au corps féminin nu, c'est-à-dire la monstration de celui-ci sans arrière-pensée ou revendication apparentes en dehors du fait même de pouvoir en représenter. Le corps est dépeint seulement pour ce qu'il est, et surtout parce que cette thématique plaît à l'artiste. L'usage de coloris en nuances de beiges ou de gris ainsi que l'organisation de certaines compositions sont des renvois évidents aux nus allongés de Fujita « Léonard » Tsuguharu, ce qu'on retrouve dans *Rafu* 裸婦 (« femme nue ») de 1983, voire dans toutes celles de cette période. Kurihara écrivait en 1979 dans le *Asahi Shinbun*, avec une très grande liberté de ton :

最近、裸婦を描くことが多い。私の場合、普通のお嬢さんにモデルになってもらっているが、熱中すると二人の間に奇妙なふん囲気がただよいはじまる。モデ

⁹⁴⁸ MINEMURA Ritsuko (dir.), *Minemura Ritsuko gashū* 峰村リツ子画集 (« collection de peintures de Minemura Ritsuko »), Toki no bijutsu-sha, Tokyo, 1993, p. 106.

ルは美しいポーズをとりながら挑戦的な瞳で私を見つめ、その美しい肉体に私は嫉妬を覚えながらも、軽い興奮状態で筆を走らせる。同性でありながら、異常な感情であるかもしれないが、そういった状況の中で出来上がった作品いいものが多いようである。美の本質を追求する心に男女違いはないと思うが、モデルに向かった時の心理状態には、男と女では微妙な差が出てくるに違いない。女を描く時、自分自身が女であることが、プラスなのかマイナスなのか、時折考えさせられる。⁹⁴⁹

Je peins en ce moment beaucoup de femmes nues. J'utilise pour ma part des jeunes femmes ordinaires en tant que modèles mais, quand je suis totalement absorbée, une curieuse atmosphère commence à émerger entre elle et moi. Le modèle jette sur moi un regard provoquant tout en tenant une jolie pose, et alors que je ressens de la jalousie envers ce superbe corps, je laisse le pinceau filer une légère excitation. Cela pourrait sembler être un sentiment anormal dans la mesure où nous sommes toutes deux du même sexe, mais il me semble que de nombreuses œuvres de bonne facture ont été achevées dans ce genre de conditions. Je ne pense pas qu'il y ait de différence entre les hommes et les femmes dans la quête de l'essence de la beauté, mais il est certain qu'une différence subtile⁹⁵⁰ existe quant à leurs états d'esprits respectifs au moment de faire face au modèle. Lorsque je peins une femme, je suis de temps en temps amenée à me demander si être moi-même une femme ne serait pas un avantage ou un inconvénient.

D'aucun pourrait y voir une forme de degré zéro de l'art, mais la présence même de ces œuvres montre combien le sujet est toujours aussi porteur, et surtout que des artistes femmes peuvent faire preuve de divers points de vue sur le sujet. L'aspect contestataire est d'ailleurs certainement plus marqué chez ces artistes ayant connus les restrictions ou remarques désobligeantes d'avant-guerre eu égard à leurs œuvres et/ou à leur genre, par rapport à celles dont la production a réellement débuté à partir des années 1950 ou 1960 à l'instar de Kurihara. Cette dernière s'inscrit dans une production quantitative, mais qui fait fortement écho à ces années 1980 marquées par la « consommation », consommation des images, consommation des

⁹⁴⁹ KURIHARA Kiiko, « Rafu 裸婦 (« femme nue ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 6 mai 1979, p. 27.

⁹⁵⁰ Kurihara utilise le terme *bimyō* 微妙 qui peut avoir deux significations, « subtile », « délicat », aussi « difficile » ou « complexe », ce qui peut passablement modifier le sens de cette phrase en fonction d'image conférée à ce mot.

biens (en 1970, plus de 72% de la population japonaise est urbaine⁹⁵¹), mais aussi traversées par d'importants mouvements féministes : la *Kōdō suru onna-tachi no kai* 行動する女たちの会 (« société des femmes en action ») dénonça par exemple avec force l'utilisation sexiste de l'image de la femme dans les médias de masse et la publicité durant les années 1970, puis l'abondance des images à caractère pornographique sur les couvertures des magazines ou les panneaux publicitaires visibles par tout en chacun durant les années 1980, tout en reliant cette image frivole de la femme à l'absence de ces dernières dans les prises de décisions⁹⁵².

Ainsi peut-on affirmer sans hésitation que les années 1946-1960 furent le théâtre d'une très forte hausse du recours au nu féminin en tant que sujet par les artistes femmes autant dans le *Nihonga* que dans le *Yōga*, c'est-à-dire dans le sillage de l'émulation sociale et artistique de l'après-guerre, mais aussi avec un élargissement des limites de ce sujet tant en termes de thématique que d'esthétique. Cette dynamique fut également perceptible chez les artistes hommes du *Nihonga* dans la mesure où certains qui, d'ordinaire, utilisaient peu ce sujet ou naguère sous une forme très conservatrice comme Komatsu Hitoshi ou Takayama Tatsuo, y eurent bien volontiers recours sous des formes nouvelles, et il est ainsi possible de se rendre compte que certains artistes ont bouleversé leurs productions dès lors que le Japon fut pacifié. Dans cette optique, la nudité féminine en est sans hésitation un des marqueurs les plus manifestes de cette mutation. La prévalence du *Nihonga* dans l'étude des changements les plus notables s'explique très probablement par le fait que le nu, en tant que sujet ou en tant que motif, était sous-représenté avant-guerre dans ce courant, c'est donc logiquement que ces artistes eurent moins de difficulté à y avoir recours après-guerre. On retrouve cette tendance à une nouvelle corporalité chez un grand nombre d'artistes femmes *Nihonga* pour lesquelles une comparaison est possible, même si ces dernières ne ressentirent pas forcément la nécessité de recourir au nu. Sans être exhaustif, on pourrait citer, en plus des artistes mentionnées précédemment :

Mitani Toshiko 三谷十糸子 (1904-1992), artiste très réputée avant-guerre et dont le rendu en volume de ses figures humaines après-guerre, très proche du *Yōga*, reprend des motifs de Modigliani pour les yeux de ses jeunes filles (vêtues) tout comme l'artiste *Yōga* Fukazawa Kōko 深沢紅子 (1903-1993) dans *Tateru shōjo* 立てる少女 (« jeune femme debout ») de

⁹⁵¹ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 575.

⁹⁵² KANO Ayako, *Japanese Feminist Debates : A Century of Contention on Sex, Love and Labor*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2016, p. 51.

1959 ; Matsuda Fumiko 松田文子 proposa son premier nu avec *Tōjikyaku* 湯治客 (« clientes d'un hôtel spa ») à l'*Inten* de 1953 en renvoyant la figure de la « femme au bain » dans la sphère contemporaine, dépeignant ses corps féminins en rondeurs, plantureuses ; encore Hori Fumiko 堀文子 (1918-2019) qui, certes sans avoir eu recours à la nudité féminine semble-t-il, a également considérablement modifié sa façon d'aborder la figure humaine, tout comme l'artiste *Yōga* Morita Motoko 森田元子 (1903-1969), pour ne citer qu'elles. Faisons toutefois attention : à l'instar d'Arima Satoe évoquée ci-avant, toutes les artistes ne s'inscrivirent pas dans ces changements esthétiques : à titre d'exemple, les artistes *Nihonga* Shima Seien (décédée en 1970) ou Ikuta Kachōjo 生田花朝女 (1889-1978), desquelles on aurait pu attendre une plus grande ouverture après-guerre, surtout vis-à-vis de Shima Seien qui avait illustré un certain féminisme précoce en représentant une femme ayant subi des violences conjugales dans *Mudai* 無題 (« sans titre ») de 1918⁹⁵³, restèrent dans une esthétique très conservatrice de la figure féminine sans évolution notable du corps.

Autre changement notable, les artistes femmes *Nihonga* organisèrent bien volontiers des expositions personnelles dans des lieux privés (grands magasins ou des galeries d'art comme la *Ginza garō* 銀座画廊), seules ou avec d'autres artistes tous genres confondus, ce qui était avant-guerre l'apanage surtout des artistes *Yōga* (Migishi Setsuko, Shima Aoi, Nakada « Kikuyo » Yoshie, par exemple, en organisèrent un certain nombre avant-guerre, d'autres comme Fujikawa Eiko ou Minemura Ritsuko seulement après-guerre) ou des artistes *Nihonga* masculins. Il est néanmoins possible de voir que des artistes femmes *Nihonga* comme Kitani Chigusa, mais aussi Hirota Tatsu (qui exposa avec son mari en 1942 et 1943, ce qui en fait un cas à part) exposèrent hors des cercles, mais majoritairement dans le Kansai pour ces dernières (Kobe, Osaka ou Kyoto). Ces expositions se résument à un voire deux opus, ce qui n'est rien comparé à l'après-guerre où le nombre d'expositions personnelles explosa littéralement, tout

⁹⁵³ Il s'agit d'un portrait de femme de type *Bijinga*, assise dans une *washitsu* et vêtue d'un kimono. Shima utilise une palette de couleurs sombres pour les vêtements de la femme, inscrivant la scène dans une atmosphère assez austère, dont seul le rouge de la doublure intérieure de l'habit n'est visible qu'au niveau des manches, comme pour symboliser une forme de rage intérieure qui ne peut être révélée. C'est surtout cette tache noire représentées sur la joue et autour de l'œil droit de cette femme, conjuguée à son regard et à sa bouche entrouverte presque hébétée, qui confère à cette œuvre tout sa portée : Shima représente une femme qui a été frappée. Les traits de cette dernière rappellent d'ailleurs fortement ceux de l'artiste elle-même.

en conservant cette ambivalence non-antithétique exposition personnelle ⇔ exposition dans des cercles⁹⁵⁴.

Les artistes femmes *Yōga* – comme les hommes, finalement, sur ce point – réalisant déjà des nus avant-guerre continuèrent logiquement d’en réaliser après, mais il est toutefois possible d’observer un infléchissement dans la façon dont la nudité est abordée. Néanmoins, le nu féminin en tant que tel n’est pas toujours remis en question, c’est-à-dire que, d’un point de vue strictement social, le glissement manifeste d’un sujet verrouillé par les hommes dans le *Nihonga* (dans sa forme non prétextée) vers les artistes femmes peut être compris comme la contestation d’un système, rigide, sexiste et excluant. Il est également nécessaire de garder à l’esprit que, en creux, cette pseudo-détente sociétale se heurte à un monde de l’art peut-être assez différent et partiellement coupé de la société « réelle » : même si le système éducatif était enfin égalitaire, les discriminations généralisées dans le monde du travail et la persistance globale d’une séparation des rôles genrés dans la société perdura jusqu’au moins la fin des années 1970, tout en conservant encore les stigmates aujourd’hui⁹⁵⁵. Plus encore, si les œuvres peintes, mais aussi les installations ainsi que les œuvres intermédiées comme celles du cercle d’avant-garde *Jikken kōbō* 実験工房 (littéralement « atelier expérimental ») fondé en 1951, furent incontestablement le lieu privilégié de l’expression artistique féminine, la mise en scène de leur propre corps à travers des « performances », que ce corps soit d’ailleurs habillé ou nu, restait un sujet complexe ce qui motiva sans aucun doute ces artistes à s’expatrier hors du Japon. Cette tendance fut d’ailleurs éminemment favorisée par la dissolution de la *Yomiuri Anpan* en 1964, exposition qui permettait à un très grand nombre d’artistes indépendants d’acquérir de la visibilité dans un espace clos sans la crainte d’être sujets à d’éventuelles répressions policières⁹⁵⁶.

Néanmoins, dans la mesure où la possibilité leur est enfin donnée de pouvoir réaliser des nus en ne se bornant plus au déterminisme des sujets, ces artistes choisirent de s’engouffrer dans cette brèche : elles revendiquent le droit d’utiliser leur propre corps en tant que sujet, c’est-à-dire aux côtés des hommes, à travers une approche des modelés bien plus expressive tout en réfutant une marginalisation par l’inclusion d’esthétiques nouvelles qui leur étaient alors défendues, en particulier dans le *Nihonga*. Les artistes femmes *Yōga* avaient accès avant-guerre

⁹⁵⁴ Selon la base de données du *Tōkyō Bunkazai Kenkyūsho* 東京文化財研究所 (« centre de recherche de Tokyo pour les biens culturels »).

⁹⁵⁵ BOUISSOU Jean-Marie (dir.), *Le Japon contemporain*, Fayard/CERI, Paris, 2007, p. 248.

⁹⁵⁶ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, Rutgers University Press, New-York/Londres, 2005, p. 35.

à une plus grande liberté plastique, et c'est quelque chose qui reste manifeste dans les productions d'artistes telles Migishi Setsuko ou Shima Aoi, mais surtout Katsura Yuki qui s'exprima notamment à travers le collage et qui mena un certain nombre d'expositions personnelles avant-guerre. Toutefois, tel que cette dernière le relate justement d'un point de vue rétrospectif après-guerre, certains commentaires de critiques parus dans la presse récusèrent cette pratique de la part des artistes femmes. Ces derniers évoquaient :

« Un style masculin qui essaye de rivaliser avec les hommes ».

« La nouvelle créativité et l'avant-garde sont du ressort des hommes. Il n'est pas acceptable pour les femmes de se mêler à de telles idées ».⁹⁵⁷

Cette phrase trouve tout son sens lorsqu'on sait que ces mouvements d'une avant-garde « dure » étaient portés (pas toujours, mais très souvent) par des artistes politiquement attirés par les idées socialistes voire anarchistes et que, d'un autre côté, les femmes étaient justement interdites *de jure* de tout rassemblement politique depuis 1900⁹⁵⁸. Si les artistes femmes du *Nihonga* étaient présentes dans les cercles indépendants comme l'*Inten*, la *Kokugakai* ou la *Seiryūsha* avant-guerre, les seules entorses à l'impossibilité de représenter leur propre corps nu était au travers des sujets consensuels et traditionnels que nous avons vus : *amas* ou *femme au bain*. Ceci est d'autant plus flagrant qu'au même moment, les artistes hommes pouvaient critiquer le dogmatisme du *Nihonga* à travers un nu féminin « nouveau » (soit en tant que *rafu*, soit dans des situations non traditionnelles et proche de celles du *Yōga*) comme le firent Kainoshō Tadaoto (qui a même réalisé de somptueux *Shungas*), Ochiai Rōfū, mais aussi Nakamura Gakuryō 中村岳陵 (1890-1969) avec l'étonnante *Enji suiin* 婉賦水韻 (« beauté nageant ») (fig. 182) présentée à l'*Inten* de 1931, Kawabata Ryūshi ou encore le peu connu Miyoshi Kōshi 三好光志 (1898-1977) (fig. 183), qui suivit d'abord un apprentissage *Yōga* avant de s'orienter vers le *Nihonga* et qui présenta plusieurs *Rafu* aux expositions de la *Seiryūsha* et de la *Meirōbijutsu-renmei* durant les années 1930, ce qui est très perceptible dans

⁹⁵⁷ Tel que reproduit en anglais par Kokatsu Reiko dans KOKATSU Reiko, *Onna-tachi ha shinwa wo hodoku : Katsura Yuki, Kusama yayoi, Tanaka Atsuko, Nasaka Yūko* 女たちは神話をほどく : 桂ゆき、草間彌生、田中敦子、名坂有子 (« Démystifier les artistes femmes : Katsura Yuki, Kusama Yayoi, Tanaka Atsuko, Nasaka Yūko »), catalogue d'exposition [Galerie Nukaga, Tokyo : du 12 octobre au 2 novembre 2016 ; Galerie Nukaga, Osaka : du 24 novembre au 15 décembre 2016], Galerie Nukaga, Tokyo, 2016, p. 17.

⁹⁵⁸ Voir 2.3.1.1.

ses femmes nues⁹⁵⁹. Cette critique n'était pas permise aux artistes femmes dans la mesure où elles étaient dépossédées en un sens d'une représentation expressive de leur propre corps. Les artistes femmes *Yōga*, quand bien même présentèrent-elle des nus, ne le firent d'ailleurs pas non plus à travers les esthétiques les plus radicales (de ce que nous avons vu, du moins) et se bornèrent généralement au nu de type « nu en atelier » voire « allégorie ». *Yokujo sono ichi* d'Ogura Yuki ne remet ainsi absolument pas en question l'archétype de la *femme au bain*, en dépit d'un parti pris esthétique innovant et d'une maîtrise technique parfaite, mais qui n'ont pas pour objet le corps de la femme en tant que tel (car socialement inaccessible). Les œuvres d'Hirota Tatsu peuvent être interprétées de la même manière, et que dire de celles d'Asakura Setsu ou de Kitasawa Eigetsu qui ne firent pas un seul nu avant-guerre, et dont la sphère thématique était alors très conservatrice.

Naturellement, les artistes femmes ayant eu une production notable avant 1945 ne peignirent pas toutes des nus par la suite, loin de là. Tel que Kira Tomoko le relève, la non-figuration devint une tendance porteuse et largement partagée dans le monde de l'art à partir des années 1950, et il ne faut pas négliger le fait que les femmes étaient libérées des sujets qui leur étaient traditionnellement alloués. En ce sens, le recours à la non-figuration était aussi une option afin de ne pas avoir à émettre une forme de choix⁹⁶⁰, voire en tant que choix de refuser les sujets figuratifs « consensuels » et d'échapper de cette manière aux critiques voulant voir une *josei-rashisa* encore très largement partagée. Lors des premières expositions de la *Joryūgaka-kyōkai*, il est possible de trouver quelques *rafu* ou apparenté : neuf en 1950 portent ce titre, et il est difficile de dire si davantage furent exposées faute de reproductions ou d'une couverture médiatique convenable, même s'il est permis de supposer qu'un plus grand nombre fut exposé au vu de titres assez évocateurs. Néanmoins, même si d'autres sujets encore très consensuels restent présentés comme un nombre considérable de natures mortes, le volume d'œuvres dépourvues de titre explicite, c'est-à-dire s'appelant seulement *Sakuhin* 作品 (« œuvre ») accompagné d'une lettre ou d'un chiffre, connaît une croissance très importante durant les années 1950, suggérant ainsi un fort recours à la non-figuration. Des artistes *Yōga* comme Sakurai Hamae 桜井浜江 (1908-2007) produisirent d'ailleurs, pour cette dernière, des œuvres à la croisée des chemins entre un recours figuratif à la figure humaine, à la forme ou à

⁹⁵⁹ Pour plus d'informations concernant cet artiste, voir MUKAI Yorinari, « Nihonga to Yōga no hazama de : shirarezaru gaka Miyoshi Kōshi ni tsuite 日本画と洋画のはざまで一知られざる画家三好光志について (« Entre *Nihonga* et *Yōga* : à propos de cet artiste inconnu Miyoshi Kōshi ») », *Geijutsu Kenkyū*, n°28, 2015, pp. 47-66 (ici référence p. 47).

⁹⁶⁰ Tel que Kira Tomoko nous l'a indiqué à l'occasion d'un entretien par mail réalisé le 9 mars 2021.

l'objet, mais à travers une esthétique très épaisse, floue, conduisant presque à la quasi-disparition de celle-ci ; ou comme Fukushima Hideko 福島秀子 (1927-1997) qui aspira à la disparition totale de l'objet tout en conservant lignes et formes géométriques.

Nous ne nous sommes penchés que sur un petit nombre d'artistes dans ces lignes, et la critique sans doute la plus plausible qui pourrait être faite sur ce choix serait que certaines des artistes citées ont déjà derrière elles une carrière productive et reconnue par leurs pairs, ou alors qu'elles furent elles-mêmes mariées à un artiste (ce qui est presque un invariant concernant les artistes ayant eu une carrière avant-guerre) : en somme, faire du nu ne comportait que peu de « risque », ce qui était un questionnement soulevé plus avant. Toutefois, étudier la production de ces artistes est intéressant car une comparaison esthétique et thématique avant et après-guerre est largement possible du fait d'une documentation existante. En outre, faire du nu n'est en rien une obligation en soi, *a fortiori* dans la sphère du *Nihonga*. C'est-à-dire que le recours à ce sujet, et surtout sous les formes qui ont été évoquées précédemment – formes qui n'ont rien en commun du point de vue de la représentation corporelle avec ce qu'elles produisirent avant-guerre – s'inscrit dans le glissement d'un *Nihonga* en tant que tel à une *Nihon no kaiga* 日本の絵画 (« peinture du Japon »), pour reprendre la terminologie proposée par Kusanagi Natsuko⁹⁶¹, qui aboutit, tel qu'il l'a été vu, à une libération du dogmatisme inhérent au *Nihonga*. En cela, la nudité féminine occupe une place prépondérante dans ce processus de mutation. Si les artistes femmes contribuèrent pour certaines, et bénéficièrent pour d'autres, de ce glissement idéologique global de *yogaiisation* (celui-là même qui était critiqué par certains auteurs avant-guerre) amorcé véritablement à partir de 1947, le recours à une nouvelle corporalité – certes imprégnée du *Yōga*, mais surtout plus expressive et incarnée – n'aurait assurément jamais pu avoir lieu dans un courant aussi conservateur sans les bouleversements sociétaux de l'après-guerre, et des années 1950 en particulier. D'une façon assez similaire à la chercheuse Chen Ching de l'université de Tsukuba, qui propose de lire le recours à l'autoportrait par les artistes femmes du *Nihonga* comme la manifestation d'une conscience féministe⁹⁶², nous serions ici enclins à proposer que le recours au nu puisse être considéré comme une *réappropriation* du corps féminin par les artistes femmes en tant que réaction à la fin de l'hégémonie masculine sur

⁹⁶¹ Voir KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, pp. 129-156.

⁹⁶² Voir CHEN Ching, « *Nihonga ni okeru josei no jikō hyōshō ni tsuite no kōsatsu* 日本画における女性の自己表象についての考察 (« étude sur la représentation du soi de la part des artistes femmes du *Nihonga* ») », *Journal of the Society of Art and Design*, n°2, 2021, pp. 1-10.

la thématique artistique du nu. Il s'agit d'un véritable changement de paradigme dans la mesure où aucune de ces artistes n'a d'ailleurs choisi de poursuivre dans la même direction esthétique de représentation du corps féminin d'avant-guerre, montrant combien celle-ci était contraignante et déconnectée de leurs propres désirs. Plus encore, elles renversèrent toutes à leur manière la perspective masculine sur le nu : de sujet objet de projection du désir masculin, elles en firent un objet de dialogue et de libération des formes et du corps, objet de liberté voire de fantasme, tout en revendiquant par moment la seule beauté du corps nu féminin, appréciable autant par un genre que l'autre. En ce sens, oui, il s'agirait d'un acte militant, et d'un acte militant qui se situerait à l'avant-garde des mouvements de libération de la femme des années 1960 dans la mesure où la majorité des œuvres vues se situe sur la période 1946-1960. Cette réappropriation symbolique aurait ainsi une portée triple : d'abord thématique, par le recours à une nudité qui ne se réfère plus qu'à elle-même ; esthétique, par la représentation du corps en volumes et en modelés, d'une façon crue, parfois brutale, ou encore à travers d'autres types de figuration ; et social, en ce que ces artistes revendiquent le droit à l'égalité, même si cet aspect se heurte à une société encore globalement très conservatrice eu égard à la séparation des rôles selon le genre.

3.1.4 – Le numéro 407 de *Bijutsu Techō* ou la mémoire sélective

Afin de clore cette partie consacrée au monde de l'art japonais des années 1946-1980, en particulier du point de vue des artistes femmes, la lecture du numéro 407 de la revue *Bijutsu Techō* paru en mai 1976 serait un exemple parfait de la façon assez complexe que peut entretenir une partie de l'intelligentsia masculine (critiques, universitaires) japonaise eu égard aux artistes femmes, japonaises de surcroît. À l'instar des œuvres, ce genre de revue peut aussi apparaître comme une source en tant que « signe » car, tel que nous le ferons ultérieurement, il est important de regarder comment, pour une même revue, les lignes éditoriales ont pu évoluer au fil du temps sur une même thématique. Ce numéro 407 fut pensé, à en croire le court éditorial, comme un écho à « l'année internationale de la femme » de 1975 tel que le propose l'ONU, et fut en effet consacré aux artistes femmes tout en proposant, aux côtés des reproductions d'œuvres et biographies des artistes, un long texte de Linda Nochlin. Cependant, le parti pris éditorial du rédacteur en chef, Tanaka Tameyoshi 田中為芳, soulève un certain nombre de questionnements, en particulier au regard du rapport qu'entretient le monde de la critique artistique japonais vis-à-vis des artistes femmes issues de la même sphère culturelle.

Le texte de Linda Nochlin en question n'est pas un texte original produit spécialement pour la revue. Il s'agit de la première (et unique ?) traduction en langue japonaise réalisée par Matsuoka Kazuko 松岡和子 sous le titre 「なぜ女性の大芸術家は現れないのか？」 du texte original *Why Have There Been No Great Women Artists?* paru, en anglais, dans le numéro de janvier 1971 de la revue *ArtNews*. Cette traduction japonaise du titre propose d'ailleurs un certain parti pris car elle pourrait se lire comme « pourquoi les grandes artistes femmes ne sont pas visibles ? », ce qui est édulcore quelque peu le titre original et se retrouve presque contredit par le corps du texte. L'aspect ironique et assez fataliste du titre original est ainsi laissé de côté, et Matsuoka Kazuko préfère indiquer d'emblée qu'il existe bien des artistes femmes, mais qu'elles ne sont pas montrées. Nous ne savons si cette traduction non littérale était une requête de la part de la rédaction ou un parti pris de la traductrice. L'organisation générale du texte est reprise, à l'exception d'un titre de partie rajouté par Matsuoka et ne figurant donc pas dans la version originale – peut-être pour aérer une première partie plutôt dense – : 「^{ウーマン・リブ}女性解放運動と美術史の関係」 (« la relation entre le mouvement de libération de la femme et l'art »), tout en ajoutant en *furigana* une lecture phonétique anglaise *ūman ribu* (pour « women liberation »).

Si l'article de Nochlin occupe la majeure partie du dossier spécial consacré à cette thématique, sans débat ni mise en perspective, l'autre partie est quant à elle occupée par les biographies illustrées d'artistes femmes élaborées par cinq historiens de l'art ou critiques : Ōshima Seiji 大島清次 (1924-2006), Kijima Shunsuke 木島俊介 (né en 1939), Sasaki Naohiko 佐々木直比古 (né en 1923), Suenaga Terukazu 末永照和 (né en 1931) et enfin Senzoku Nobuyuki 千足伸行 (né en 1940). Sur les trente-deux noms que contient la liste, on y trouve bien sûr des artistes très connues de l'art occidental comme Artemisia Gentileschi, Suzanne Valadon, Rosa Bonheur, Elisabeth Vigée-Lebrun, Mary Cassatt, Eva Gonzales ou encore Niki de Saint-Phalle, couvrant ainsi une période allant de la Renaissance aux années 1970. Mais, de façon beaucoup plus surprenante, il n'y a qu'une seule artiste japonaise : Uemura Shōen 上村松園 (1875-1949). Il est de ce fait des plus naturels de se demander pourquoi seule Uemura Shōen a trouvé grâce aux yeux des historiens de l'art, universitaires et/ou critiques chargés d'établir une liste des artistes femmes dignes d'être représentées aux côtés d'autres grands noms. Paradoxalement, l'art japonais de cette époque regorge d'artistes femmes qui pourtant auraient mérité de se trouver dans cette liste telles Ogura Yuki, Migishi Setusko, Minemura Ritsuko,

Katsura Yuki, parmi tant d'autres. Peut-être était-il nécessaire d'être mort pour passer à la postérité ? L'argument ne serait pas envisageable car plusieurs artistes présentées étaient encore en vie (et actives) en 1976. D'un point de vue extérieur, on peut dire sans trop se tromper qu'une artiste comme Ogura Yuki a assurément bien plus marqué l'art japonais que Marie Laurencin (1883-1956) l'art français, mais il faut restituer les choses dans leur contexte⁹⁶³. Il serait possible de formuler trois hypothèses sur le sujet :

La première pourrait être, prosaïquement, que l'intelligentsia de l'Histoire de l'art japonaise de l'époque considère qu'en dehors d'Uemura Shōen, il n'existe pas de « grande » artiste femme japonaise en suivant des critères qui leurs sont propres, à commencer peut-être par la reconnaissance institutionnelle (sous forme de prix), et Shōen est à ce titre la première femme à avoir été décorée. De la même façon, le milieu conservateur estime que seul le *Nihonga* doit être représentatif de l'art japonais, mais là encore, d'autres noms étaient possibles. Ce courant, s'il souffrit d'une crise profonde à partir de 1946, a d'ailleurs grandement regagné en popularité et est presque en plein « boom » au début des années 1980. Elle est aussi une figure de l'art profondément populaire, connue à l'étranger, et dont la maîtrise parfaite du *Bijinga* l'a hissée au même statut que les artistes hommes de sa spécialité artistique.

La seconde pourrait être la méconnaissance de leur propre patrimoine artistique national concernant la pratique artistique féminine pour la simple raison que fort peu de travail n'a été mené jusque-là (jusqu'en 1973) concernant des artistes reléguées à la marge, dans l'ombre de la plupart de leurs pairs masculins, pourtant ayant pour certaines acquis une notoriété de leur vivant. Une recherche rapide permet d'ailleurs de se rendre compte que les spécialistes ayant réalisé cette liste travaillent majoritairement sur l'art occidental, à l'exception de Sasaki Naohiko.

La réalisation de ce numéro spécial apparaît finalement comme quelque chose de contre-productif malgré une idée originale appréciable, celle de parler d'artistes célébrées en leur temps, talentueuses, mais que l'Histoire de l'art a relégué au second plan. La parole est ainsi donnée bien volontiers à une universitaire étrangère, certes jouissant d'une renommée croissante suite au succès critique de son ouvrage de 1971, faisant d'elle une des pionnières en la matière (ce qui est probablement aussi un argument marketing), mais cela illustre d'un autre

⁹⁶³ Marie Laurencin est d'ailleurs très populaire au Japon et un musée, définitivement fermé en 2019, lui était même consacré dans la petite ville de Chino (préfecture de Nagano) au sein d'un hôtel, musée qui fut transféré en 2017 à Tokyo dans l'arrondissement de Chiyoda. Peut-être incarne-t-elle une forme de féminité absolue que certains artistes s'attendaient à trouver dans la production des artistes femmes japonaises (corps filiformes avec peu ou pas de modelés, des couleurs pastel, des scènes politiquement neutres, généralement assez mièvres) quoi qu'un artiste plus ou moins surréaliste comme Tōgō Seiji s'est très largement inspiré des œuvres de Laurencin pour ses propres portraits de femmes.

côté les lacunes (ou le désintérêt) de la recherche japonaise sur le sujet durant cette période. En effet, en dehors de Nochlin, il n'y a aucun contrepoint japonais proposé. Deux erreurs de date dans la biographie de l'unique représentante de l'art japonais (et la seule écrite par Sasaki Naohiko), l'une concernant sa date de décès (1948 à la place de 1949), l'autre la date de son obtention du prix de l'Ordre du Mérite Culturel 文化勲章 (1947 au lieu de 1948)⁹⁶⁴ finissent par donner le coup de grâce à ce peu de représentation. Il n'est pas question d'affirmer que les essais de Nochlin sont indispensables à la recherche sur les études féministes, et par extension, les études de genre et des marges, d'autant plus qu'il s'agit de textes étrangers⁹⁶⁵. C'en est néanmoins un symptôme en ce sens que l'approche théorique de l'Histoire de l'art, pourtant très active et qualitative au Japon, a totalement écarté cet outil, ce qui implique que l'étude du corps féminin n'a, jusque dans les années 1990, pas fait l'objet d'une remise en question fondamentale quant à ses tenants et aboutissants d'un point de vue socio-culturel, et encore moins le corps féminin tel que construit par les artistes femmes, laissant encore et pour un certain temps ce dernier flotter dans cette notion fantasmagorique de *Josei-rashisa*, terme qu'on retrouve toujours dans les monographies des années 1980, et que détermine peu ou prou certaines œuvres de ces dernières qui seront exposées, à l'instar de l'exposition du musée Yamatane évoquée ci-après.

Linda Nochlin ne parle d'ailleurs pas un seul instant de l'art japonais et, si finalement son essai de 1971 a créé une dynamique certaine menant à la grande exposition itinérante de 1976, le fait d'écarter quasi entièrement le Japon dans ce numéro de *Bijutsutechō* est d'une certaine façon assez commode (ou alors faut-il le voir comme une incitation ?). Traiter en particulier du Japon sur ce point reviendrait finalement à remettre en cause, à questionner même naïvement ou en contrepoint – ce qui risquerait de créer un précédent –, la façon dont l'Histoire de l'art y est alors envisagée au regard des artistes femmes, mais aussi, à travers elles, la façon

⁹⁶⁴ SASAKI Naoyuki, « Kokon josei-sakka meikan 古今女性作家名鑑 (« liste des artistes femmes d'hier et d'aujourd'hui ») », *Bijutsu Techō* 美術手帳, Vol. 28, N°407, mai 1976, p. 100. On peut d'ailleurs se demander si cette erreur ne viendrait pas d'une erreur de conversion des dates de style japonais au style occidental de la part de Sasaki.

⁹⁶⁵ Naturellement, une comparaison avec la France s'impose : ces textes de Nochlin ne furent traduits en France qu'en 1995, et 1993 pour *Femmes, Art et Pouvoir*, tous publiés chez Jacqueline Chambon, maison d'éditions qui s'illustra toujours par ses publications pionnières en matière de renouvellement d'une approche théorique de l'Histoire de l'art. Néanmoins, le contexte universitaire est très différent en ce sens que Nochlin se base peu ou prou sur les recherches du milieu académique français des années 1960, ce que les Américains nommèrent *French Theory*, et qui propose justement une déconstruction du regard à travers plusieurs biais théoriques. Il existe donc une recherche préexistante en France et en Europe occidentale sur la question.

dont le corps est abordé dans la mesure où Nochlin propose toute une partie consacrée au nu⁹⁶⁶. Il apparaît alors de façon beaucoup plus claire que la représentation du Japon à travers une unique artiste femme – dans un magazine destiné à un lectorat japonais, ne l’oublions pas – met avant tout sur le devant les manquements occidentaux afin, on pourrait le comprendre ainsi, de ne surtout pas avoir à parler des artistes japonaises. Il est ainsi plus aisé de comprendre le texte de Sanda Haruo paru près de deux décennies après, en ce sens qu’il pourrait se résumer ainsi : un problème ? Mais quel problème ? De la même façon que l’ombre se révèle par l’absence de lumière, cette quasi-absence des artistes japonaises donne finalement presque raison à Nochlin, c’est-à-dire que le fond de cet article met directement en lumière les lacunes de la ligne éditoriale de la revue.

Il est possible de se rendre compte que les artistes énumérées en couverture, puis celles dont la biographie a été écrite par les chercheurs mentionnés ci-avant, reprennent peu ou prou l’ordre proposé par Linda Nochlin et Ann Sutherland pour le catalogue de l’exposition *Women Artists : 1550-1950*⁹⁶⁷, présentée au Los Angeles County Museum of Art la même année que la parution du numéro 407 de *Bijutsutechō*. Un grand nombre d’artistes exposées a bien sûr été écarté (ce qui aurait été fastidieux pour un périodique dans le cas contraire) telle Frida Kahlo, et d’autres ont été ajoutées comme Niki de Saint-Phalle, Marisol Escobar ou Bridget Riley⁹⁶⁸ et, bien sûr Uemura Shōen. Curieux de connaître les tenants et aboutissants de la publication de ce numéro en particulier, nous avons contacté la revue, et la réponse fut la suivante :

大変申し訳ないのですが、もう 40 年ほど前のことで当時の事情を分かるものが社内にはありません。⁹⁶⁹

Nous sommes vraiment désolés mais c’était il y a déjà environ 40 ans, et personne dans la compagnie ne sait/connait la situation de cette époque.

⁹⁶⁶ NOCHLIN Linda, « Naze josei no dai-geijutsuka wa arawarenai no ka ? なぜ女性の 大芸術家は現れないのか ? (« pourquoi les grandes artistes femmes n’apparaissent pas ? »), *Bijutsu Techō* 美術手帳, Vol. 28, N°407, mai 1976, pp. 46-83.

⁹⁶⁷ NOCHLIN Linda, SUTHERLAND Ann, *Women Artists: 1550-1950*, catalogue d’exposition [Los Angeles County Museum of Art: 21 décembre 1976 – 13 mars 1977], Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1976.

⁹⁶⁸ Ajouter ces artistes n’est sans doute le fruit du hasard, car elles étaient particulièrement actives dans les années 1960 et 1970, dépassant ainsi la chronologie de l’exposition de Los Angeles en actualisant la liste.

⁹⁶⁹ Contactés par mail le 4 octobre 2019.

Paradoxalement, le musée Yamatane 山種美術館, musée fondé en 1966 et spécialisé dans le *Nihonga*, proposa l'année suivante de la parution du numéro de *Bijutsu techō* la toute première exposition consacrée au nu féminin dans ce courant artistique. Cette exposition est très intéressante à plus d'un titre : non seulement elle permit de libérer une forme de tabou flottant encore dans un certain milieu journalistique et académique conservateur – une partie des artistes, nous l'avons vu, avait saisi la balle au bond concernant le nu dès la fin des années 1940 – en exposant, dans un musée, autant des œuvres d'avant-guerre que les œuvres les plus récentes réalisées à travers ce médium, à l'instar des séries de femmes nues de Kayama Matazō 加山又造 (1927-2004), adepte généralement de paysages à l'atmosphère psychédélique (il a même eu une période plus ou moins surréaliste dans les années 1950), mais dont les femmes évoquent ici des meneuses de revue ou des stripteaseuses, ce qui est particulièrement visible dans *Shiroi bara no rafu* 白い薔薇の裸婦 et *Kuroi bara no rafu* 黒い薔薇の裸婦 (« femmes nues à la rose blanche » et « femmes nues à la rose noire ») (fig. 184), 1976, deux séries de quatre nus féminins présentées sur deux paravents à quatre panneaux. Le milieu de l'art est d'ailleurs toujours sujet à remous : l'exposition de la *Sōgakai* 創画会 (« société de la peinture créative »), à laquelle Kayama présenta lesdites séries, est justement issue d'un départ de l'intégralité des membres de la section *Nihonga* de la *Shin-seisaku-kyōkai*⁹⁷⁰ en 1974⁹⁷¹, montrant ainsi que le paysage artistique japonais est, dans le cas des cercles, toujours enclin aux créations et dissolutions.

L'exposition permit ainsi de prendre en quelque sorte le contrepied de la très grande popularité de la peinture à l'huile par rapport au *Nihonga* depuis les années 1950 sans essoufflement, tel que le souligne Kusanagi à propos du système de prix mis en place à partir de 1971 par le musée, ce qui permit enfin au *Nihonga* de regagner quelque part l'intérêt du public⁹⁷². Cette exposition consacrée au nu féminin contribua très certainement à cette dynamique (ou émana de celle-ci, c'est selon), en mettant l'accent sur un sujet jadis problématique au sein de ce courant, mais largement populaire dans les années 1970, tous

⁹⁷⁰ La *Shin-seisaku-ha* fut renommée *Shin-seisaku-ha-kyōkai* dès lors que le *Nihonga* y fut inclus. Le cercle redevint ainsi, en 1974, entièrement centré sur la peinture à l'huile et reprit son nom d'origine tel que créé par Inokuma Gen'ichirō et ses amis en 1936.

⁹⁷¹ « *Shin-seisaku-kyōkai no bunriha* 新制作協会の分離派 (« les séparatistes de la *Shin-seisaku-kyōkai* »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 26 mai 1974, p. 18.

⁹⁷² KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du *Nihonga* – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018, p. 129.

médiums confondus. Cette exposition fut également l'occasion de montrer des œuvres d'artistes femmes vivantes (comme beaucoup des artistes présentés), et surtout actives durant cette décennie : Ogura Yuki, Hirota Tatsu, Akino Fuku et Kitazawa Eigetū, ce qui représente huit œuvres sur les soixante-et-onze exposées, soit 11, 26% du volume total⁹⁷³. On note toutefois une certaine volonté de laisser de côté les esthétiques sans doute estimées comme étant « trop » éloignées du *Nihonga* à l'instar des œuvres d'Asakura Setsu ou d'Akino Fuku, cette dernière n'étant représentée qu'à travers l'œuvre *Sajō* 沙上 (« sur le sable ») de 1936 et dont la seule « vraie » femme est en fait représentée de dos et a la moitié inférieure du corps enroulée dans un tissu, les autres figures humaines, certes nues, sont toutes des enfants. Comme nous l'avons vu précédemment, les esthétiques de Fuku, comme d'Asakura Setsu, avaient pris un tournant proche du cubisme durant les années 1950, même si les corps féminins nus restent totalement discernables.

Tout en se servant donc d'une thématique que le public n'imaginait probablement pas relier au *Nihonga*, le musée Yamatane eut au moins le mérite de donner un peu de visibilité à ces quatre artistes femmes à travers leur propre nudité, et surtout de dépoussiérer cette image conservatrice tenace en dépit d'une scène très active. Ce fut d'ailleurs un choix judicieux : l'exposition fut très commentée dans la presse, et fut l'occasion pour un certain nombre de critiques et de chercheurs d'apposer un regard rétrospectif sur le sujet, ce qu'il est possible de voir avec l'historien de l'art Sasaki Naohiko 佐々木直比古 pour la revue *Chadō no kenkyū* 茶道の研究, le critique Tsuruta Heihachirō 弦田平八郎 pour la revue *Nihon oyobi nihonjin* 日本及日本人, l'historien de l'art Sasaki Sei'ichi 佐々木静一 titre même 「近代日本画の裸婦:『陰翳礼讃』ふうにみて」 (« femmes nues du *Nihonga* moderne : en les regardant façon *Éloge de l'ombre* ») pour *Mizue* みづえ, comme si ces œuvres gagnaient enfin la reconnaissance qu'elles méritaient. La plupart de ces articles restituèrent ainsi le nu féminin *Nihonga* dans la perspective de l'Histoire de l'art japonais depuis l'ère Meiji, sans toutefois questionner les fondations mêmes du nu.

Cette exposition, tout comme ce numéro spécial de *Bijutsu Techō*, s'inscrivent également dans une période très particulière de l'histoire du Japon, à savoir celui de

⁹⁷³ Voir MUSEE D'ART YAMATANE, *Kindai Nihonga no rafu* 近代日本画の裸婦 (« la femme nue dans le *Nihonga* moderne »), catalogue d'exposition [Musée d'art Yamatane, Tokyo : du 4 juin au 14 août 1977], Musée d'Art Yamatane/Asashi Shinbun-sha, Tokyo, 1977, en particulier la liste des œuvres exposées p. 71.

l'essoufflement et la fin du mouvement étudiant ayant agité les années 1968-69, c'est-à-dire les années de la revue photographique *Provoke*, revue dans laquelle Moriyama Daidō 森山大道 (né en 1938) présenta d'ailleurs plusieurs photographies de nu de type « pseudo intime » à travers son esthétique *are, bure, boke* アレブレ ボケ (termes renvoyant à une idée de mauvaise mise au point délibérée par les mots anglais *Rough, Blurred, Out of Focus*, technique dont Moriyama était adepte, ainsi que Nakahira Takuma⁹⁷⁴). Le déclencheur de ces émeutes était avant tout lié à l'utilisation par les États-Unis du Japon comme base arrière pour la guerre du Vietnam (rappelons qu'Okinawa ne fut rétrocédé qu'en 1972). Le choc pétrolier de 1973 mit certes fin à la période dite de la « haute croissance », mais l'économie japonaise sut rebondir très rapidement en changeant de modèle économique (passant à une industrie spécialisée dans l'électronique : baladeurs, téléviseurs, climatiseurs, exportant en masse), ce qui amenant la presse internationale à parler de « miracle japonais », et qui permit une véritable internationalisation des Japonais dès les années 1980⁹⁷⁵. Il est d'ailleurs très intéressant de noter cette évolution de certaines mœurs dans la société japonaise eu égard au nu, devenant peu à peu un produit de consommation (c'était déjà le cas avant-guerre, mais ce désir de consommation majoritairement masculine trouvait des freins dans la répression des images, même si la diffusion des œuvres à travers les cartes postales peuvent s'y apparenter) : il n'est ainsi pas étonnant de savoir que le film érotique « chic » de Just Jaeckin *Emmanuelle* sorti en 1974 en France et la même année au Japon sous le titre *Emanieru fujin* エマニエル夫人 (« Madame Emmanuelle »), et se déroulant en Thaïlande où le couple Emmanuelle/Jean est à la recherche à la fois d'eux et de l'autre, montrant et revendiquant sans ambiguïté la sexualité féminine et homosexuelle, connut manifestement un très grand succès au Japon, en particulier auprès du public féminin⁹⁷⁶. Le critique Sano Yasushi du *Yomiuri*, journal pourtant conservateur s'il en est, semble d'ailleurs avoir particulièrement apprécié le jeu des actrices plus que celui des acteurs du film, ajoutant, non sans paradoxe, que, d'un côté, l'idée d'avoir utilisé la Thaïlande en tant que décor pouvait être ressentie comme un relent de colonialisme (この発想には少々

⁹⁷⁴ FRASER Karen M., *Photography and Japan*, collection Exposures, Reaktion Books Ltd., Londres, 2011, p. 138.

⁹⁷⁵ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 581-582.

⁹⁷⁶ BORGGREEN Gunhild, « Gender in Contemporary Japanese Art » in, BRYSON Norman, GRAYBILL Maribeth, MOSTOW Joshua S., *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 198.

植民主義のにおいが感じられるが。) ⁹⁷⁷, mais que d'un autre côté, le film « est un délice pour les yeux du fait de l'érotisme plein d'exotisme de ces actrices ressemblant à des poupées occidentales ». Il tempère toutefois d'emblée :

反自然的な状態でのセックスがエロチシズムを喚起するなどという、「性哲学」が、老名優のアラン・キュニーの口からもっともらしく語られたりするが、これはむしろ平凡で退屈、気の抜けたエスプリといったところ。ただ出てくる女性がさすがフランスで、美しくエロチックであるところは大したものといったよかろう。 ⁹⁷⁸

Alain Cuny, le célèbre acteur vétéran, expose très sérieusement sa « philosophie sexuelle » voulant que le sexe réalisé dans des conditions non-naturelles éveille l'érotisme, mais il s'agit là plutôt d'un esprit médiocre, insipide et ennuyeux. En France, comme on peut s'y attendre, on peut dire que cet aspect joli et érotique des femmes apparaissant [à l'écran] est vraiment quelque chose, n'est-ce pas ?

Finalement, peu importe l'aspect néocolonial puisqu'il renforce l'érotisme, Sylvia Kristel était par ailleurs néerlandaise. Sano Yasushi balaye et rabaisse également l'aspect revendicateur d'une libération sexuelle (valable pour les deux sexes) tel qu'émanant de la bouche du personnage de Mario, joué par Alain Cuny, tout en portant son attention non pas sur l'idéologie du film en tant que telle mais sur les corps des femmes seulement, ces « poupées occidentales », véhiculant ainsi une forme de conservatisme sexuel et masculino-centré. Les remous provoqués par la sortie du film *Ai no korīda* 愛のコリーダ (« la corrida de l'amour ») d'Ōshima Nagisa 大島渚 (1932-2013), coproduction franco-japonaise connue en France sous le titre *L'Empire des sens*, est d'ailleurs à mettre en perspective de l'engouement pour *Emmanuelle* car, même si le film d'Ōshima va bien plus loin dans la mise en image de la sexualité à travers une dimension dramatique, il implique surtout des corps japonais et non occidentaux. Lorsqu'on se penche d'ailleurs sur la réception du film au Japon – le film avait dans un premier temps été présenté en février 1976 à la 76^e Berlinale puis au Festival de Cannes

⁹⁷⁷ Quand bien même la Thaïlande ne fut jamais une colonie japonaise (les deux états étaient alliés au sein de la « Sphère de coprosperité » durant la Seconde Guerre Mondiale) ni même occidentale.

⁹⁷⁸ SANO Yasushi, « “emanieru fujin” – chōzokuteki na jōsei-tachi 「エマニエル夫人」 – 超俗的な女性たち (« *Emmanuelle*, ces femmes qui cassent les codes »), *Yomiuri Shinbun* (édition du soir), 28 décembre 1974, p. 5.

en mai avant d'être projeté en salle à partir du mois de septembre en Europe, avant le Japon –, on se rend compte qu'il faisait déjà abondamment parler de lui avant même sa sortie le 16 octobre, et était déjà considéré comme du « porno » par une partie de la presse, dont le *Yomiuri Shinbun*, reprenant peu ou prou les mêmes débats qu'en France sur la distinction entre érotisme et pornographie. Le réalisateur Shindō Kaneto 新藤兼人 (1912-2012), à l'occasion d'une interview, s'érige en fervent défenseur du film de son compatriote, et voit en un genre né au début des années 1970, celui des *Roman poruno* ロマン・ポルノ (« romans porno »), films pour adultes diffusés par la société Nikkatsu 日活⁹⁷⁹, la véritable révolution cinématographique japonaise, tout en indiquant qu'en temps de crise financière, cette industrie avait su s'emparer sérieusement de la sexualité savamment évitée par le cinéma mainstream⁹⁸⁰. Les paroles de Shindō ne suffirent manifestement pas : Ōshima et la maison d'édition Tokuma Shoten 徳間書店 furent en effet condamnés à 1 million de yens d'amende assortis d'excuses publiques (*Shazai kōkoku* 謝罪広告) à cause, seulement dira-t-on, du scénario du film (se basant sur un fait divers notoirement célèbre de 1936, le *Abe Sada jiken* 阿部定事件 « incident Abe Sada ») et de la publication d'images promotionnelles jugées « obscènes »⁹⁸¹. Le film finit par être diffusé dans une version censurée en conformité avec la loi, mais les déboires judiciaires n'en restèrent d'ailleurs pas là et continuèrent à agiter le débat public à travers, comme à la fin du XIXe siècle, une *Poruno ronsō* ポルノ論争 (« querelle du porno »)⁹⁸² jusqu'au début des années 1980. C'est d'ailleurs dans ce contexte que s'est tenue à Osaka la première grande rétrospective artistique consacrée au nu en 1983, ne prenant plus en compte le seul *Nihonga*, mais tout l'art de façon générale, aussi bien japonais qu'international⁹⁸³.

⁹⁷⁹ Ce qui donna naissance au nom générique de *Nikkatsu roman poruno* 日活ロマン・ポルノ.

⁹⁸⁰ « Roman poruno wa eizōkakumei, Shindō Kaneto-kantoku kōhan de shuchō «ロマン・ポルノは映像革命» 新藤兼人監督 公判で主張 (« le roman porno est une révolution vidéo », revendique le réalisateur Shindō Kaneto devant la cour », *Yomiuri Shinbun* (édition du soir), 9 mars 1976, p. 7.

⁹⁸¹ « Ōshima-kantoku ga hyaku man-en soshō 大島監督が百万円訴訟 (« le réalisateur Ōshima condamné à verser 1 million de yens » », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 18 mars 1976, p. 22.

⁹⁸² En citation du titre d'un article du *Yomiuri Shinbun* du 16 août 1977.

⁹⁸³ Voir MUSÉE NATIONAL DES ARTS D'OSAKA, *Rataiga hyaku nen no ayumi* 裸体画 100年の歩み (« cent ans de peinture de nu »), catalogue d'exposition [Musée National des arts, Osaka : du 7 octobre au 4 décembre 1983], Musée d'art National, Osaka, 1983.

Les années 1970 ont également été le théâtre, parmi les débats sur la reconsidération de la place de l'archipel au sein de l'Asie Pacifique, de l'éclatement d'un scandale bien connu impliquant les salariés masculins (*Saraīman* サラリーマン pour l'anglais « Salary man ») des plus grandes sociétés japonaises. Ce scandale de ces *ian ryokō* 慰安旅行 (littéralement « voyage de confort », le terme est d'ailleurs employé depuis la fin des années 1940 pour désigner les voyages d'entreprise se déroulant d'abord au Japon)⁹⁸⁴ à l'étranger fut révélé publiquement lorsque des journaux de Hong Kong commencèrent à fortement médiatiser en 1975 sur ce qu'ils qualifiaient de « nouvel impérialisme japonais en Asie du Sud Est »⁹⁸⁵, encore hanté par les horreurs commises durant la Seconde Guerre Mondiale, tout juste trente ans auparavant. Cependant, dès 1973, des associations de femmes chrétiennes coréennes parvinrent déjà à manifester dans les rues de Séoul, brandissant des pancartes affichant des slogans tels que : « Ne faites pas de notre patrie un bordel pour japonais ! »⁹⁸⁶, manifestations qui avaient déjà trouvé un certain écho dans les branches féministes au Japon, sans toutefois dépasser la barrière du fait divers. Les grandes firmes japonaises, sous couvert de voyages d'agrément pour leurs salariés, dépensaient des fortunes en Thaïlande, Corée du Sud ou encore Taïwan, pour payer à leurs employés des prostituées bon marché. Une telle institutionnalisation au sein de cette classe spécifique de travailleurs révèle une considération très particulière vis-à-vis autant du corps de la femme que de celui de la femme en tant qu'étrangère. En Corée du Sud, cette prostitution d'entreprise était entretenue par le gouvernement coréen lui-même dans de véritables bordels, sources de revenus considérables, où ces voyages étaient connus sous le nom de Kisaeng 기생 (parfois orthographié en Gisaeng). Ces « voyages de confort », appelés ainsi par les associations chrétiennes japonaises qui dénoncèrent ardemment ce tourisme sexuel, sonnent dans leur écriture japonaise de façon étonnement proche d'un autre scandale volontairement étouffé par les autorités durant ces mêmes années et qui ne se retrouvait guère qu'au sein de revues féministes, celui des « femmes de réconfort » de l'armée japonaise, connues à travers l'euphémisme *Ian fu* 慰安婦. Cet aspect de l'esclavagisme sexuel des femmes durant la

⁹⁸⁴ Anne Allison parle de son côté de *baishun tsuā* 売春ツアー (« prostitution tours »).

⁹⁸⁵ MIHALOPOULOS Bill, *Sex in Japan's Globalization: Prostitutes, emigration and Nation-Building*, Pickering & Chatto Limited, Londres, 2011, pp. 5-6.

⁹⁸⁶ Tel que reproduit en anglais dans FUJIMURA-FENSELOW Kumiko (dir.), KEMEDA Atsuko (dir.), *Japanese Women: New Feminist Perspectives on the Past, Present and Future*, The Feminist Press at The City University of New York, New-York, 1995, p. 317

colonisation japonaise sous couvert d'un « effort de guerre » est toujours l'objet de tensions très vives entre le Japon et une partie de ses anciennes colonies.

En 2019 lors de l'exposition *Hyōgen no fu-jiyū-ten – sono go* 表現の不自由展・その後 (« exposition la non-liberté d'expression, l'après ») organisée au sein de la Triennale d'Aichi à Nagoya, la sculpture *Heiwa no shōjo-zō* 平和の少女像 (« statue de la jeune de fille de la paix ») du couple d'artistes coréens Kim Seo-Kyung (né en 1965) et Kim Eun-Sung (née en 1964), sculpture représentant une jeune fille assise sur un chaise vêtue d'un *hanbok*, fut l'objet (avec une autre poignée d'œuvres et poèmes) de l'ire du maire de Nagoya, Kawamura Takashi 河村たかし⁹⁸⁷, lui-même affilié au parti nationaliste et plutôt populiste *Genzei Nippon* 減税日本. Ce dernier envoya le 2 août une missive de protestation au gouverneur de la préfecture d'Aichi exigeant une « réponse appropriée », et arguant qu'une « exposition outrepassant les positions officielles du gouvernement [sur la question des *femmes de réconfort*] est en train de se tenir, et qu'il s'agit là d'une action piétinant le cœur du peuple japonais ». Il rajouta par la suite que « puisque l'argent des impôts est utilisé, c'est comme si le peuple japonais dans son entièreté y consentait »⁹⁸⁸. L'exposition fut ainsi suspendue *sine die* dès le 3 août, montrant combien le sujet est encore très sensible, ce qui souleva des protestations de part en part, aussi bien dans le monde politique que dans le monde de l'art, dénonçant un acte de censure au mépris de l'article 21 de la constitution japonaise⁹⁸⁹.

Le gouverneur de la préfecture d'Aichi, Ōmura Hideaki 大村秀章 se défendit d'ailleurs quelques mois plus tard de toute volonté de censure, indiquant que lui et le maire de Nagoya avaient fait preuve de prévention car ayant reçu des menaces « terroristes » faisant part de leur intention d'incendier les œuvres polémiques à l'instar de ladite sculpture ou d'une estampe représentant l'empereur Shōwa. En creux, ce dernier relève également la crainte de la perte de subvention de la part de l'Etat pour les événements culturels au cas où le contenu des

⁹⁸⁷ « Kawamura-shichō chūshi yōkyū 河村市長、展示中止要求 (« le maire Kawamura demande une suspension d'exposition »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 3 août 2019, p. 21.

⁹⁸⁸ Ibid.

⁹⁸⁹ Ce dernier garantit en outre la liberté de rassemblement, d'expression et l'interdiction de la censure.

expositions serait « insoutenable » (表現の内容が気に入らない)⁹⁹⁰. Dans tous les cas, et cela sera revu par la suite concernant Nagoya une fois encore, la censure, même revêtue *a posteriori* d'une apparente justification de « sécurité » (qui n'était peut-être pas fausse au demeurant), ne saurait en aucun cas être garante de la liberté d'expression tel que l'invoque le gouverneur Ōmura, d'autant plus que le maire de Nagoya affichait ouvertement des arguments fort différents en première intention. On remarque d'ailleurs que ces arguments mettant en avant les craintes d'une émeute ou de troubles à l'ordre public sont, en 2019, les mêmes que ceux qui avaient servi à justifier la censure des œuvres de nu durant les années 1900-1920. Le sort de cette exposition – qui n'a jamais aussi bien porté son nom – fait écho à une inertie nationaliste encore très importante du Japon à faire face à son propre passé. Ce n'est, à ce propos, qu'à partir des années 1990 que les mouvements féministes ont commencé à critiquer la position dominante voulant que ces femmes n'étaient *que* des prostituées reconnues par l'état et qu'il n'y avait là aucun problème, déniait toute idée de violence sexuelle ou de consentement⁹⁹¹.

3.2 – 1963-2014 : Mondialisation, libération(s) du corps et résistances

Nous venons jusqu'à présent de dresser un constat *a posteriori* et rétrospectif en analysant l'évolution manifeste des nus féminins produits de part et d'autre de cette ligne virtuelle que fut l'année 1945 au sein de la production féminine. Il faut conserver à l'esprit que ce type de méthodologie était inenvisageable d'un point de vue épistémologique jusqu'à la fin des années 1990, notamment jusqu'à la parution de l'ouvrage d'Ikeda Shinobu de 1998⁹⁹². La réappropriation du corps de la femme par les artistes femmes se poursuivit sans interruption tout au long du second XXe siècle, et la relecture de l'Histoire de l'art par le biais du féminisme ou des études de genre se heurta aux résistances d'un milieu académique conservateur,

⁹⁹⁰ « (intabyū) Hyōgen no jiyū no ima, Aichi-ken chiji Ōmura Hideaki-san (インタビュー) 表現の自由のいま 愛知県知事・大村秀章さん (« (interview) la liberté d'expression aujourd'hui, le gouverneur de la préfecture d'Aichi, Monsieur Ōmura Hideaki »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 24 décembre 2019, p. 15.

⁹⁹¹ KIKUCHI Natsuno, *Posutokoroniarizumu to jendā* ポストコロニアリズムとジェンダー (« genre et postcolonialisme »), Seikyūsha, Tokyo, 2010, pp. 46-47.

⁹⁹² Voir IKEDA Shinobu, *Nihonkaiga no josei-zō – jendā bijutsu-shi no shiten kara* 日本絵画の女性像 – ジェンダー美術史の視点から (« La figure féminine dans la peinture japonaise : du point de vue de l'Histoire de l'art et du genre »), éditions Chikumashobō, Tokyo, 1998.

révélateur des crispations de la société japonaise eu égard à l'image de la femme par rapport à l'homme. Nous verrons que la presse reproduit d'ailleurs une forme de diffusion d'un nu féminin majoritairement du point de vue masculin, en décalage avec une scène artistique variée, tantôt revendicative, tantôt d'une teinte d'une grande violence.

3.2.1 – Le corps nu : médium et objet radical de la contestation

Avant de terminer cet essai par l'analyse de la production d'artistes les plus contemporains à nos jours, il serait bon d'envisager la pratique performative en tant que sillage de la *réappropriation*, tout en soulignant les limites de celle-ci lorsque c'est le corps « vrai » qui est montré. L'approche par le corps se heurte à plusieurs lieux communs naturels, dont l'un, majeur : si les cercles artistiques comme *Gutai* émergèrent durant les années 1950 en proposant, avec certains artistes du groupe tel Murakami Saburō 村上三郎 (1925-1996) comme en 1955 avec son action *Muttsu no ana* 六つの穴 (« six trous »), un art hybride entre la confection de tableau et l'acte performatif (même si ce terme est utilisé ici rétrospectivement), montrant la destruction par l'artiste – en tant qu'action de son corps à lui – de sa propre création apposée sur un support conventionnel et vestige d'un académisme (c'est-à-dire à travers une destruction qualifiable de *vraie* et de *symbolique* à la fois), il est difficile de trouver un équilibre vis-à-vis de la scène performative – *a fortiori* lorsque la nudité est invoquée – dans le cadre de cet essai dans la mesure où celle-ci contient finalement assez peu de femmes. C'est-à-dire que, puisque le corps – en tant que médium et/ou instrument par destination de la création artistique – est à la fois le créateur et le vecteur de l'œuvre, celui-ci en est aussi *de facto* le facteur auto-limitant. Le travail réalisé par la chercheuse Yoshimoto Midori de l'université du New-Jersey dans le cadre de son ouvrage *Into Performance: Japanese Women Artists in New York* (2005) est incontestablement le meilleur ouvrage réalisé en la matière sur ce sujet particulièrement, c'est-à-dire en apposant un regard transversal sur la pratique de plusieurs artistes femmes, et nous serions mal avisés d'essayer de le paraphraser. Yoshimoto démontre en effet la presque nécessité pour certaines artistes femmes de s'exiler – ou du moins, de se mêler à un groupe étranger – hors du Japon dès lors qu'elles souhaitent utiliser leur propre corps dans un but artistique, et la communauté artistique internationale et intermédiés (musique, sons, art vidéo, parmi beaucoup d'autres) Fluxus en accueille un certain nombre, parfois seulement d'une façon collaborative.

L'année 1970 allait s'achever dans un bain de sang, celui de l'écrivain Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970). Mishima était au fait de sa célébrité, pour ses romans subversifs, mais aussi pour ses photographies réalisées par Hosoe Eikō 細江英公 (né en 1933) et Shinoyama Kishin 篠山紀信 (né en 1940) durant les années 1960, montrant son corps musculeux soumis aux tourments des roses ou criblé de flèches en Saint-Sébastien dans une tension suggestive, ou encore pour ses prises de position nationalistes. Le 25 novembre 1970, Mishima organisa et médiatisa son propre suicide par *seppuku* suivi de sa décapitation au quartier général des *Jieitai* 自衛隊 (« forces d'auto-défense »), après une sorte de tentative de coup d'état fomenté avec sa milice afin de provoquer un sursaut nationaliste. Quelques mois plus tôt, Sawaragi Noi relate avec humour cette journée du 27 avril 1970, sur le site des collines de Senri à Osaka où se tenait alors la très décriée Exposition Universelle, la présence de cet homme se faisant appeler *Dadakan* ダダカン, et qui déambulait dans le plus simple appareil, avec pour seuls vêtements une paire de lunettes de soleil, au pied de la *Taiyō no tō* 太陽の塔 (« Tour du Soleil »), œuvre d'Okamoto Tarō élevée pour l'occasion⁹⁹³. Même s'il ne parcourut qu'une quinzaine de mètres avant d'être appréhendé par la police anti-émeute, Itoi Kanji 糸井貫二 (1920-2021), de son vrai nom, marqua les esprits dans la mesure où son action fit directement suite à une autre survenue la veille, au même endroit, durant laquelle un activiste portant un casque arborant les caractères *Sekigun-ha* 赤軍派 (« armée rouge japonaise ») avant manifesté son opposition à la tenue de l'Exposition Universelle en occupant l'œil droit du soleil coiffant la sculpture géante. Même si cet activiste ne faisait pas partie de cette faction ultra violente – qui venait de détourner un avion sur la Corée du Nord et qui s'illustra au début des années 1970 par leur jusqu'aboutisme dans la prise d'otage d'Asama-Sansō –, ce dernier leur affichait un soutien équivoque et son rejet de la société capitaliste⁹⁹⁴. Dadakan, membre régulier du groupe *Zero Jigen* ゼロ次元 (« la dimension zéro ») et doté d'un parcours de vie tumultueux, illustre à lui seul combien la nudité a pu être un outil majeur de protestation tout au long des

⁹⁹³ SAWARAGI Noi, *Nihon, Gendai, Bijutsu* 日本・現代・美術 (« Japon, Contemporain, Art »), *Shinchōsha*, Tokyo, 1998, p. 174.

⁹⁹⁴ FERNANDES Bruno, *Pornologie vs capitalisme : le groupe de happening Zero Jigen, Japon 1960-1972*, Les Presses du Réel, Dijon, 2013, p. 145.

années 1960-1970, lui qui avait déjà couru totalement nu à Ginza en 1964 durant les jeux olympiques de Tokyo⁹⁹⁵.

Ce groupe de happening, généralement désigné comme groupe d'anti-art (*han-geijutsu* 反芸術, même s'il est difficile de donner une réelle définition à cette terminologie) fut créé dans les années 1960 et fit de la nudité le creuset de leur identité visuelle contestataire en tant qu'« anarchisme du corps », pour reprendre la terminologie de Bruno Fernandes dans son ouvrage de référence, et dont les membres furent qualifiés de *Hadaka no terorisuto-tachi* 裸のテロリストたち (« les terroristes nus ») par Sawaragi Noi⁹⁹⁶. Le collectif accueillit assez peu de femmes parmi ses membres, même s'il y en a eu, et que leur rôle est démontré par les archives photographiques ou cinématographiques de leurs *gishiki* 儀式 (« rituel »). Il semble que l'attitude d'un des fondateurs du groupe, Katō Yoshihiro 加藤好弘 (1936-2018), était quelque peu ambiguë sur le sujet, plutôt enclin à utiliser le corps nu des femmes afin d'érotiser les rituels pour attirer les curieux⁹⁹⁷, même si dans certains d'entre eux la femme est clairement célébrée, mais d'une façon qui semble la renvoyer à sa condition biologique de mère. Du fait même de la structure du groupe, le corps féminin fait d'ailleurs partie de ce tout, il ne semble donc pas être reconnu en tant qu'individu.

Si les artistes femmes regagnèrent la jouissance de leur propre corps en tant que restitution symbolique à travers la peinture figurative, il semble que leur corps *réel*, lui, continua d'être une donnée problématique d'un point de vue autant social qu'artistique durant les années 1960. Non pas que le corps de l'homme ne le fut pas – en ce sens que toute nudité publique tombe sous le coup de la loi –, mais il est clair que si la nudité fut, depuis au moins les années 1920 avec MAVO (quoi que très partielle), un outil de protestation généralement politique, cette nudité était essentiellement masculine, et elle le resta au Japon encore fort longtemps. Dans la mesure où il s'opéra un glissement des sources d'inspiration des avant-gardes japonaises à partir des années 1950 de l'Europe vers les États-Unis – notamment la culture populaire –⁹⁹⁸, il est donc logique que ce soit ce pays en particulier qui attira bon nombre de jeunes artistes (même si l'Europe restait attractive selon les sensibilités). L'exposition *Yomiuri Anpan* dont nous

⁹⁹⁵ SAWARAGI Noi, *Nihon, Gendai, Bijutsu* 日本・現代・美術 (« Japon, Contemporain, Art »), *Shinchōsha*, Tokyo, 1998, p. 175.

⁹⁹⁶ Ibid., p. 173 et suivantes.

⁹⁹⁷ FERNANDES Bruno, *Pornologie vs capitalisme : le groupe de happening Zero Jigen, Japon 1960-1972*, Les Presses du Réel, Dijon, 2013, p. 323.

⁹⁹⁸ Ibid., p. 20.

parlions plus avant était en effet un lieu à la fois sécurisé et privilégié, même s'il n'était pas totalement libre du fait institutionnel, en particulier au début des années 1960 durant lesquelles diverses mesures furent adoptées par les dirigeants du musée métropolitain des Arts de Tokyo afin de limiter certains moyens d'expression jugés trop peu conventionnels pour être montrés dans un lieu « destiné à l'éducation sociale »⁹⁹⁹. Furent ainsi interdites les œuvres : « utilisant un mécanisme qui émet des sons déplaisants ou aigus », « utilisant des odeurs nauséabondes ou des matériaux périssables », « procurant aux spectateurs un sentiment très déplaisant et qui pourrait enfreindre les lois sur la santé/l'hygiène publique », parmi quelques autres. Ces restrictions, édictées en décembre 1962, faisaient suite au chaos de l'exposition qui s'achevait, durant laquelle plusieurs groupes d'*anti-art* avaient rivalisé d'ingéniosité pour proposer plusieurs expériences visuelles et sensorielles pour le moins atypiques, et ce sont ces types d'œuvres qui furent ciblés par les restrictions d'une façon à peine voilée (dans les faits, ces restrictions étaient censées être destinées aux autres manifestations abritées par le musée, mais ce n'était objectivement pas les artistes de la *Nikakai* qui allaient les enfreindre). Même si, rétrospectivement, il est aisé d'imaginer les raisons de sécurité invoquées par les responsables du musée et les risques de dégradation des lieux, les restrictions de 1962 paraissaient intolérables pour certains artistes les plus radicaux (et qui revendiquaient cette exposition comme un lieu « extra-légal ») comme pour ceux qui allaient fonder l'année suivante le *Hai reddo sentā* ハイレッドセンター (« Hi-Red Center »), groupe auquel participèrent d'ailleurs Yoko Ono¹⁰⁰⁰ 小野洋子 (née en 1933) et Kubota Shigeko 久保田成子 (1937-2015) à partir de 1964¹⁰⁰¹, et qui annonçaient déjà la mort de la *Yomiuri Anpan*¹⁰⁰². Si l'exposition de 1962 cristallisait les craintes émanant du comité directeur, celle de 1963 fut sans doute encore pire, comme une sorte d'apothéose avant une fin annoncée : l'artiste ancien « néo-dada » Kazakura Shō 風倉匠 (1936-2007) déambula par exemple vêtu d'un simple pull, le bas du corps totalement nu, se présentant lui-même comme une œuvre d'art et se mit à faire le poirier,

⁹⁹⁹ TOMII Reiko, « How Gendai Bijutsu Stole the “Museum“ : An Institutional Observation of the Vanguard 1960's », in RIMER J. Thomas (dir.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2012, p. 149.

¹⁰⁰⁰ Contrairement à l'usage habituel dans ces lignes, nous utiliserons l'inversion de son prénom et de son nom selon la convention occidentale dans la mesure où c'est sous ce nom qu'elle est la plus connue.

¹⁰⁰¹ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, Rutgers University Press, New-York/Londres, 2005, p. 33.

¹⁰⁰² TOMII Reiko, « How Gendai Bijutsu Stole the “Museum“ : An Institutional Observation of the Vanguard 1960's », in RIMER J. Thomas (dir.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2012, pp. 148-150.

exhibant ainsi ses parties génitales¹⁰⁰³. Les membres de *Zero Jigen* y firent également un *gishiki* (dit « révolutionnaire »), allongé au sol (habillés) sur un *Nyūtō futon* 乳頭布団 (« futon de tétons »), le regard porté vers le plafond où avait été épinglé une estampe de type *Shunga*, et auquel la seule femme y participant fut l'artiste Kishimoto Sayako 岸本清子 (1939-1988)¹⁰⁰⁴. Durant les années 1960, le *Shunga* restait d'ailleurs encore (et continua de l'être jusqu'en 2015, au moins) un genre frappé de tabou, qui n'est donc pas montré publiquement, et qui tombe naturellement sous le coup de l'article 175 du code pénal. Il est d'ailleurs bon de souligner que la première exposition consacrée à ce type d'imagerie n'eut lieu au Japon qu'en 2015¹⁰⁰⁵, et dont l'accès fut interdit aux moins de 18 ans¹⁰⁰⁶. Le rapport à l'imagerie érotique et à la nudité plus ou moins partielle qui l'accompagne – de l'ordre du caché et de l'intime – et ce futon criblé de tétons est d'ailleurs très intéressant car il renvoie quelque part à une forme d'hypocrisie sociétale envers l'acte sexuel. Les tétons, ici utilisés presque comme des fétiches (ce qui est très cohérent avec les autres « rituels » du groupe glorifiant parfois le corps de la femme en tant que mère) renvoient sans équivoque à la maternité et semblent faire valoir que la vie naît du corps de la femme par le biais d'un rapport sexuel, et qu'il serait bien futile d'en avoir honte. Cette isolation d'une partie du sein, presque utilitaire, se retrouve d'ailleurs, tel que nous le disions précédemment, dans une tendance de déconstruction du corps féminin envisagée par ces artistes de l'intime comme Tabe Mitsuko à la même période ou les plans rapprochés du court métrage *Fly* de Yoko Ono en 1970, mais aussi, ironiquement, comme cette couverture du catalogue de la *Nikaten* de 1942. Telle fut ainsi la 15^e et dernière exposition des indépendants Yomiuri qui clôtura 15 ans d'une vitrine exceptionnelle en matière d'art, mais qui traduit aussi un climat tant social qu'artistique qui devint défavorable car amputé d'un cadre privilégié dans un Japon marqué par des années « haute croissance », et de son entrée dans le grand capitalisme mondial la même année en adhérant au FMI et à l'OCDE¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰³ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, Rutgers University Press, New-York/Londres, 2005, p. 32.

¹⁰⁰⁴ FERNANDES Bruno, *Pornologie vs capitalisme : le groupe de happening Zero Jigen, Japon 1960-1972*, Les Presses du Réel, Dijon, 2013, p. 50-51.

¹⁰⁰⁵ Des expositions centrées sur le *Shunga* ou en contenant se sont tenues dans diverses grandes institutions comme à Guimet en 2016 ou au British Museum en 2013, alors qu'une exposition consacrée au *Shunga* a essuyé le refus de toutes les grandes institutions japonaises en 2015 jusqu'à ce que le petit musée tokyoïte Eisei Bunko 永青文庫 accepte de l'organiser, non sans controverses.

¹⁰⁰⁶ « Shunga dake no tenrankai, tabū wo idomu 春画だけの展覧会、タブーを挑む (« l'exposition consacrée au *Shunga* qui s'empare d'un tabou »), *Asahi Shinbun* (édition du matin), 24 juin 2015, p. 27.

¹⁰⁰⁷ SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010, p. 574.

Le cas de Yoko Ono, comme celui de Kusama Yayoi, sont intéressants à ce titre bien que ces deux artistes n'aient, en apparence seulement, que très peu en commun si ce n'est un même désir de la scène artistique étrangère et ses possibilités, ce qui se retrouve chez d'autres artistes tel que nous l'avions évoqué avec Minemura Ritsuko, mais aussi Katsura Yuki. Yoko Ono fut d'ailleurs bien moins encline à montrer sa propre nudité durant ses performances que d'autres artistes d'une génération quasi similaire à l'instar de Kishimoto Sayako ou Kubota Shigeiko, et bien sûr Kusama elle-même, c'est-à-dire que l'intégralité de la carrière de cette génération se situe après 1945. Dans un autre contexte, en revanche, elle s'exposa bien volontiers intégralement nue avec John Lennon à l'occasion de la parution de leur album *Unfinished Music No. 1: Two Virgins* (la pochette face avant les montre frontalement nus, tandis que la face arrière les montre également nus, mais de dos), et dont l'arrière de la pochette fut repris pour la *une* du magazine musical américain *Rolling Stones* en novembre 1968.

Yoko Ono est issue d'une famille aisée, son père, banquier, est d'ailleurs muté à San Francisco puis à New York à deux reprises, entre 1935 et 1937, puis entre 1940 et 1941, amenant ainsi l'artiste à fréquenter des écoles américaines. Même si la guerre fut une expérience difficile pour toute la famille, elle repartit aux États-Unis à la faveur d'une autre mutation de son père afin de suivre un cursus de composition musicale et de littérature à New York de 1953 à 1956¹⁰⁰⁸. Elle intégra dès 1956 l'entourage des compositeurs John Cage (1912-1992) lui-même très intéressé par l'environnement culturel d'Ono, et de La Monte Young (né en 1925), avec qui elle organisa des performances dans son loft au début des années 1960 à New York, côtoyant le milieu de l'avant-garde new-yorkaise¹⁰⁰⁹. Mêlant poésie, musique (ou sons), ou encore peintures, l'approche singulière et intermédias de Yoko Ono s'inspira très nettement du langage musical, comme peuvent en témoigner ses œuvres contenant généralement le terme de *Piece*, qu'on retrouve abondamment dans les productions des compositeurs dodécaphoniques du début du XXe siècle. Les instructions qu'elle donne pour le déroulement des happenings évoquent d'ailleurs également ce langage, comme un tempo en quelque sorte : ces instructions donnent une ligne qui peut, à la manière d'une partition, être reproduite par d'autres performateurs.

Désireuse de renouveler son approche et son parcours, son retour au Japon à partir de 1962 intervient alors que le pays connaît cette très forte effervescence tant artistique que sociale, particulièrement marquée par la présence des groupes d'*anti-art* qui agitaient la scène par un recours au corps inédit. Il ne faut pas non plus oublier qu'Yves Klein, passionné par le

¹⁰⁰⁸ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, Rutgers University Press, New-York/Londres, 2005, p. 84-85.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 85.

Judo, séjourna au Japon près de quinze mois à partir de 1952 (ses recherches sur la couleur et la matière y trouveront d'ailleurs de nombreux relais par la suite¹⁰¹⁰), et qu'il avait suscité de vifs débats en 1960 à travers ses performances utilisant le corps des femmes en tant que « pinceau vivant » dans son *Anthropométrie de l'époque bleue*. À cette occasion, il enduisit les corps de ces dernières de peinture, et les invita à appliquer ce corps vecteur sur une toile, impliquant ainsi une dimension de temporalité dans le processus de création, et de trace par la silhouette vestigiale des femmes, les « empreintes ». Klein se fit le chantre d'un « corps action » en tant que lien avec l'*Action Painting*, tout en utilisant le corps féminin nu comme l'objet de cette réalisation, ce qui peut avoir une signification ambiguë le cas échéant : Klein donne d'ailleurs les ordres, se voulant chef d'orchestre, et les femmes exécutent, totalement nues devant un parterre de spectateurs endimanchés. Se pose la question de la propriété : Klein a donné les instructions, les femmes ont fait, mais que retient-on ? Le nom de Klein. Ono était dans une démarche très différente, cherchant majoritairement à reconsidérer les liens entre le spectateur et l'acteur (au sens de « performateur », celui qui « fait »), où généralement, un groupe – ou une personne seule – est actif ou active, l'autre groupe est passif. Il nous serait possible d'ajouter que cette relation regardant/regardé – *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'un nu tel que le proposait John Berger invoqué précédemment –, est asymétrique par définition, et est finalement similaire à celle qui se crée entre un tableau et son audience. Ce schéma est également valable pour le théâtre, le cinéma ou n'importe quel concert, et avec *Cut Piece*, Ono se présente devant ce même parterre de spectateurs guindés que Klein, comme pour en subvertir les regards.

C'est justement ce qu'elle proposait dans *Audience Piece* en 1962, puis dans sa célèbre *Cut Piece* en 1964, clôturant un « concert » organisé à Kyoto le 20 juillet avec d'autres *Pieces* comme *Bag Piece* ou *Fly Piece*. Cette pièce fut ainsi donnée pour la première fois au Japon, au Yamaichi Hall de Kyoto (fig. 185), puis la même année à Tokyo, au Sōgetsu Art Center. Elle fut reproduite par la suite dans plusieurs autres lieux comme au Carnegie Hall de New York en 1966, au Africa Center de Londres en 1966 (fig. 186) ou encore en 2003 à Paris, théâtre du Ranelagh (fig. 187). Durant cette *Piece* dépourvue de toute musique, Yoko Ono, assise au sol, digne, le regard droit, neutre, détaché, invita au préalable l'audience, à travers ses *instructions*, à s'emparer d'une paire d'imposants ciseaux disposés à ses côtés et à venir sur scène en découper – et emporter avec soi – des morceaux de ce qu'elle appelait sa « sa plus belle tenue

¹⁰¹⁰ GENEVRIER-TAUSTI Terhi, RIOUT Denys, *Yves Klein Japon*, éditions Dilecta, Paris, 2020, pp. 23-29.

»¹⁰¹¹. Elle cherche ainsi à mettre le spectateur dans une position d'acteur, pouvant disposer à sa guise (dans le cadre de quelques limites, naturellement, Ono pouvant interrompre la performance si elle le souhaite ou si plus aucun spectateur ne prend d'initiative) de son corps à la fois social et charnel, c'est-à-dire à travers un double regard : le performateur ponctuel agit ainsi presque comme un violeur dans la mesure où il attend à l'intégrité de son corps, tandis que le reste de l'audience – qui est déjà passé à l'acte, qui est sur le point de le faire ou qui ne le fera pas – est voyeur de la scène. La nudité est en fait considérée comme une donnée aléatoire en ce qu'elle est potentielle : sa réalisation est hautement probable, mais elle dépend à la fois de l'artiste et des aléas du public acteur. Un des rares extraits disponibles de la performance de 1966 montre une audience tantôt timide, ne coupant qu'un simple morceau, tantôt bien plus violente, découpant des pans entiers de son chemisier¹⁰¹². Cette passivité corporelle, à l'instar d'une pose photographique, se retrouve d'ailleurs quelques années plus tard chez des artistes américaines comme Hannah Wilke (1940-1993) et même Cindy Sherman (née en 1954) dans les années 1970, où cette pose – ici assise, immobile et, bientôt, nue – reflète une critique sociale manifeste des normes liées aux genres¹⁰¹³. Yoko Ono semble vouloir dénoncer, révéler cette femme japonaise passive, lui arrachant son enveloppe sociale (le vêtement, artificiel) comme pour rappeler qu'en dessous se cache finalement un être humain, opprimé, celui-là même qui apparaît dans toute sa réalité à mesure que sa nudité est de plus en plus dévoilée. Pire encore, la nudité laisse le corps dans ce qu'il a de plus vulnérable, tendre par rapport à ces ciseaux, suggérant ainsi que s'il y avait possibilité d'une étape suivante, du sang pourrait être versé. Lors de la représentation de Kyoto, un homme brandit d'ailleurs la paire de ciseau comme s'il s'apprêtait à la poignarder, tempérant immédiatement son geste¹⁰¹⁴.

Certains y voient dans cette attitude une forme d'écho à la non-violence de Gandhi, même s'il serait possible d'envisager à travers cette passivité la critique manifeste de ce que la société japonaise conservatrice attend justement d'une femme : une tenue impeccable et qu'elle soit soumise à son époux. Toutefois, si on devait retourner ce point de vue, Yoko Ono est également consentante car de cet échange asymétrique audience/artiste dépend du bon déroulé de la performance : certes, la non-violence dans la protestation est entendable, mais il pourrait

¹⁰¹¹ BIESENBAK Klaus (dir.), CHERIX Christophe (dir.), *Yoko Ono One Woman Show 1960-1971*, catalogue d'exposition [Museum of Modern Art, New-York : du 17 mai au 7 septembre 2015], The Museum of Modern Art, New-York, 2015, p. 106.

¹⁰¹² Un extrait (de piètre qualité) est disponible sur la plateforme Youtube : <https://youtu.be/aGMVqbEI-Y0> [consulté le 17 novembre 2022].

¹⁰¹³ SHALSON Lara, *Performing Endurance: Art and Politics since 1960*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, p. 167.

¹⁰¹⁴ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, Rutgers University Press, New-York/Londres, 2005, p. 100.

aussi s'agir d'une critique de l'immobilisme ou le fatalisme de certaines femmes. Ce qui pourrait être une interprétation possible, et qui serait renforcé le fait que les acteurs ayant participé à la mise à nue étaient aussi bien des hommes que des femmes. Il s'agit également d'un questionnement sur la place de l'individu par rapport au groupe, et la façon dont la masse peut être oppressante sur celui ou celle ne faisant pas partie de la norme. Pour Julia Bryan-Wilson, *Cut Piece* est une citation directe à la culture visuelle ayant fait suite aux bombardements nucléaires d'Hiroshima et de Nagasaki, en particulier en ce qui concerne la nudité (qui, pourtant, n'est que potentielle ici) en tant que résultante du la carbonisation des vêtements par le souffle, tout en atténuant la portée féministe de la pièce sans la réfuter complètement¹⁰¹⁵. Même si Bryan-Wilson ne cite pas ce cycle, son point de vue est plutôt intéressant car il renvoie au grand œuvre des époux Maruki Toshi(ko)¹⁰¹⁶ et Maruki Iri 丸木位里 (1901-1995, artiste *Nihonga*), le cycle des *Genpaku no zu* 原爆の図 (« les peintures de la bombe atomique ») entamé dès 1950 et duquel la plus grande partie des panneaux avait déjà été achevée en 1964. Une telle connexion serait rendue possible dans la mesure où, que ce soit Ono, les époux Maruki, des œuvres comme *Sesō gunzō* 世相群像 (« groupe [de personnes] dans la situation actuelle [du pays] ») (fig. 188) de Fukuzawa Ichirō en 1946, ou même ensuite celles de Fukushima Mizuho sur laquelle nous reviendrons, la nudité fait figure d'invariant et est systématiquement utilisée afin de symboliser la « déshumanisation » des corps par la brûlure et la disparition des vêtements. Que ce soit par le souffle de l'explosion ou par ses conséquences, mais aussi à travers la lutte pour la survie. Rappelons-nous ce que nous évoquions à propos des *Rouleaux de l'enfer* : le corps social en tant qu'appartenance aux sociétés humaines disparaît, amenant à un état proche des *Bêtes* de Kainoshō Tadaoto telles qu'esquissées en 1915. Du point de vue d'une symbolique sociale ou en tant que réminiscences des horreurs de la bombe – les deux s'entendent et ne se contredisent pas –, la nudité est ainsi liée à une connotation de destruction, et ce n'est pas un hasard si Yoko Ono réalisa par deux fois *Cut Piece* au « Destruction in Art Symposium » à Londres en 1966, dans un contexte pesant qui amplifia drastiquement la portée nihiliste de la performance¹⁰¹⁷. Ono s'était d'ailleurs fait sienne la

¹⁰¹⁵ BRYAN-WILSON Julia, « Remembering Yoko Ono's Cut Piece », *Oxford Art Journal*, vol. 26, n°1, 2003, p. 103.

¹⁰¹⁶ Déjà mentionnée en 2.2.1.

¹⁰¹⁷ BIESENBACH Klaus (dir.), CHERIX Christophe (dir.), *Yoko Ono One Woman Show 1960-1971*, catalogue d'exposition [Museum of Modern Art, New-York : du 17 mai au 7 septembre 2015], The Museum of Modern Art, New-York, 2015, p. 156. Elle réalisa la performance une première fois seule sur scène, tandis que les instructions données pour la seconde impliquaient un groupe de personnes et non plus une seule, où chacun devait couper des morceaux de vêtement des autres.

phrase de Marshall McLuhan « The message is the Medium »¹⁰¹⁸, rappelant ainsi combien le corps dans son ensemble fait partie du message, c'est-à-dire autant l'aspect symbolique de sa garde-robe que de sa mise à nu. N'est-ce d'ailleurs pas également là une autre interprétation possible ? Une forme d'anarchisme finalement, qui vise la destruction des normes sociales bourgeoises vers une égalité de fait à travers la nudité. L'aspect inachevé de la pièce, comme pour beaucoup d'autres (si ce n'est toutes, par essence) de Yoko Ono, serait justement sa poursuite hors les murs. Comme le rappelle Louis Menand pour le *New Yorker*, une lecture bouddhiste de l'œuvre était possible au Japon, l'artiste expliquant que le fait de faire la chose la plus gênante possible afin de savoir ce qu'il peut en ressortir appartient à la tradition zen¹⁰¹⁹. Mais ce n'est plus le cas en dehors du Japon.

Sacrifice de soi, passivité coupable ou don de son corps, la mise en situation de *Cut Piece* et son environnement nous évoquent ces photographies d'Araki Nobuyoshi prise pour la revue *Shashin Jidai* entre 1982 et 1985 et restituée dans le livre *Tokyo Lucky Hole* publié en 1990, montrant ces lieux à destination masculine voyeuriste mais aussi participative (fig. 189) (ici, les chaises sont affublées du terme racoleur *Nūdo nippon-ichi* ヌード日本一 (« le meilleur nu du Japon »)), et dans lesquelles la ou les femmes se livrent devant un public à des actes sexuels avec des spectateurs (devenus acteurs), ce qui renforcerait ce caractère de « viol », d'atteinte au corps, d'autant plus que, intentionnellement ou non, Yoko Ono est assise de la même façon que la jeune femme violentée dans *Mudai* de Shima Seien. Même si le sens échappe *de facto* à l'auteur dans la mesure où il finit par se diluer dans une forme de conscience collective lors de la performance, cette œuvre se doit certainement d'être interprétée, c'est d'ailleurs le propre de la musique. Nous ne savons pas si Marina Abramović (née en 1946) puisa quelque part son inspiration dans cette pièce, mais il existe des similitudes, en particulier dans *Rythm 0*, performance basée sur l'intervention du public à partir d'une liste d'instructions qu'elle donna en 1974 à Naples et lors de laquelle elle adopta une posture passive, invitant l'audience à l'utiliser en tant qu'objet comme bon lui semble pendant six heures, ce qui la laissa également nue.

Ono dira elle-même que ses « concerts » au Japon en 1964 reçurent globalement une mauvaise appréciation, s'ils en reçurent une, soulevant infiniment moins de débats qu'en Grande Bretagne où le corps de la femme (rendu totalement nu cette fois) et la violence

¹⁰¹⁸ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, Rutgers University Press, New-York/Londres, 2005, pp. 216-217n2.

¹⁰¹⁹ MENAND Louis, « Yoko Ono's Art of Defiance », *The New Yorker*, 13 juin 2022 [En ligne] <https://www.newyorker.com/magazine/2022/06/20/yoko-onos-art-of-defiance> (8 janvier 2023).

potentielle sur celui-ci cristallisèrent les débats¹⁰²⁰. Nos recherches nous ont montré qu’aucun des quotidiens nationaux qu’il nous a été possible de consulter n’avait évoqué l’évènement, ni à Kyoto, ni à Tokyo, les seuls à évoquer Yoko Ono en tant qu’artiste le firent dès lors qu’elle eut entamé sa relation avec John Lennon, la révélant au grand public finalement par le biais de ce dernier. L’excellent catalogue d’exposition du MOMA de 2015 montre néanmoins que des revues comme *Shūkan Taishū* 週刊大衆 s’en étaient fait l’écho en 1964, tout comme la revue spécialisée *Geijutsu Shinchō* en 1962 pour son « concert » *Works of Yoko Ono* au Sōgetsu Art Center, qui illustra le soutien qu’elle put avoir au sein d’un certain milieu japonais face au critique Donald Richie (1924-2013) qui l’accusait de plagiat¹⁰²¹. La revue plus généraliste *Shūkan Bunshun* 週刊文春 reproduisit d’ailleurs en 1967 deux photographies de Yoko Ono : une illustrant l’artiste presque totalement nue lors de *Cut Piece* à Londres, l’autre également à Londres, durant la réalisation de son court-métrage *Film n°4*, montrant une femme dont seule la partie supérieure du corps est couverte – court-métrage visant justement à filmer les fesses d’hommes comme de femmes et qui fut frappé de censure par le *British Board of Film Censors* jusqu’en 2017¹⁰²² –, tout en étant assorti d’un court texte de Yoko Ono intitulé « l’avant-garde, aussi connue sous le nom d’acte de folie » (前衛またの名を愚行)¹⁰²³. La réception de la pièce est ainsi étroitement liée au pays dans laquelle elle fut présentée, et le peu de réaction de la part de l’audience japonaise (certains demandèrent simplement à être remboursé car il n’y avait pas de musique¹⁰²⁴), avec beaucoup moins de commentaires viscéraux qu’ailleurs, traduit également un certain rapport au corps, mais aussi au corps de la femme. Ono quitta le Japon peu de temps après le « concert » de Tokyo.

D’une façon à la fois opposée et complémentaire à Ono et à son utilisation très personnelle de la nudité, Kusama Yayoi 草間彌生 (née en 1929) fit également le choix de l’exil aux États-Unis et employa le corps nu en tant que manifeste d’une radicalité pouvant endosser

¹⁰²⁰ BRYAN-WILSON Julia, « Remembering Yoko Ono’s Cut Piece », *Oxford Art Journal*, vol. 26, n°1, 2003, pp. 106 ; 107n10.

¹⁰²¹ Articles issus des numéros 7 et 8 de *Geijutsu Shinchō*, 1962, tels que traduits en anglais et reproduits dans GBIESENBACH Klaus (dir.), CHERIX Christophe (dir.), *Yoko Ono One Woman Show 1960-1971*, catalogue d’exposition [Museum of Modern Art, New-York : du 17 mai au 7 septembre 2015], The Museum of Modern Art, New-York, 2015, p. 118-125.

¹⁰²² « At last – Yoko Ono’s banned bottoms film is bared in London », *The Art Newspaper*, 25 mars 2017 (en ligne). [Consulté le 10 octobre 2021].

¹⁰²³ Voir ONO Yoko, « Zenei mata no na wo gukō 前衛またの名を愚行 (« l’avant-garde, aussi connue sous le nom d’acte de folie »), *Shūkan Bunshun*, vol. 9, n°34, p. 3-6.

¹⁰²⁴ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, Rutgers University Press, New-York/Londres, 2005, p. 101.

plusieurs significations. Issue d'une famille également aisée, son père est absent, sa mère autoritaire, et celle-ci refuse catégoriquement que sa fille devienne une artiste, ce qu'elle estime du même acabit qu'être un *Kawarakojiki* 河原乞食 (littéralement « mendiant de bord de rivière », terme péjoratif assez proche du saltimbanque pour désigner les acteurs/comédiens de l'époque d'Edo). Elle se décrit elle-même comme étant « une enfant à l'air misérable, petite, le nez court, se lassant très vite des choses, capricieuse et, pour ne rien arranger, profondément sceptique ». ¹⁰²⁵

La maison de famille était donc dirigée par une mère dragon, violente, souhaitant que sa fille reproduise le schéma traditionnel dans la séparation des rôles genrés le plus strictement possible. Du fait de ses liens complexes avec la figure maternelle, elle ne se reconnaît d'ailleurs pas entièrement dans le terme « féminisme », car l'origine de toute cette souffrance liée à ses aspirations artistiques trouvait justement son origine dans une femme qui n'était autre que sa propre mère. Elle quitta Matsumoto pour Kyoto où sa mère souhaitait qu'elle apprenne l'étiquette japonaise en tant que condition de son départ, ce qu'elle refusa, mais prit néanmoins des cours de *Nihonga*, ce qui était, tel que nous l'avons vu, toujours l'alternative la moins « mauvaise » lorsqu'une femme désirait être artiste. D'un point de vue artistique, ses premières œuvres s'inscrivent dans une approche peu voire non figurative, rappelant parfois des motifs familiers, tout en proposant une palette de couleurs généralement sombre. Si ces œuvres jouissaient d'une appréciation plutôt bonne, puisant l'inspiration notamment auprès d'artistes comme Georgia O'Keeffe, la perspective d'une exposition à New York en 1957 fut de plus en plus médiatisée à tel point que ses parents ne pouvaient plus empêcher son émancipation, même si, tel que le rappelle Yoshimoto, Kusama était perçue comme une honte pour sa famille¹⁰²⁶. La réception d'une de ses expositions personnelles de 1955 montre d'ailleurs combien les critiques se focalisent encore beaucoup sur le genre de l'artiste, tout en cherchant à lui accoler des « ismes » :

立體派や超現實派などの理念とはかかわりなく、直接的な感覺を通して、手法が生理とムジュンなく結びついているようだ。いかにも、女流画家らしい感覺だ

¹⁰²⁵ KUSAMA Yayoi, « Iwan no baka イワンの馬鹿 (« Ivan l'idiot ») », *Geijutsu Shinchō*, vol. 6, n°5, 1955, p. 164.

¹⁰²⁶ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, Rutgers University Press, New-York/Londres, 2005, p. 53.

が、数年前の作品など、日本画の顔料をつかって、たくみな描寫力を示していた。

1027

Indépendamment des idées de cubisme ou de surréalisme, il semble que sa technique soit, sans incohérence, reliée à la physiologie par le biais d'une sensation directe. Même s'il s'agit en effet d'une sensation semblant émaner d'une artiste femme, elle utilisa des pigments du *Nihonga* pour ces œuvres il y a quelques années, faisant ainsi preuve de son talent en matière de description picturale.

Kusama Yayoi eut un rapport très particulier au corps, et elle ne réalisa des performances totalement nue – ou impliquant la nudité d'autres personnes – qu'aux États-Unis où elle vécut de 1957 à 1973¹⁰²⁸. Déjà dans la presse japonaise, elle revendiquait un caractère indépendant, autonome tout en ne se revendiquant de rien. Elle déclarait en 1955 :

私には新人にふさわしい珍しい意見やすばらしい主張など何一つもありません。ピカソどころかこの小さな日本画壇にいどむ意志さえ毛頭ありませんし、どちらかといえば芸術家であるよりは画描きである私は、死ぬまで羽を動かして鳴きまわりたいので、絵はこのようにかくべきだと、社会主義リアリズムや実在主義などふりまわされても、一向判らないといったほうがあたっています。¹⁰²⁹

Je n'ai, pour ma part, pas la moindre opinion inhabituelle ou appropriée ni aucune revendication mirifique envers les « nouveaux venus ». Très loin de Picasso, je n'ai aucune intention de défier ce petit monde du *Nihonga*. Je veux, moi qui me considère plus comme une peintre qu'une artiste, chanter jusqu'à ma mort en agitant mes ailes : c'est pourquoi mes peintures devraient être réalisées de cette façon, et même si elles font montre d'un certain réalisme socialiste ou d'existentialisme, il me serait préférable de dire que je n'y comprends absolument rien.

¹⁰²⁷ OKAMOTO Kenjirō, « Kitai sareru shin-jin : Kusama Yayoi 期待される新人—草間彌生 (« Nouveau-venu prometteur : Kusama Yayoi ») », *Geijutsu Shinchō*, vol. 6, n°5, 1955, p. 14.

¹⁰²⁸ FERNANDES Bruno, *Pornologie vs capitalisme : le groupe de happening Zero Jigen, Japon 1960-1972*, Les Presses du Réel, Dijon, 2013, pp. 367-368.

¹⁰²⁹ KUSAMA Yayoi, « Iwan no baka イワンの馬鹿 (« Ivan l'idiot ») », *Geijutsu Shinchō*, vol. 6, n°5, 1955, p. 164.

Paradoxalement, Kusama vouait une haine absolue au patriarcat et la rigidité sociale qu'elle voulut très tôt fuir, c'est-à-dire presque directement après la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Cette absence de référent paternel, l'interdiction de nouer des amitiés avec des garçons et l'omniprésence délétère du référent maternel, développa chez elle, en plus de son expérience de la guerre en tant qu'enfant, des troubles freudiens liés à la sexualité et une peur phobique (qui devint une véritable obsession) du sexe, et du phallus en particulier. Cette obsession se retrouve dans toute son intensité à travers une de ses installations exposées à la Gertrude Stein Gallery de New York en 1963 et intitulée *Aggregation : One Thousand Boats Show* (fig. 190). Kusama satura totalement l'espace visuel de la pièce par des photographies au mur et, en son centre, un bateau pourvu de rames totalement recouvert et hérissé d'un foisonnement de structures aux formes très évocatrices, quoi que pouvant aussi évoquer du corail. Du fait de la présence même de l'artiste, totalement nue au sein de cette pièce, leur confère une portée symbolique menaçante lorsqu'on connaît l'histoire personnelle de Kusama ; toutefois, la façon dont elle a conçu ces pénis, c'est à dire sous la forme d'objets cousus à la main, mous, presque comme des peluches, rompt ce caractère de « viol » symbolique en les rendant inoffensifs : « l'assujettissement de l'opresseur », pour reprendre les mots d'Éric Troncy¹⁰³⁰.

Sans vouloir psychanalyser l'artiste, cette compulsion dans la confection de sexes masculins pourrait être comprise comme une catharsis, un complexe d'Œdipe rétrospectif, conjurateur : le sexe masculin est rendu inerte, et cette position nue, tournant le dos à ce bateau – symbole de son voyage aux États-Unis ? – pourrait être compris comme une invitation à cet acte lié à son intimité la plus profonde. Kusama dira d'ailleurs ouvertement qu'il s'agissait là d'une forme de thérapie artistique¹⁰³¹. Le mur de la pièce accueillant l'installation est également recouvert de photographies de ce bateau prise en plongée assez haute et évoquent inmanquablement la forme d'un pénis de la même manière, faisant écho à ses objets. Les structures gonflables couvertes de pois, celles qui font aujourd'hui partie de l'identité visuelle la plus connue (et commerciale) de Kusama Yayoi, ne sont finalement que le prolongement ou l'inflation des pénis cousus à la main et fourrés qu'elle accumula durant les années 1960¹⁰³². D'autres photographies la montrent se mettant en scène dans cet univers, dont l'une prise en

¹⁰³⁰ LE CONSORTIUM, *Kusama Yayoi*, catalogue d'exposition [Circulation en France : Le Consortium, Dijon : de novembre 2000 à janvier 2001 ; Maison de la Culture du Japon à Paris : de février à mai 2001], Les presses du réel, Dijon, 2001, p. 63.

¹⁰³¹ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, Rutgers University Press, New-York/Londres, 2005, p. 57 ; 213-214n43.

¹⁰³² Petits objets dont la confection et l'esprit lui valurent d'ailleurs d'être un temps assimilée à une artiste du Pop Art.

1962, allongée sur le ventre à même son œuvre *Accumulation N°2*, et chaussée d'escarpins, le corps couvert de pois symboles de son « auto-anéantissement » (fig. 191). Dans ces deux photographies, Kusama ne se présente d'ailleurs pas de face mais bien de dos, d'autres la montrent se couvrant les seins par ses longs cheveux, ou encore se dissimulant le sexe d'une main faussement pudique : la nudité, que ce soit celle de l'artiste ou celle des corps qui l'accompagnent occupe une place capitale, centrale dans tout sa période new-yorkaise. Le court-métrage *Self-Obliteration* de 1967 (qui dure une vingtaine de minutes¹⁰³³) la montre d'ailleurs assez furtivement totalement nue, dont sa poitrine. Elle se met en scène durant une scène finale résolument orgiaque en intérieur, qui n'est pas sans rappeler *Meat Joy*, 1964, de Carolee Schneemann (1939-2019), durant laquelle elle peint frénétiquement des pois à même le pénis d'un homme, pénis qui est recouvert d'une sorte de chaussette ou de collant dès lors que Kusama doit utiliser ses doigts pour appliquer la peinture. Cette frénésie envers ce nu masculin renvoie au terme même d'*obliteration* tel qu'utilisé par Kusama : *obliteration* se traduit en français par *anéantissement*, c'est-à-dire que, de la même façon que ses pseudo-pénis cousus, elle anéantit symboliquement la dangerosité du pénis.

De plus en plus engagée politiquement contre la guerre du Vietnam – que ce soit d'une façon directe ou indirecte, mais la dénonciation de son financement par les banques – faisant ainsi écho aux mouvements similaires qui agitaient le Japon à la fin des années 1960, Kusama s'illustra d'ailleurs dans une revendication de la nudité en tant qu'expression, tout en se mettant finalement elle-même peu à nu dans l'espace public contrairement à la sphère privée de son atelier. Elle invitait bien plus volontiers des inconnus à le faire – généralement des marginaux ou des membres du milieu hippie new-yorkais – tout en paraissant à leurs côtés comme la véritable artiste les criblant de pois, palette à la main, ce qu'on peut voir dans *Self-Obliteration Event* sur le pont de Brooklyn en 1967 ou *Grand Orgy to Awaken The Dead at MoMA* en 1969. La nudité n'est ainsi plus celle de l'artiste mais de ces êtres humains, presque considérés comme les fidèles d'une forme de gourou, qui la suivent totalement nus et qui endossent le message porté par Kusama. Ils sont les objets de sa performance, les matériaux vivants et, à la manière d'un Yves Klein chef d'orchestre – mais aussi de Yoko Ono à travers la réalisation de *Film n°4*. Kusama se fait ici figure créatrice et toute puissante de Pygmalion, renversant d'une certaine façon le pouvoir traditionnellement masculin conféré à la création artistique, au regard de l'Histoire de l'art japonaise, en modelant à la fois les corps nus d'hommes comme de femmes dans la lignée de ce qu'Asakura Setsu avait su présenter à la *Nitten de* 1947. Ces performances

¹⁰³³ La vidéo est disponible sur YouTube à partir du lien suivant : <https://youtu.be/n6wnhLqJqVE> [consultée le 10 janvier 2023].

la montrent en un sens dans une même situation que ces autoportraits plus ou moins historiés d'artistes masculins devant leur chevalet, parfois accompagnés d'un modèle nu à la portée quasi allégorique, ceux-là même qui étaient déconseillés aux artistes femmes avant-guerre. S'il fallait tirer sur le fil de cette métaphore que nous renvoyions plus lointainement dans ces lignes à Jean-Léon Gérôme, les photographies issues de la performance *Body Painting at Kusama's Studio* (fig. 192) en 1968 font écho justement à cette culture visuelle de la nudité que l'artiste maîtrise avec excellence. Celle-ci est photographiée totalement nue, debout, le corps légèrement tourné et en contrapposto, un bras fléchi lui dissimulant le visage, tandis que l'autre est rabattu derrière sa tête. Cette posture nous a semblé être une citation pour le moins équivoque à la gestuelle de la figure féminine de l'œuvre de Gérôme *Phryné devant l'Aréopage* (fig. 193), posture elle-même reprise par le sculpteur japonais Kunikida Rinzō 国方林三 (1883-1967) dans son œuvre *Genwaku wo uchiharau onna* 幻惑を打拂ふ女 (« femme repoussant l'ensorcellement »), mais ici détournée de façon parodique. Cette posture de Phryné telle qu'imaginée par Gérôme symbolise initialement l'impiété puis la honte de cette dernière dont la nudité est révélée, telle une sentence (presque un viol), devant une cour intégralement masculine. Kusama, légèrement étreinte par un homme situé derrière elle – en position dominante – détourne cette gêne en se couvrant les yeux, tandis que les deux hommes accroupis à ses pieds, celui de gauche portant vers elle son regard, viennent entraver le caractère de domination par une forme de vénération. De la même façon, cette femme allongée au premier plan, telle un « nu en atelier », a son corps recouvert de lignes peintes et façonné, lignes vestigiales de l'activité créatrice de l'artiste, faisant ainsi écho aux autres lignes présentes sur le mur derrière les protagonistes. La lumière se porte d'ailleurs sur Kusama, reléguant l'homme à ses côtés à la pénombre, et plus encore celui accroupi à l'arrière-plan qu'on distingue à peine. Contrairement aux nus académiques et aux lois en vigueur au Japon à la même époque, le sexe de Kusama n'est pas dissimulé et affiche une pilosité très dense, comme une forme de provocation (même si nous nous situons aux États-Unis), tandis qu'à l'inverse, les sexes masculins sont tous invisibles, comme non-existants.

Il semble d'ailleurs que la nudité chez Kusama ne vise pas à « choquer le bourgeois » en l'affichant dans l'espace public, mais justement à détruire cette vision puritaine de la société (américaine, le cas échéant, mais aussi transposable au Japon du XXe siècle) faisant de la nudité quelque chose de choquant¹⁰³⁴. La nudité a une portée profondément symbolique, notamment parce qu'elle situe tous les corps sur un même pied d'égalité, ce qui est fondamental dans la

¹⁰³⁴ FERNANDES Bruno, *Pornologie vs capitalisme : le groupe de happening Zero Jigen, Japon 1960-1972*, Les Presses du Réel, Dijon, 2013, pp. 268-269.

compréhension de ces performances au regard des marges tant sexuelles que « racisées ». La même année que la promulgation de la dernière loi antiségrégationniste, le « Civil Rights Act », adoptée le 11 avril soit sept jours après l'assassinat de Martin Luther King, *Naked Event outside the Stock Exchange* (aussi appelé *Anatomic Explosion*) du 14 juillet 1968 s'organise autour d'un groupe composé à la fois de personnes caucasiennes que de plusieurs afro-américains nus, dont cette femme au corps opulent et épris d'un mouvement de danse comme prise dans une transe. Le corps de la « différente » est ainsi montré, mais ici dans une logique d'anéantissement symbolique du grand capitalisme (alors même qu'elle fera commerce de ses vêtements et créations¹⁰³⁵), mais aussi des normes sociétales ou sexuelles¹⁰³⁶. À l'instar de Yoko Ono, Kusama fait usage d'instructions préalables, ici aux accents révolutionnaires : *abolism* en est le terme principal, et la nudité est ainsi envisagée comme l'abolition des vêtements en tant que marqueurs sociaux¹⁰³⁷. Paradoxalement, cette « abolition » amène à une plus grande visibilité de la carnation des Afro-américains, en exhibant la différence comme une provocation. Ce point est d'ailleurs d'autant plus intéressant que l'artiste représente elle-même une minorité visible en tant que Japonaise, minorité présente aux États-Unis qui souffrit considérablement durant la Seconde Guerre Mondiale. Elle relate d'ailleurs dans *Manhattan Suicide Addict*, brûlot cru et brutal envers le milieu artistique américain, un épisode où des étudiants japonais cherchent à entrer en contact avec elle pour rencontrer des jeunes femmes hippies de Greenwich Village supposément dévergondées (et blondes, de préférence). L'un d'eux lui demande si elle est Japonaise : elle lui répond qu'elle est peintre. Elle se réfère à eux dans ces termes : « ces gens-là », avec une prise de distance par rapport à l'identification qu'on cherche à lui imposer, avant d'emmener l'étudiant sans le prévenir à une soirée gay où le pauvre en sortira traumatisé¹⁰³⁸.

Il s'agit donc avec Kusama d'une façon extrêmement différente, personnelle, par rapport à Yoko Ono, d'utiliser la nudité, même si l'aspect « provocateur » à des degrés divers leur est commun. Elle nous apparaît ici exutoire, politique, mais aussi teinté d'une forme de revanche sur le mythe de la création artistique à travers le modelage des corps nus, tout en ne se revendiquant d'aucun mouvement en particulier (mais n'étant absolument pas hermétique à la scène autour d'elle), pas même de Fluxus contrairement à d'autres artistes japonaises comme

¹⁰³⁵ LE CONSORTIUM, *Kusama Yayoi*, catalogue d'exposition [Circulation en France : Le Consortium, Dijon : de novembre 2000 à janvier 2001 ; Maison de la Culture du Japon à Paris : de février à mai 2001], Les presses du réel, Dijon, 2001, p. 59.

¹⁰³⁶ Voir son anecdote qu'elle relate dans *Manhattan Suicide Addict* (p. 163), lorsqu'elle émet l'idée d'organiser une orgie homosexuelle dans la cathédrale Saint-Patrick. « C'est comme si on donnait une gifle à l'église américaine », lui répond-on.

¹⁰³⁷ NIXON Mignon, « Anatomic Explosion on Wall Stree », *October*, n°142, 2012, p. 19n62.

¹⁰³⁸ KUSAMA Yayoi, *Manhattan Suicide Addict*, (traduit du japonais par Isabelle Charrier), Les Presses du réel, Saint-Etienne, 2005 [1978], pp. 228-232.

Yoko Ono qui y collabora brièvement entre 1964 et 1966, ou Kubota Shigeiko, elle-même épouse de Nam Jun Paik (1932-2006). Les circonstances du retour de Kusama au Japon sont sans doute multifactorielles : il semble que le décès de son ami, l'artiste visuel Joseph Cornell, eut un impact significatif sur sa santé mentale (elle fut internée deux ans plus tard)¹⁰³⁹, ce que les déboires financiers de sa société « Kusama Entreprises » ont sans doute précipité, tout comme un monde de l'art new-yorkais qu'elle décrit avec amertume. Il est intéressant de constater que dès lors que Kusama fut rentrée au Japon en 1973, elle cessa définitivement ses happenings et n'eut plus recours à la nudité, comme si cette expérience new-yorkaise avait été un exutoire poussé jusqu'à ses retranchements. Si le happening nu était à la fois le moyen et l'objet de la création artistique de Kusama, il est probable que la société japonaise des années 1970 n'était plus (l'eût-elle été ?) un terrain favorable à ce type d'expression : les émeutes au Japon de 1968-69 étaient terminées, et les Américains tentaient de trouver une issue à la guerre du Vietnam par des processus de paix à partir de 1972-73. Quelle place donner à la contestation dans la société japonaise de cette décennie ? Contester quoi, dans cette société très différente de celle des États-Unis ? Rétrospectivement, des performances comme *Vagina Painting* de Kubota Shigeiko, durant laquelle l'artiste s'introduisit un pinceau dans le vagin et peignit de cette façon accroupie sur scène – raillant les performances masculines notamment d'Yves Klein selon Rebecca Schneider – et qui se tint à New York en 1965 n'aurait, en toute objectivité, jamais pu avoir lieu au Japon à la même période.

3.2.2 – Quelques mots sur la *Jendā ronsō* ジェンダー論争

En 1997, l'éditorialiste de la section « Arts » au *Mainichi Shinbun*, Sanda Haruo 三田晴夫, fut à l'origine d'une controverse très animée à la suite de la publication d'un article intitulé « *Karimono no shisō/chi/shudai wo megutte* 借り物の思想・知・主題を巡って (« autour des sujets, connaissances et pensées empruntées »), qui opposa une frange de

¹⁰³⁹ KOKATSU Reiko, *Onna-tachi ha shinwa wo hodoku : Katsura Yuki, Kusama yayoi, Tanaka Atsuko, Nasaka Yūko* 女たちは神話をほどく : 桂ゆき、草間彌生、田中敦子、名坂有子 (« Démystifier les artistes femmes : Katsura Yuki, Kusama Yayoi, Tanaka Atsuko, Nasaka Yūko »), catalogue d'exposition [Galerie Nukaga, Tokyo : du 12 octobre au 2 novembre 2016 ; Galerie Nukaga, Osaka : du 24 novembre au 15 décembre 2016], Galerie Nukaga, Tokyo, 2016, p. 90.

l'intelligentsia universitaire masculine japonaise conservatrice à une jeune génération d'universitaires ou curatrices jusqu'en 1999.

L'article ayant suscité autant de réactions – à tel point que cette crise sera appelée *a posteriori* la *jendā ronsō* ジェンダー論争 (« querelle/controverse du genre ») – dresse un état des lieux du monde de l'art japonais de part et d'autre d'une ligne de « fracture », qu'il situe quelque part durant la seconde moitié des années 1980, sans en donner toutefois de date précise ou d'élément déclencheur. Selon Sanda, les grandes idées et courants artistiques peuvent être décomposés en mots-clés : il entreprend ainsi de spécifier que les mots-clés représentatifs du monde de l'art avant cette ligne seraient « politique et art », « école de Gutai » (*Gutai-ha* 具体派), « anti-art », « *Mono-ha* » (もの派), « humain et matière », « installation », « Nouvelle Vague », ou encore « réhabilitation de la peinture ». *A contrario*, ceux qui seraient représentatifs du monde de l'art au-delà de cette même ligne imaginaire seraient, toujours selon lui : « simulationnisme », « réalité virtuelle », « *borderless* », « multiculturalisme », « politiquement correct », « ethnique », « environnement », « corps », « féminisme », « genre » ou « thérapie » (*Iyashi* 癒し), parmi d'autres. Il remarque qu'avant cette ligne, une école d'art centrale apparaît presque systématiquement, et elle va se révéler en tant que pouvoir d'influence sur ces « mots-clés », ce qui est sans compter les mouvements protrusifs comme *Gutai*, *Mono-ha* et certains mouvements d'anti-art (Néo-Dada ou *Kyūshū-ha*), mouvements qui ont, comme la Nouvelle Vague du début des années 1980, complètement disparus à la fin des années 1990. Ce faisant, Sanda isole une différence qu'il estime fondamentale entre les notions situées *avant* sa ligne, et celles qu'il dispose *après* celle-ci. C'est-à-dire que tout ce qui se situe avant est en lien avec l'art, la technique et les matériaux, ou encore l'intimité et l'expression ; tandis que les mots-clés d'après ligne occupent pour leur grande majorité des concepts ou idées ayant afflué depuis un domaine extérieur à l'art¹⁰⁴⁰. On note ainsi que, selon Sanda, les idées de « corps, genre et féminisme » sont des idées récentes car ayant émergé au moins dans la deuxième partie des années 1980, du moins dans le monde de l'art.

¹⁰⁴⁰ SANDA Haruo, « Karimono no shisō/chi/shudai wo megutte 借り物の思想・知・主題を巡って (« autour des sujets, connaissances et pensées empruntées ») », *LR*, n° 3, Août 1997, p. 22.

Sanda Haruo poursuit ainsi¹⁰⁴¹ :

« En parlant du Japon de la fin des années 1980¹⁰⁴², la bulle du marché continuait de gonfler sans qu'on sache le jour où l'explosion allait finalement arriver, et toutes les valeurs étaient renvoyées avec et vers l'économie dans un flux incessant. En regardant outremer, on peut voir conjointement avec l'échec du socialisme en Europe de l'est et en URSS, le poids de l'idéologie de la guerre froide qui finit par s'envoler, alors que d'autres « contradictions » ou « incohérences »¹⁰⁴³ commencent à jaillir comme le sexisme, la discrimination des minorités, la destruction de la Nature ou le nationalisme. On pourrait y ajouter la crise du Sida, symbolisée par les morts de Robert Mapplethorpe et Keith Haring, qui recouvrit tout ce chaos d'un voile bien sombre, et qui ne devrait pas être laissée de côté.

Même si elles se ressemblent en surface, la « vidange »¹⁰⁴⁴ de l'idéologie japonaise encouragée par le trop plein d'importance accordé à l'économie, et la diffusion de l'idéologie occidentale amenée par l'effondrement du système sont en fait à des lieux l'une de l'autre dans la réalité qui les sous-tend. Il était donc naturel que cela se révèle sous la forme d'une « différence », d'un « fossé »¹⁰⁴⁵ dans l'art de part et d'autre. Ce genre de « fossé », qui trouve sa source dans la variation des réalités sociales, appartient, pour l'art, à une forme d'état de nature inconscient au sens propre. Par exemple, même si l'art occidental apparaît comme supérieur de façon écrasante, il faut reconnaître qu'il y a au dehors de celui-ci des fondations qui lui sont extérieures, et à l'intérieur, rien d'autre que des points de vue qui diffèrent d'avec ces fondations extérieures. Mais finalement, c'est cette même chose jusqu'à présent qui a été reproduite, celle qui en est venue à « digérer » à « assimiler » sans attendre les tendances occidentales. Non, peut-être faudrait-il dire « avec encore moins de remords qu'auparavant » ! (...) En d'autres termes : l'acceptation des tendances externes en tant que tout est la condition *sine qua non* pour éviter l'isolement international.

Le féminisme et le « genderisme » visant à supprimer les différences liées au sexe dans la culture et la société, l'écologie qui résiste à la destruction de la nature et de l'écosystème, le multiculturalisme conceptualisant la coexistence mutuelle entre les peuples, la théorie du corps comme ultime base d'identités chancelantes... Ou alors, le politiquement correct [« ou

¹⁰⁴¹ L'intégralité de l'article est reproduite en ANNEXES, pp. 174-175.

¹⁰⁴² Années 1980 qui coïncident aussi avec l'arrivée des études féministes au Japon d'une façon académique.

¹⁰⁴³ *Mujun* 矛盾.

¹⁰⁴⁴ Sanda utilise le terme *Shinkūka* 真空化 signifiant littéralement le « fait de rendre vide ».

¹⁰⁴⁵ *Rakusa* 落差.

politicianisme » 政治的主義] protestant contre des contradictions sociales diverses et variées. En effet, même si on ne fait pas face à une pressante réalité sociale, et si on envisageait d'être tout de même de partager ces « idées » ou ces « connaissances », il n'en existe sans doute pas dont la compréhension soit facilement accessible d'une façon universelle. De plus, afin de préparer un environnement récepteur, par exemple « la socialisation de l'art », des slogans qu'on a déjà entendus par le passé, ont été activement dispersés à travers les médias artistiques. Les musées aussi se sont lancés dans cette imitation aveugle et ont frappé de façon répétée avec des expositions utilisant ces « choses empruntées » [*Karimono* 借り物]. En ce qui concerne le multiculturalisme ou la tendance « ethnique », cet engouement absurde pour des expositions d'art asiatiques [*Ajia tenrankai* アジア美術展] déjà éprouvé en est symptomatique. De plus, lorsqu'on en arrive au féminisme ou au corps, avec les expositions « Le genre, depuis les profondeurs de la mémoire ジェンダー、記憶の淵から¹⁰⁴⁶ » (au musée de la photographie, Tokyo), « *Le genderisme* デ・ジェンダリズム » (1997, au musée des arts de Setagaya, Tokyo), « Flexible coexistence しなやかな共生 » (1997, au musée des arts de Mito, Ibaraki), « Femmes vibrant, images tremblant : de la naissance du féminisme à aujourd'hui 揺れる女、揺らぐイメージ/フェミニズムの誕生から現代まで展¹⁰⁴⁷ » (1997, au musée préfectoral des arts de Tochigi), on se rend compte qu'il s'agit seulement d'expositions organisées en dehors de Tokyo, mais qui ont été très bruyantes.¹⁰⁴⁸

Bien sûr, individuellement, ça ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'excellentes idées de la part des organisateurs, et on a même pu tomber sur des œuvres débordées par une expression artistique outrepassant la thématique de l'exposition. (...) Parce que, fondamentalement, aussi bien le sujet des expositions que les idées ou connaissances qui les sous-tendent ne sont rien d'autres que des choses qui ont été traquées sans aucun lien avec une quelconque réalité en tension¹⁰⁴⁹. Pour rapprocher cela un peu plus de mon ressenti, le fait que les artistes japonais y soient traités au mieux comme des « appendices »¹⁰⁵⁰ est la raison pour laquelle je ne parviens

¹⁰⁴⁶ Le titre anglais étant « Gender beyond memory »

¹⁰⁴⁷ Le titre anglais de cette exposition de 1997 était donné en tant que « Floating images of women in Art History : from the birth of the feminism towards the dissolution of the gender », offrant plus de détails que le titre japonais.

¹⁰⁴⁸ L'auteur utilise le mot かまびすしい qui a un sens péjoratif.

¹⁰⁴⁹ Sanda soutient en fait que, selon lui, il n'y a aucun problème ni lié au genre ni lié au féminisme.

¹⁰⁵⁰ *Tsuketashi* 付け足し, sens de « bouche-trous » dans ce contexte.

pas à retrouver le calme, quand bien même il est logique que la majorité des artistes exposés soit occupée par des étrangers dans la mesure où les thématiques des expositions sont des *Karimono*. À propos de ces artistes japonais-ci, le fait qu'ils soient plutôt nombreux à vivre à l'étranger apparaît comme une conséquence logique, car ces derniers font très certainement preuve d'un degré de familiarité certain vis-à-vis de la situation [*dans leur pays d'accueil*]. Ce tropisme vers les choses d'emprunt ne se borne pas aux seuls musées ou organisateurs d'expositions. (...)

La raison pour laquelle je souhaiterais faire entendre une voix discordante quant à ces mouvements, qui visent à importer [*au Japon*] un tel art sans discernement, est que ces derniers font preuve d'une tendance inhérente à devenir oppressifs sous couvert d'un sens de la vertu¹⁰⁵¹. De la même façon, qu'il soit impossible pour ces œuvres d'être évaluées directement est le b-a-ba de l'Art, quand bien même celles-ci véhiculeraient un message progressiste en traitant du féminisme ou de l'écologie en tant que sujet. Je me demande cependant de quelle façon le monde de l'art japonais a-t-il prévu de traiter les difficultés rencontrées par ces artistes qui, eux, ne se basent pas sur ces *Karimono* en tant qu'idée, connaissance et sujet ? »¹⁰⁵²

Il a été vu avec Sanda Haruo que le point de départ de sa critique envers ce qu'il estime être des éléments, concepts et sujets d'importation est le constat qu'il existerait, toujours selon lui, une ligne médiane traversant les années 1980, et dont les mots-clés définissant le monde de l'art japonais de part et d'autre de celle-ci seraient radicalement différents, illustrant ainsi ce qu'il présente à demi-mots comme une forme de déshérence de l'art japonais, notamment par l'introduction dans celui-ci de concepts exogènes à l'art et, surtout, au Japon. La problématique la plus prégnante soulevée en filigrane par Sanda est ainsi : quelle place pour le Japon au sein de la mondialisation ? Pourtant, la présence même du *Yōga* et du nu en particulier dans le paysage artistique japonais est un des exemples les plus marquants et précoces d'un Japon finalement déjà mondialisé depuis plus d'un siècle en 1997. Le nu en tant que sujet, du fait de l'utilisation de la figure humaine, serait, en effet, étroitement lié à l'art, ne le faisant ainsi pas concorder directement avec sa définition des *Karimono*. Mais cette définition n'a finalement de sens qu'au moment où il écrit ces lignes, car avec le nu, c'est une vision conceptuelle du corps qui a été assimilée à partir de l'étranger (non sans adaptation comme nous l'avons vu), vision

¹⁰⁵¹ Traduction de *seigi-sei* 正義性, difficile à rendre en tant que tel et assez proche de « politiquement correcte » dans le sens de « juste vertu ».

¹⁰⁵² SANDA Haruo, « *Karimono no shisō/chi/shudai wo megutte* 借り物の思想・知・主題を巡って (« autour des sujets, connaissances et pensées empruntées ») », *LR*, n° 3, Août 1997, pp. 22-23.

sous-tendue par une certaine idéologie sociétale faisant partie de ce tout qu'est le nu féminin : si on appose idéologie sociétale et sujet, le nu féminin tel qu'envisagé au tournant du XIXe siècle serait ainsi assurément une *Karimono* au sens de 1997.

Plus encore, il interprète les expositions les plus récentes – qui n'ont pas comme objet une thématique liée à l'art mais liée à des questionnements d'ordre socio-culturels (*karimono*, donc) – comme la création artificielle de problématiques qui, selon lui, n'ont aucun fondement réel dans la société japonaise. Il accuse donc leurs organisateurs·trices de créer de fausses polémiques là où il n'y a pas lieu d'en avoir. C'est-à-dire qu'il estime que les problématiques liées au féminisme (et, par extension, aux études féministes) ou au genre sont des concepts étrangers en ce sens que, en 1997, il ne s'agit pas des problèmes contemporains de la société japonaise. Il en veut ainsi pour preuve le nombre réduit d'artistes japonais ayant été représenté dans les expositions qu'il énumère.

Cet article, initialement paru dans le journal *Mainichi Shimbun* 毎日新聞, section « Arts », puis la même année dans le magazine artistique *Live&Review* (LR) en août 1997, constitue un des éléments de la *Jendā ronsō* ジェンダー論争 (« querelle du genre »), ayant débutée cette même année autour du colloque *Ima, Nihon no Bijutsushigaku wo furikaeru* 今、日本の美術史学をふりかえる (« Aujourd'hui, apposer une vision rétrospective sur les études en Histoire de l'art au Japon »)¹⁰⁵³ ; colloque s'étant tenu du 3 au 7 décembre 1997 à l'auditorium du Musée National d'Art Moderne de Tokyo¹⁰⁵⁴, et en particulier autour des critiques acerbes distillées par l'universitaire Inaga Shigemi, notamment envers Chino Kaori¹⁰⁵⁵, laquelle ne manqua d'ailleurs pas de lui répondre. Sanda Haruo cita par ailleurs l'exposition « Femmes vibrant, images tremblant : de la naissance du féminisme à aujourd'hui 揺れる女、揺らぐイメージ/フェミニズムの誕生から現代まで) qui se tint à Utsunomiya dans la préfecture de Tochigi (assez loin de Tokyo, pour la simple raison que peu de musées avaient accepté de l'accueillir) en 1997, faisant des deux curatrices Kimura Rieko et Kokatsu Reiko la

¹⁰⁵³ KANO Ayako, « Women ? Japan ? Art ? : Chino Kaori and the Feminist Art History Debates », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 15, Décembre 2003, pp. 25-38.

¹⁰⁵⁴ INAGA Shigemi, « *Ima, Nihon no bijutsushigaku wo furikaeru wo kiite* » (en questionnant « aujourd'hui, apposer un regard rétrospectif sur les études en histoire de l'art au Japon »), *Aida Extra*, N°25, 20 janvier 1998, p. 2-15.

¹⁰⁵⁵ WAKAKUWA Midori, « *Jendā no shiten ni tatsu bijutsushi wo meguru dansei no gensetsu ni tsuite* » (à propos des remarques des « hommes » autour de l'histoire de l'art du point de vue du genre), *Aida Extra*, N°29, mai 1998, p. 2-8.

cible d'attaques. Il faut dire que Kokatsu critiqua ouvertement dans le catalogue l'approche d'artistes qui lui sont contemporains, en particulier celle d'Araki Nobuyoshi – artiste extrêmement connu à cette époque – dont elle qualifie de vulgaires (*waizatsu* 猥雑) les plans rapprochés d'organes génitaux, et qu'elle accuse d'une sorte de frénésie presque pathologique à vouloir posséder le corps des femmes ; elle ajoute d'ailleurs que le vrai mérite des photographies de ce dernier réside dans la série de *Senchimentaru na tabi* センチメンタルな旅 (« Voyage sentimental ») de 1971 et dans sa suite, *Senchimentaru na tabi – fuyu no tabi* センチメンタルな旅—冬の旅 (« voyage sentimental : voyage hivernal ») de 1991¹⁰⁵⁶. De telles critiques étaient jusqu'alors soit totalement absentes, soit absolument inaudibles, ce qui n'est pas le cas de Kokatsu, autrice de l'essai, qui les formule dans un cadre institutionnel publiées au sein d'un catalogue d'exposition. Kokatsu prendra d'ailleurs la plume peu de temps après la parution de l'article de Sanda et lui répondra à son tour dans la revue *LR* l'année suivante, alimentant d'autant plus le débat¹⁰⁵⁷.

À la lecture de la littérature sur les études de genre au Japon, autant en langue japonaise qu'en anglais (plus nombreuses d'ailleurs), on se rend très vite compte que leur historicité est très récente par rapport à la sphère occidentale, même si la présence même de la traduction en japonais du texte de Nochlin en 1976 donne quelque part tort à Sanda Haruo dans la mesure où il situe le féminisme dans les *Karimono* (se situant au-delà de sa ligne imaginaire située quelque part durant les années 1980). Les universitaires Chino Kaori et Wakakuwa Midori en dressent justement l'amère constat, et s'indignent d'un retard de plus d'une décennie face aux recherches mondiales en la matière¹⁰⁵⁸. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant quand on sait justement que Chino Kaori, en tant que pionnière, a co-fondé avec d'autres chercheuses, la *Imēji & jendā kenkyūkai* イメージ & ジェンダー研究会 (« cercle de recherche sur l'image et le genre ») en 1995

¹⁰⁵⁶ KIMURA Rieko (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), *Yureru onna/yuragu imēji : feminizumu no tanjō kara gendai made* 揺れる女/揺らぐイメージ : フェミニズムの誕生から現代まで (« femmes vibrantes/images flottantes : de la naissance du féminisme à aujourd'hui »), catalogue d'exposition [Musée préfectorale des Beaux-Arts de Tochigi : du 20 juillet au 28 septembre 1997, Utsunomiya], Musée préfectoral des Beaux-Arts de Tochigi, Utsunomiya, 1997, p. 107.

¹⁰⁵⁷ Voir KOKATSU Reiko, « “Bijutsu to jendā” no genzai – “Yureru onna/yuragu imēji : feminizumu no tanjō kara gendai made”-ten wo megutte 『美術とジェンダー』の現在—『揺れる女/揺らぐイメージ : フェミニズムの誕生から現代まで』展とめぐって (« le statut actuel de *Art et genre* – autour de l'exposition *femmes vibrantes/images flottantes : de la naissance du féminisme à aujourd'hui* ») », *LR (Live & Review)*, n°6, 1998, pp. 28-35.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 4.

seulement, première association ayant comme sujet ce champ d'étude spécifiquement. Il s'agit donc d'une voie d'analyse de l'art considérée comme novatrice en 1997, et les expositions ayant pour thème les artistes femmes (c'est-à-dire pas seulement une rétrospective consacrée à une artiste en particulier, mais bien à un corpus) ou même axées autour des problématiques du genre mises en place à la fin des années 1990 vont faire couler beaucoup d'encre. Par ailleurs, le vocabulaire utilisé par Chino Kaori, ce terme de « genre », tend en fait à aller au-delà des études féministes qu'elle considère d'ailleurs sans doute comme étant trop extrémistes¹⁰⁵⁹, même si Kano Ayako constate que la définition de « genre » telle qu'utilisée par Chino Kaori se rapproche beaucoup de celle de « féminisme » en tant qu'idée questionnant l'ordre établi (mais en ne souhaitant pas sa déconstruction systématique), et non pas dans une simple description de celui-ci.

Si les informations proposées ci-avant peuvent apparaître denses, le point essentiel est qu'elles permettent néanmoins de reconsidérer avec un point de vue rétrospectif le passé le plus récent, à la fois dans la place donnée aux artistes femmes – et cette place est en fait intimement liée à la façon dont leur corps est montré, et donc leur nudité en tant que possession –, mais aussi la façon dont le nu féminin peut être traité dans certains médias ou dans les publications scientifiques. Sanda Haruo se fait le porte-parole d'une partie du monde de la critique ou de la recherche réfractaire à une nouvelle lecture de l'art à travers les problématiques sociétales, notamment celles du genre, ce qui s'inscrit finalement dans une société généralement encore très conservatrice. Même aujourd'hui (en 2021, le cas échéant), si les choses s'améliorent peu à peu dans les universités, Kira Tomoko nous confiait que les jeunes chercheurs souhaitant se consacrer aux études de genre ou féministes étaient très mal perçus dans le milieu, notamment vis-à-vis de l'art du premier XXe siècle dans la mesure où les sociétés académiques sont noyautées par des hommes goûtant peu ce genre d'approche¹⁰⁶⁰. C'est également sans doute pour cette raison que l'exposition la plus récente consacrée au nu féminin dans l'art japonais de

¹⁰⁵⁹ « Women ? Japan ? Art ? : Chino Kaori and the Feminist Art History Debates », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 15, Décembre 2003, p. 25.

¹⁰⁶⁰ Propos originaux : 「今日の裸体画の回顧展で女性画家による作品が少ないのは、現代の研究者や学芸員にジェンダーの視点が足りないからでしょう。恥ずかしいことですが、日本でジェンダーの視点から美術史研究を行なうと不当な評価や無視、攻撃を権威者から受けます。こうした攻撃によってジェンダーやフェミニズムからの美術史研究がなくなったわけではありませんが、そうした研究に関わることが研究者としての将来を暗くすると判断した若い研究者や大学院生はたくさんいたことと想像します。」 et 「自分の周囲を見る限り、ジェンダー分析を行なっている研究者は少なく、なかでも近世美術を専門としている者はほとんどいません。これは近世美術史には学会で権力を持っている男性研究者らが集中し、彼らはジェンダー分析を嫌悪しているためです。」, recueillis à l'occasion de plusieurs entretiens par mail réalisés entre les 10 janvier et 9 mars 2021.

1868 à 1945 dirigée par Mme Kuraya Mika en 2011-2012 comporta aussi peu d'artistes femmes, et il est légitime de se demander si ce n'était justement pas par crainte de recevoir des critiques liées à un éventuel parti-pris. Nier ces problématiques rejailit ainsi immanquablement sur la production artistique qui fait office *de facto* d'exutoire comme elle l'a finalement toujours fait au XXe siècle. Il est ainsi possible de comprendre comment la vision de la société japonaise a pu évoluer sur ce point jusqu'à la fin de la décennie 2010-2020, notamment pour des jeunes artistes comme Tokyo Rumando (née en 1980), Umetsu Yōichi 梅津庸一 (né en 1982) ou Shirafuji Saeko 白藤さえ子 (née en 1985), dont certaines œuvres seront entrevues par la suite et desquelles la teneur se situe justement au carrefour des problématiques sociétales soulevées jusqu'ici.

3.2.3 – Le cas du *Geijutsu Shinchō* de mai 1993, images d'une nudité « festive »

La revue *Geijutsu Shinchō*, réputée par ses articles d'investigation et sa propension à ne pas couvrir que le monde de l'art mais aussi celui du divertissement, proposa un numéro spécial consacré au nu intitulé *Nūdo no egakikata* スードの描き方 (« la façon de peindre le nu »). Sans pourtant spécifier le genre des nus, il allait sans dire que par *nūdo*, c'était bien du nu féminin qu'il s'agissait implicitement. Le rapport aux modèles (femmes) occupe de fait une place importante dans la mesure où la thématique, la « façon de peindre le nu », suggère une mise en lumière de leur *modus operandi*, ce que montre fort bien l'article suivant l'activité d'Araki Nobuyoshi 荒木経惟 (né en 1940) à travers un texte intitulé 《アラキー初体験・スードモデル写生》 « la première expérience d'Araki, le portrait d'une modèle nue », tout en allongeant exagérément les deux dernières voyelles de son nom écrit en *katakana*. L'article est organisé comme une forme de mise en scène, de défi aux accents de dépucelage lancé à l'artiste afin qu'il réalise d'après nature – dans son propre atelier – des peintures à partir d'un modèle nu. Après trois heures de travail et une restitution photographique de la séance sous toutes les coutures, Araki produira huit toiles au total.

Le magazine donna ainsi, à travers des portraits accompagnés de textes inédits, la parole à quatorze artistes, tous vivants à l'époque, toutes tendances confondues et actifs dans le

domaine du nu féminin : Saitō Shin'ichi 齋藤真一 (1922-1994), Kinoshita Susumu 木下晋 (né en 1947), Mori Yoshio 森芳雄 (1908-1997), Ikeda Masuo 池田満寿夫 (1934-1997), Yokoo Tadanori 横尾忠則 (né en 1936), Nakajima Chinami 中島千波 (né en 1945)¹⁰⁶¹, Kinutani Kōji 絹谷幸二 (né en 1943)¹⁰⁶², Kazama Kan 風間完 (1919-2003), Furusawa Iwami 古沢岩美 (1912-2000), Kaneko Kuniyoshi 金子國義 (1936-2015)¹⁰⁶³, Sanai Kyōsuke 智内兄助 (né en 1948), Sasaki Yutaka 佐々木豊 (né en 1935), Tamura Noriko 田村能里子 (née en 1944) et Ōtsu Eibin 大津英敏 (né en 1943)¹⁰⁶⁴.

On note d'une part qu'il n'y figure aucun nu masculin (ce que le titre ne suggérait pas) et, parmi les quatorze artistes invités, il n'y a qu'une seule femme : Tamura Noriko 田村能里子 (née en 1944), et dont le texte fait par ailleurs partie des plus concis. Les œuvres présentées incluent la fresque intitulée *Ki no sō – Aki* 季の奏・秋 (« le rapport des saisons – l'Automne ») qu'elle a réalisée pour le lobby du bateau de croisière 「飛鳥」 *MS Asuka* de la compagnie japonaise « Nippon Yusen » (le navire s'appelle désormais *MS Amadea*), et c'est d'ailleurs la seule de ses œuvres présentées mettant en scène une femme à moitié nue, ce qui contraste d'autant plus avec ses pairs masculins.

Le choix de ces quatorze artistes est assez paradoxal : s'il donne la parole à des peintres de premier plan comme Furusawa Iwami – très connus pour ses femmes nues disposées dans des scènes surréalistes –, Yokoo Tadanori ou Nakajima Chinami, la seule artiste femme à en faire partie est, certes assez connue, mais dont le nu n'est pas (ou peu) son sujet de prédilection. Il est donc possible de formuler un constat assez similaire à celui de 1976 car des artistes femmes à la renommée internationale telles que Ogura Yuki (qui avait 98 ans à cette époque,

¹⁰⁶¹ Connu surtout pour ses grandes compositions de style *Nihonga* sur paravent décorés de cerisiers en fleurs sur fond bleu. Il a toutefois réalisé dans les années 1980 des peintures de femmes nues, toujours de style *Nihonga*, à travers la série des *Keitai* 形態 (« formes »).

¹⁰⁶² S'est spécialisé durant les années 1990 dans les représentations (peinture à l'huile) de femmes se masturbant.

¹⁰⁶³ Artiste somme toute très particulier, utilisation une technique à l'huile irréprochable mais à travers des sujets assez inhabituels. Sa première œuvre de nu à l'huile intitulée *Hanasaku shōjo-tachi* 花咲く乙女たち (« jeunes filles éclochant ») de 1965 représente deux très jeunes filles nues portant seulement des chaussettes hautes et des guêtres, totalement imberbes et assises l'une contre l'autre sur ce qui semble être une pelouse, avec, derrière elles, six fillettes habillées en rouge disposées de façon symétrique trois par trois par rapport aux deux femmes du premier-plan.

¹⁰⁶⁴ Artiste de style *Yōga*, a représenté plusieurs fois sa petite fille âgée de 10 ans nue, tout comme son épouse.

certes, mais elle présenta des œuvres à l'*Inten* jusqu'à l'âge de 102 ans) ou Kataoka Tamako, toutes deux encore en vie en 1993, aurait été beaucoup plus représentatif sur ce type de sujet. Kataoka Tamako s'illustre d'ailleurs particulièrement dans les nus féminins à cette époque. Fukushima Mizuho 福島瑞穂 (née en 1936), sur laquelle nous reviendrons ci-après, de la même façon, était très active sur ce sujet et avait fait l'objet d'une longue série d'articles consacrés à son exposition 「福島瑞穂、狂熱の近作一九八五—一九九二」 (« Fukushima Mizuho, la passion extrême de ses œuvres récentes 1985-1992 ») l'année précédente. Le choix qui a été fait dans la sélection des artistes est donc assez surprenant mais il reflète quelque part la persistance délibérée de la *Josei-rashisa* : Tamura Noriko propose des sujets consensuels, doux, composés de fleurs, de volatiles, toujours à travers des compositions aux couleurs chaudes et pourvues de femmes représentées dans un style néo-orientalisant très préraphaélite, à l'instar de cette fresque destinée au « Nippon Yusen » et comportant en fait un seul semi-nu. À l'opposé de ce spectre se trouve justement Fukushima Mizuho, au style cru, brutal et morbide, épris d'une grande violence retranscrite à travers des coloris sombres et un empâtement très marqué, ce qu'on retrouve aussi jusqu'à un certain degré chez l'artiste *Nihonga* Uchida Oguri 内田おぐり (née en 1949). Tamura ne semble d'ailleurs pas s'être illustrée dans une quelconque revendication d'ordre féministe, ce qui n'est pas le cas d'un certain nombre d'artistes femmes, peintres, photographes ou plasticiennes, renommées durant cette même époque et ayant travaillé sur le corps.

Le texte proposé par Tamura – un des plus concis – sous le titre « lorsqu'une femme peint une femme nue » (女が裸婦を描く時)¹⁰⁶⁵ est ainsi le reflet de son œuvre, très douceux, sans vagues et légèrement teinté de ce regard « orientalisant » naïf que nous avons déjà remarqué chez Fujikawa Eiko :

大地の裸体美

絵かきとして歩きはじめてから、十数年間、私は印度の大地に根を張って生活をしている女性たちを主なモチーフとして、模索してきた。したたかな生命力やたくましさを内包した彼女たちの「美のかたち」を追求してきた。そうしたモチーフの中の裸婦もまた「素のまま」の、文字通りの裸一貫のたくましさを表現する方法の

¹⁰⁶⁵ TAMURA Noriko, « Onna ga rafu wo egaku toki 女が裸婦を描く時 (« lorsqu'une femme peint une femme nue ») », *Geijutsu Shinchō*, vol. 44, n°5, 1993, p. 46 (extraits).

ひとつとなってきた。それとマチエール（画肌）の調和という点からも乾いた砂っぽい空間の絵肌としっとりとした汗ばんだ裸婦の皮膚のマチエールとの対比をいかに活かすか私の興味深いテーマであった。

La beauté nue « terrienne »

Depuis plus de dix ans que j'ai commencé à arpenter le chemin de la peinture, j'en étais venu à chercher, en tant que motif principal, des femmes dont la vie serait ancrée dans la terre indienne. J'étais en quête du « visage de la beauté » de ces femmes habitées par une robustesse et vitalité indéfectibles. En outre, la nudité féminine provenant d'un tel motif, et l'aspect « brut » de celle-ci, est devenue une façon de représenter ce qu'est littéralement la vigueur de cette vie dans le dénuement le plus total¹⁰⁶⁶. La thématique qui suscitait grandement mon intérêt, à partir de cette harmonie entre le motif (les femmes indiennes nues) et la matière (la surface de l'œuvre), était de savoir comment tirer au mieux partie de ce contraste entre, d'un côté, la texture d'un espace sec et sablonneux et, de l'autre, la matière de la peau de ces femmes nues humidifiée par la sueur.

美神の乳房

最近では壁画の仕事も手がけるようになり自分のモチーフも多様化してきた。生活感に満ちた裸体とは別に、甘美な夢のような美しい乳房を描いてみたくなった。壁画は環境を絵によって作り出す仕事ともいえるが、その空間とするためには、優美な裸の美神が必要だ。

振り返ってみれば女性の私にとっての女の裸は、プロローグとエピローグだけの本のようなものかも知れない。本の中味は緊張感に満ちたエロティックなカタチかも知れない！執着の果てのデフォルメかも知れないが、私には手の届かないものである。でもそれがかえって女でなければ近づくことのできない女の裸の本質の部分を描き出せる力になっているかも知れない。

La divine poitrine

¹⁰⁶⁶ 「裸一貫」 (*Hadakaikkan*) : Tamura Noriko utilise cette expression signifiant « ne rien posséder d'autre que son propre corps » – et donc par extension, la pauvreté – en jouant sur le caractère *Hadaka* 裸 (« nu »).

Ces derniers temps, j'en suis également venue à travailler la fresque ainsi qu'à diversifier mes propres motifs. Je souhaitais représenter une jolie poitrine, telle un rêve doux et agréable, en plus d'un nu empli de la sensation de vitalité. Même si l'on peut aussi dire que l'art de la fresque est la tâche de créer un environnement par la peinture, une élégante déesse de la beauté nue est nécessaire afin d'en faire un « espace ».

Rétrospectivement, le nu féminin pourrait être, pour la femme que je suis, un livre composé seulement d'un prologue et d'un épilogue. Le contenu de ce dernier serait peut-être quant à lui une forme érotique pleine de tensions et de nervosité ! Il pourrait s'agir d'une distorsion des limites de cet attachement pour le nu, mais c'est quelque chose qui m'est hors d'atteinte. Cependant, cela pourrait au contraire devenir le pouvoir, la force d'être capable de représenter une partie de l'essence même de la nudité féminine, celle qui ne peut-être approchée que par une femme.

Il ne s'agit certes de la ligne éditoriale que d'une seule revue, mais celles ayant proposé des numéros spéciaux consacrés au nu dans l'art sont moins nombreux qu'il n'y paraît, rendant ainsi d'autant plus intéressant un aperçu de la façon dont cette thématique a pu être traitée. De ce regard que la rédaction de *Geijutsu Shinchō* porte sur le nu féminin, de cette vision qui est elle-même restituée au public, ressort ce sentiment que le nu doit être quelque chose de festif, de guilleret, mais aussi d'un peu grivois ; quelque chose qui doit distraire – voire susciter le désir sexuel – et, surtout, quelque chose d'éminent et de profondément masculin. Et cet esprit mit un certain avant d'évoluer : même en 2008, dans le numéro spécial de la revue culturelle *Bessatsu Taiyō* 別冊太陽 série *Nihon no kokoro* 日本のこころ (« l'esprit japonais ») de 2008 consacré au nu féminin (très complet au demeurant), sur tous les artistes évoqués sous forme de portraits transdisciplinaires, Ogura Yuki est la seule femme présentée, même si Kojima Kaoru proposa un court essai sur les artistes femmes et le nu¹⁰⁶⁷. Dans ce cas bien particulier, nous avons vu d'ailleurs ici-même qu'il était intéressant d'analyser l'œuvre de Yuki *par rapport* aux autres artistes qui lui sont contemporaines et par le biais d'une étude rétrospective de part et d'autre de 1945.

Il subsiste toujours, quelques années avant la « querelle du genre », cet étrange décalage entre la production artistique *réelle* des artistes femmes qui, lorsqu'elle est traitée de façon

¹⁰⁶⁷ Voir KOJIMA Kaoru, « Josei gaka to rafu 女性画家と裸婦 (« artistes femmes et nu féminin »), *Bessatsu Taiyō : nihon no kororo*, n°158, 2009, pp. 136-139.

indépendante l'est de façon pertinente, et la façon dont cette production est mise en relief vis-à-vis de celle de leurs homologues masculins, en particulier sur un sujet tel que le nu. L'année 1993 se situe de ce point de vue dans le prolongement des années 1980, années durant laquelle le nu féminin n'a jamais été aussi présent, aussi bien dans la presse que des publications à but artistique mais centrées sur le nu comme la série de monographies *Rafu* 裸婦 (« femme nue »), éditée par *Gakken*, et particulièrement dans le domaine de la photographie avec la parution de la sulfureuse revue *Shashin Jidai* 写真時代 (littéralement « l'ère de la photographie ») pour laquelle contribua Araki Nobuyoshi avec d'autres comme Moriyama Daidō, arpentant les *massages parlors* et autres lieux de divertissements pour adultes de Kabukichō. Il tira d'ailleurs de ces clichés, pris dans les « clubs » de Kabukichō et publiés dans *Sashin Jidai* entre 1982 et 1985, le fascinant livre de photographies *Tōkyō rakkī hōru* 東京ラッキーホール (de l'anglais *Tokyo lucky hole*). Cette esthétique que nous qualifions de *pseudo-objectivité* se développe autour de la monstration du corps de la femme majoritairement nu en lien avec ce que le photographe lui-même appelle *uso-shashin* 嘘写真 (« photo mensonge »)¹⁰⁶⁸. « Mensonge » parce que les images sont imbriquées dans une narration, elle-même immergée dans apparence documentaire pour certaines œuvres (dont *Tokyo Lucky Hole* ou *Voyage Sentimental*), or la constitution d'un récit est un élément constitutif – et obligatoire – de la fiction¹⁰⁶⁹. Ce n'est toutefois pas l'apanage d'Araki et d'autres photographes comme Tōmatsu Shōmei 東松照明 (1930-2012) qui, dans le recueil *Oo! Shinjuku* おお! 新宿 (« Oh! Shinjuku ») 1969, réalisèrent ce type de photographies « documentaire », et dont les femmes des quartiers chauds occupent une place majeure. Ces derniers revendiquent d'ailleurs une approche « personnelle », subjective de la photographie (*Shi-shahsin* 私写真)¹⁰⁷⁰. Araki et Tōmatsu, mais aussi Moriyama étaient des amis de longue date, et ils avaient créé avec quelques autres en 1974 l'école de photographie WORKSHOP (WORKSHOP 写真学校). Là où Araki tira certainement le plus son épingle du jeu, c'est sans aucun doute dans la communication : ancien publicitaire pour *Dentsu*, l'aspect provocateur de ses mises en scène et surtout le relais médiatique qui s'en suivit fait assurément

¹⁰⁶⁸ KASAHARA Michiko, *Jendā shashin-ron* ジェンダー写真論 (« essai sur la photographie du genre »), Satoyama-sha, Kawazaki, 2018, p. 400.

¹⁰⁶⁹ SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Armand Colin, Malakoff, 2017, p. 68.

¹⁰⁷⁰ KASAHARA Michiko, *Jendā shashin-ron* ジェンダー写真論 (« essai sur la photographie du genre »), Satoyama-sha, Kawazaki, 2018, p. 278.

partie de son auto-promotion, ce qui n'a finalement rien de « nouveau » quand on sait que le nu féminin était tout autant utilisé de la même façon par les artistes de la *Hakubakai* durant les premières années d'existence du cercle. Il s'agit là aussi d'un sujet extrêmement vendeur, ce qui est un invariant historique : comme le relatait déjà le *Asahi Shinbun* en octobre 1916, à propos de l'imbroglio autour du nu de Kumaoka Yoshihiko, un grand nombre de personnes (et, le plus probablement, des hommes) viennent au Salon dans le seul et unique but d'y voir des nus féminins¹⁰⁷¹. Cet aspect a largement contribué à la renommée d'Araki, ce dernier ayant très régulièrement fait les choux-gras de la presse pour « obscénité ». En 1992, après une série d'avertissements prodigués par la police à l'occasion de diverses expositions en galerie, mais aussi du fait de la vente de livres de photographies montrant des « poils pubiens », il fut condamné le 16 décembre, avec trois autres personnes, à verser une amende de 300 000 yens¹⁰⁷².

Néanmoins, la bulle spéculative qui connut son apogée entre 1989 et 1990 a éclaté, et cette année 1993 se retrouve sur l'autre versant de l'hyperbole, même si les effets sur l'économie ne sont pas encore les plus perceptibles. La fête est en quelque sorte terminée, et ce numéro apparaît presque comme quelque chose de nostalgique en un sens. Pour Araki, l'acte photographique est devenu (peut-être l'eut-il toujours été pour lui) un acte proche de l'acte sexuel. Il l'écrit encore en 2010 : *Shashin-ki ha seigu na no de aru* 写真機は性具なのである (« l'appareil photo est un *jouet sexuel* »)¹⁰⁷³, mais il est aussi indéniable que ce genre de déclaration s'inscrit dans sa propre mythologie personnelle.

Cette censure de l'exposition de 1992 intervint l'année suivant une autre controverse liée aux poils pubiens dans la photographie, celle du fameux livre *Santa Fe* comportant toute une série de portraits de la chanteuse Miyazawa Rie 宮沢りえ (née en 1973) – dont une bonne partie de nus – réalisée par un Shinoyama Kishin 篠山紀信 (né en 1940) plutôt coutumier du fait¹⁰⁷⁴. Aussi étonnant que cela puisse paraître, le livre passa la censure malgré la présence de

¹⁰⁷¹ Voir 1.4.2.2.

¹⁰⁷² « Araki Nobuyoshi-shi ni bakkin sanjū manen, waisetsu shashin tenji 荒木経惟氏に罰金30万円 わいせつ写真展示 (« Amende de 300000 yens pour Araki Nobuyoshi, exposition de photographies obscènes »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 17 décembre 1992, p. 27.

¹⁰⁷³ ARAKI Nobuyoshi, *Jitsu wo iu to watashi ha, shashin wo shinjite imase* 実をいうと私は、写真を信じています (« pour dire la vérité, je crois en la photographie »), Nihon tosho sentā, Tokyo, 2010, p. 146.

¹⁰⁷⁴ D'autres photographies de Shinoyama avaient déjà posé des problèmes la même année : des nus de l'actrice Higuchi Kaneko 樋口可南子 (née en 1958) avaient été publiées dans *Geijutsu Shinchō* ce qui fut à l'origine d'une descente de police.

poils pubiens au sein des nus de la jeune chanteuse : la raison invoquée était qu'il s'agissait d'une publication à but artistique¹⁰⁷⁵. Néanmoins, la sortie du livre fut à l'origine d'une vaste controverse connue sous le nom de *Hea ronsō* ヘア論争 (« querelle du poil »)¹⁰⁷⁶. Tel que l'évoque Anne Allison, jusqu'en 1991, l'application de la législation était très rigide et voyait dans la présence de poils la frontière concrète entre une image acceptable et une image à caractère obscène. Certains y virent une évolution des mentalités, d'autres, au contraire, une réelle problématique.

Les années 1990 sont, avec sans doute la première moitié des années 2000, des années extrêmement violentes d'un point de vue occidental sur le plan de la représentation des corps aussi bien artistique que plus largement culturelle. La nudité féminine est devenue, depuis les années 1980, omniprésente dans l'industrie du divertissement – et d'une certaine façon, dans l'espace public également –, même si celle-ci est régie pas les mêmes règles strictes de censure : absence de poils pubiens et invisibilité du pénis en sont les conditions *sine qua non*, tout particulièrement dans le domaine de l'édition¹⁰⁷⁷. Il est notable, et ce point a été longuement critiqué dans les études féministes, que l'imagerie du corps de la femme s'est, de ce fait, adaptée à ces contraintes en brouillant la frontière entre la jeune fille prépubère et la femme à proprement parler. Plus encore, en autorisant un traitement différentiel pour le corps de l'homme, il est paradoxalement plus simple de diffuser l'image d'un corps « total » féminin, alors que le corps masculin sera *de facto* amputé de ses attributs sexuels, ce qui permet beaucoup moins de s'identifier à lui, y compris dans les manga érotiques¹⁰⁷⁸ (même s'il existe des subterfuges). La femme devient donc fillette, et l'homme n'en est plus vraiment un au sens biologique du terme. Devrait-on dire qu'il s'agit-là d'une forme de nouvelle typologie du corps féminin ? C'est sans doute vrai dans le domaine de l'édition du fait de l'adaptation même de ces contraintes. Nous serions tentés d'affirmer que la production artistique diffère de ce point de vue dans la représentation du corps de la femme car il n'a pas le même mode de diffusion, même si certains artistes reprirent la culture visuelle populaire en tant que base de leurs œuvres, amenant ainsi à voir une typologie féminine « adolescente » qui reste marginale.

Selon nos propres observations, cette mutilation de corps féminins plus ou moins

¹⁰⁷⁵ ALLISON Anne, *Permitted and Prohibited Desires : Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 2000, pp. 148-149.

¹⁰⁷⁶ On note la récurrence de ce type de terminologie tout au long du XXe siècle.

¹⁰⁷⁷ ALLISON Anne, *Permitted and Prohibited Desires : Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 2000, p. 147-151.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p.90.

érotisés et nus est presque consubstantielle à cette période dans le manga. Outre le controversé *Narutaru* mettant en scène des fillettes, il est possible de la trouver, de façon fort peu exhaustive, dans d'autres mangas comme ceux réalisés par le groupe entièrement féminin CLAMP. Leurs œuvres à grand succès *Seigen – RG Veda – 聖伝 – RG VEDA –* (traduisible par « la tradition sacrée RG Veda »), paru entre 1989 et 1996, et surtout *X* (retranscrit phonétiquement *Ekkusu エックス*), manga paru entre 1992 et 2002¹⁰⁷⁹ au Japon, proposent de nombreuses scènes très gores, mêlant nudité féminine et démembrement extrême, parfois de façon injustifiée scénaristiquement parlant¹⁰⁸⁰, tout en sachant que ces œuvres étaient publiées par chapitre sous forme de feuillets dans des *manga zasshi* 漫画雑誌 (« magazine de mangas », magazine épais, peu onéreux car incluant un grand nombre de publicités, généralement édité dans du papier recyclé teinté et vendu dans la plupart des *konbinis*). À noter d'ailleurs qu'en 1993, l'industrie du manga représente 39% du volume total de l'intégralité des publications imprimées au Japon¹⁰⁸¹. C'est aussi durant les années 1990 que parut *Bishōjo senshi sērāmūn* 美少女戦士セーラームーン (littéralement « la jolie guerrière Sailor Moon ») de l'autrice Takeuchi Naoko 武内直子 (née en 1967), entre 1992 et 1996. Dans le manga d'origine, Takeuchi a très peu sexualisé le corps des guerrières, tout en donnant une place centrale à des personnages lesbiens voire transsexuels, ce qui fut d'ailleurs censuré dans beaucoup de pays occidentaux tel que le relève Ashley Hoskin de la Queen's University¹⁰⁸². Paradoxalement, ce n'est pas le cas de l'*anime* (« dessin animé »), produit par la *Toei Animation* et diffusé sur la chaîne privée à large audience TV Asahi durant les mêmes années, qui, de son côté, donna à voir les adolescentes totalement nues à de très nombreuses reprises – au moins une fois par épisode – lors des phases de transformation rajoutées pour la télévision, c'est-à-dire dans la droite lignée de l'héroïne *Kyūti hanī* キューティーハニー (« Cutey Honey ») créée par Nagai Gō 永井豪 (né en 1945, créateur du célèbre « Goldorak ») dans les années 1970. La série fit d'ailleurs l'objet d'un rafraîchissement sous forme d'un nouvel *anime* entre 1994 et 1995 à travers le nom de *Shin Kyūti hanī* 新・キューティーハニー (« Nouvelle Cutey Honey »), puis *Kyūti hanī furasshu* キューティーハニー フラッシュ (« Cutey Honey Flash ») en 1997-98 également diffusée sur TV Asahi. Plus encore que dans le manga ou l'*anime* des années 1970, tout est quasiment prétexte à la nudité de l'héroïne (une androïde, au demeurant), aussi bien dans le générique que

¹⁰⁷⁹ Le groupe a décidé de reprendre la série en 2022.

¹⁰⁸⁰ À l'instar des visions de Kotori ayant assisté à la mort de sa mère.

¹⁰⁸¹ ALLISON Anne, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 2000, p. 56.

¹⁰⁸² HOSKIN Ashley, « Westernization and The Transmogrification of Sailor Moon », *Interalia*, n°13, 2018, p. 79.

dans les transformations de Honey (d'une façon on ne peut plus suggestive) que durant ses combats, ce qui endosse un certain caractère comique. Le studio en profita au passage pour accroître significativement le volume mammaire de l'héroïne comme de ses ennemies, à l'instar des femmes dans les créations (*anime* et mangas) d'Urushihara Satoshi うるし原智志 (né en 1966), pour ne citer que ce dernier, ce qui fut assurément un imparable argument marketing. Il faudrait d'ailleurs préciser qu'à l'inverse des médias « ordinaires », le genre du « manga érotique » ou *ero manga* エロ漫画 (en fait, relativement proche de ce qu'on appellerait « pornographie » en Europe) est à ce propos abondamment consommé presque comme un objet à usage unique et, même si les images à caractère sexuel restent censurées (souvent par un ou plusieurs courts et épais traits noirs sur les zones sensibles), leur lecture dans l'espace public et les transports en commun était largement répandue au moins jusqu'à la fin des années 1990¹⁰⁸³.

Aida Makoto 会田誠 (né en 1965) s'inscrit totalement dans cette appropriation subversive d'une imagerie issue de la culture populaire à travers le corps des femmes. Il les présente très souvent démembrées, sexualisées à outrance telles des aliments dans la série d'œuvres peintes de 2001 appelée *Shokuyō jinzō shōjo bimi chan* 食用人造少女美味ちゃん (littéralement « Bimi-chan, jeune fille artificielle et comestible »¹⁰⁸⁴) où les femmes sont présentées dans des sushi maki, prêtes à être mangées, dépeintes à travers une esthétique totalement manga. Dans son œuvre de 1993, *Kyodai Fuji Taiin VS Kingu Gidora* 巨大フジ隊員 VS キングギドラ (littéralement « La gigantesque membre de la troupe *fuji* contre King Ghidorah ») (fig. 194), de très grand format [310 x 410 cm], Aida dépeint une scène qui pourrait être issue de n'importe quel film d'animation mettant en scène des *Meka* メカ (pour « mécanique », anglicisé en Mecha¹⁰⁸⁵). La composition est centrée sur une jeune femme qui s'est visiblement écrasée sur un quartier résidentiel typiquement japonais, à la suite d'un combat avec un dragon à trois têtes. L'esthétique léchée et précise « très manga » est caractérisée par un style typique des années 1990 dans les jeux d'ombres et de lumière ainsi que par la taille des

¹⁰⁸³ ALLISON Anne, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 2000, p. 54 ; p. 185n10.

¹⁰⁸⁴ Aida utilise les *kanjis* 美味 se rapprochant d'une façon à peine voilée de l'adjectif *oishii* 美味しい qui signifie « bon ; savoureux », suggérant ainsi que cette jeune fille l'est tout autant.

¹⁰⁸⁵ C'est à dire des robots géants humanoïdes à l'instar de *Gurendaizā* グレンダイザー, connu en France sous le nom de « Goldorak », ou les *Shito* 使徒 (« apôtre », traduit en français par *ange*) de *Neon Genesis Evangelion*, manga publié à partir de 1994.

yeux ou les couleurs utilisées : cela semble presque parodique de la série très célèbre des années 1988-1992, *Patoreibā* パトレイバー (« Patlabor »). La jeune femme est présentée sur le dos, jambes écartées, mains partiellement relevées et yeux ouverts : le spectateur ne sait pas si elle est vivante, évanouie, ou déjà morte. Cette position permet à une des têtes de *King Ghidorah* de pénétrer l'intimité de la jeune femme en contournant sa culotte, pendant qu'une autre des têtes en dévore les entrailles, libérant manifestement un long morceau de son colon. Aida parodie des séries très populaires tout en y adjoignant le thème de l'extrême violence liée à la pornographie du viol, impliquant qui plus est une jeune fille en costume militaire dont on voit la petite culotte. Il brouille volontairement l'interprétation en représentant la femme dans une position suggestive, dont on ne sait si elle s'offre ou si elle subit, reliant la mort à l'acte sexuel, et contournant la censure en ne montrant ni pilosité pubienne, ni sexe masculin. Mais ce qui est aussi très intéressant, c'est qu'Aida se réfère très largement à la culture visuelle japonaise tant populaire qu'artistique. Il y a bien sûr un aspect fondamentalement parodique dans les œuvres d'Aida, et ce dernier puise son inspiration dans ce qu'on pourrait considérer comme la culture populaire, en particulier en ce qui concerne l'utilisation d'une esthétique dite « manga » ou « anime ». Il propose également dans une esthétique plus traditionnelle un retour feint au support de l'estampe – en ce sens qu'il ne s'agit que d'une apparence, la technique n'était pas la même – et un renvoi au *Bijinga* avec des œuvres comme ici *Tsuki* 月 (« la Lune ») issue de la série *Inu (setsugetsuka no uchi)* 犬 (雪月花のうち) (« chien (série « beauté des quatre saisons ») ») (fig. 195) de 1996, où il représente dans plusieurs situations la même femme aux jambes et bras partiellement coupés puis bandés, tirant la langue et pourvue d'un collier et d'une laisse. Aida montre une sorte de fantasme de la femme obéissante et docile dans une composition à la fois macabre et érotique caractéristique de ses productions. La figure féminine nue est elle-même dépeinte à travers une palette chromatique proche de celle du *Shin Hanga*, et dont la physionomie de la jeune femme comme sa mutilation n'est pas sans rappeler le subversif (d'un point de vue français¹⁰⁸⁶) et violent manga *Narutaru* なるたる de Kitō Mihiro 鬼頭莫宏 (né en 1966) paru entre 1998 et 2003. Son immense œuvre (longue de près de plus

¹⁰⁸⁶ La controverse n'a vraisemblablement eu lieu qu'en France : les éditions Glénat n'en éditèrent que les deux premiers tomes avant d'en suspendre la diffusion, n'ayant pas anticipé le caractère violent, gore et presque pornographique des tomes suivants impliquant les deux fillettes d'apparence innocente qui sont les héroïnes de ce manga (l'une est démembrées, l'autre violée). Au Japon, les recherches dans les grands quotidiens ne nous permirent pas de montrer une quelconque controverse, le sujet semblant largement accepté.

de 17 mètres) de 2012, *Jumble of 100 Flowers* (« traduisible par « méli-mélo de 100 fleurs »), est peut-être une de ses œuvres assez récentes les plus symptomatiques de ce qu'il peut produire dans l'utilisation des corps de fillettes. Toutes sont représentées totalement nues, ricanant, sautillant dans tous les sens, quasi-identiques, tantôt démembrées et desquels corps éclatés jaillissent des confettis, à travers une composition colorée et naïve. D'un autre côté, avec son œuvre *Kyodai Fuji Taiin VS Kingu Gidora*, il poursuit dans cette logique de citation de la culture visuelle japonaise en reprenant une scène qui évoque très fortement l'estampe de Hokusai Katsushika dans le *Shunpon Kinoe no komatsu* 喜能会之故真, ses *sensōga* en feront de même, dans un autre registre. Cependant, même si Aida a été probablement un des premiers à s'inspirer ouvertement d'une façon « artistique » de la culture populaire manga, d'autres d'une génération assez proche comme Murakami Takashi 村上隆 (né en 1962) ou encore Mr. (né en 1969, de son vrai nom Iwamoto Masakatsu) en ont fait de même, dans une esthétique très *otaku* pour ce dernier, représentant surtout des portraits de très jeunes filles voire de fillettes.

3.2.4 – Le nu comme manifeste de la différence 1985-2019

La question de l'idéalisation des corps est, nous l'avons vu, une donnée fondamentale dans la réalisation et dans la conception même des nus féminins durant le premier XXe siècle. Il s'agit en effet d'un corps idéal, mais d'un idéal généralement perçu unilatéralement, et cette unilatéralité est rendu possible par la structure même de la société. La monstration d'un corps cru, brut, se situant en opposition avec une normativité du regard masculino-centrée est sans aucun doute un point très important lorsqu'on se penche sur les nus féminins réalisés par des artistes femmes (que ce soit en peinture ou en photographie), ce qui a été envisagé précédemment. Il s'agit là vraisemblablement d'un des aspects d'ordre féministe (même si des artistes hommes y eurent également recours, pour d'autres raisons) parmi les plus manifestes, c'est-à-dire par le désengagement de la perspective masculine sur le corps à partir des années 1950. Nous l'avons dit, même si l'art japonais est décentré, et que beaucoup d'artistes exposent en galeries afin de ne pas avoir à adhérer à des cercles ayant *de facto* une certaine ligne, ces derniers restent attractifs pour un grand nombre de professionnels tout en proposant un art malgré tout conventionnel dans son support. Cela ne signifie pas pour autant que, pris indépendamment les un-es des autres, ces artistes ne souhaitent pas véhiculer un message personnel et fort. Que ce soit d'un point de vue féministe plus ou moins revendiqué, ou très

personnelle à travers la représentation d'un corps masculin remplaçant ceux de nus féminins célèbres, parmi d'autres, les artistes des années 2010 manifestèrent non sans ironie une invitation à reconsidérer drastiquement le regard porté sur le corps nu au miroir de la société qui lui est contemporaine.

3.2.4.1 – Autoportraits historiés et esthétique de l'absence

La pratique artistique est donc, depuis l'après-guerre, majoritairement devenu un phénomène individuel en ce sens qu'il se fonde et se développe avant tout par le biais d'une expérience personnelle, ce qui est à opposer à l'utilisation, encore courante nonobstant, de sujets archétypaux comme le « nu en atelier » ou tout autre sujet à l'imagerie prédéterminée qui n'a pas disparu. L'utilisation, en tant que modèle, du propre corps de l'artiste nous invite à questionner ce point de vue très particulier au regard de cet essai et de l'historicité qui a été proposée. Nombreuses furent en effet les artistes à avoir utilisé leur propre corps pour la réalisation de leurs œuvres, c'est-à-dire en se passant volontairement du recours à des modèles. La compréhension des œuvres s'en voient tout autant altérées dans la mesure où une dimension supplémentaire est ajoutée car l'œuvre acquièrent quelque part une forme autobiographique, mais sous un jour altéré car renvoyant à un imaginaire ou à une fiction par la mise en scène à l'instar d'un portrait historié. Il s'agit donc d'une internalisation du corps nu de l'artiste et de sa restitution à travers l'œuvre au sein de ce qu'on pourrait appeler une « autofiction » picturale : l'artiste se présente « autre », un peu à la manière de Cindy Sherman (née 1954) ou de Morimura Yasumasa 森村泰昌 (né en 1951)¹⁰⁸⁷, même si les deux artistes dont il sera question n'ont pas recours au travestissement. C'est pour cette raison qu'il nous a paru d'autant plus important de recueillir, en tant que sources premières, les mots de deux jeunes artistes évoluant dans des milieux différents : l'artiste peintre Shirafuji Saeko 白藤さえ子 (née en 1985), et la photographe Tokyo Rumando (née en 1980).

¹⁰⁸⁷ Nous évoquons ici ces deux artistes que sont Cindy Sherman et Morimura Yasumasa, mais il faut les distinguer sur un point : là où Morimura incarne des personnages célèbres (réels ou fictifs) ou des figures artistiques, Cindy Sherman ne cherche pas à incarner quelqu'un de connu, c'est-à-dire qu'elle parodie non pas une personne existante mais une condition sociale ou un trait de personnalité, parmi d'autres, tout en en forçant les traits en tant qu'archétype.

5.2.4.1.1 – Shirafuji Saeko 白藤さえ子 (née en 1985)

Tel fut le cas de la jeune artiste Shirafuji Saeko avec qui nous avons pu nous entretenir¹⁰⁸⁸. Basée à Yokohama mais originaire de la préfecture de Yamaguchi, Shirafuji est diplômée de l'université des Arts de Tokyo (*Tōkyō geijutsu daigaku* 東京藝術大学) en 2012, elle a exposé au Japon bien sûr, mais aussi à New York ainsi qu'en Asie (Hong-Kong, Taipei, Séoul), et, surtout, à travers la *Dokuritsu bijutsu kyōkai*, cercle, nous l'avons vu, formé en 1930 où elle exposait encore en 2022. Les premières œuvres qu'elle produisit sont centrées sur des expressions faciale – grimaçantes, hurlantes – réalisées à travers une esthétique presque ultraréaliste, tandis qu'elle modifia considérablement son approche thématique en se recentrant sur son propre corps à partir de 2015, en particulier avec les deux versions de *Rinne tenshō* 輪廻転生 (« réincarnation¹⁰⁸⁹ ») (fig. 196). Dans cette première version de 2016, œuvre de format plutôt grand (162 x 112 cm), Shirafuji représente en noir et blanc une femme enceinte totalement nue et simplement chaussée de bottes à plate-forme lacées, éprise d'un mouvement proche de la folie, le ventre lacéré et des jets de sang en jaillissant, piétinant un crâne. Le corps est représenté sans aucune idéalisation, l'aspect charnel et capitonné est rendu par un traitement à la mine de crayon, tout comme sa poitrine enflée par la grossesse et au réseau veineux visible. Le jet de sang se situant devant son ventre et tournoyant à droite de l'œuvre évoque un cordon ombilical, tandis que cette sorte de jarretière cloutée, semblant trop serrée sur sa cuisse, rappelle tant un accessoire sadomasochiste qu'un cilice. L'arrière-plan, est occupé par un paysage désolé dont la vision est déformée, comme vu à travers une lentille. Cette association antithétique de la naissance en tant que mort de soi (ou mort *du* soi) est une donnée récurrente qu'on retrouve également dans *Shukumei* 宿命 (« destinée ») (fig. 197).

La seconde version de 2017 (fig. 198), présentée à la 85^e exposition de la *Dokuritsu*, reprend une thématique similaire mais l'enfant est cette-fois-ci né : la femme est assise, le regard presque vide, sur la souche d'un arbre pourvu d'yeux globuleux, surmontée d'un cerveau semblant s'être échappé de son hôte. Le fond est également occupé par ce même paysage urbain de désolation. L'enfant qu'elle tient est représenté à l'allaitement, mais sa tête, floue, est en

¹⁰⁸⁸ Sauf mention contraire, tous les propos de l'artiste reproduits ici entre guillemets ont été recueillis par le biais de plusieurs entretiens par mails réalisés entre le 30 novembre 2021 et le 22 janvier 2022. Du fait de citations parfois longues, le texte original japonais est reporté en ANNEXES, pp. 178-179.

¹⁰⁸⁹ Traduction du titre proposée par l'artiste.

train de disparaître. Le sexe de la femme est entièrement visible, représenté de face. Ces deux œuvres sont d'une grande violence, à l'instar de la plupart de ses œuvres réalisées à partir de 2016, reliant très souvent les thématiques de la mort à celle de la maternité. Shirafuji Saeko nous confia à propos de cette œuvre en particulier :

« Concernant l'utilisation de deux thématiques opposées que sont la « maternité » et la « mort » dans *Rinne tenshō*, c'est aussi à considérer comme l'impermanence de la vie mais, s'il me fallait me confier, je me suis moi-même inspirée de la douleur et de la solitude vécues par les mères à travers l'accouchement et la prise en charge de l'enfant. Lorsque j'allaitais encore mon fils, deux sentiments coexistaient en moi. D'un côté, il y avait cette joie d'être au plus près de voir grandir un enfant, et cet amour envers cet être irremplaçable avec qui je partage mon propre sang. Mais d'un autre côté, il y avait le manque de sommeil provoqué par son allaitement toutes les trois heures, ce sentiment d'impatience de ne presque plus pouvoir faire ce que je veux en comparaison de ma vie précédant sa naissance, cette angoisse permanente de ne pas savoir de quoi demain sera fait, et ce conflit intérieur de vouloir arrêter de m'en occuper m'incitant à me demander « et si mon fils n'était jamais né ? ». Ce sentiment a pris ensuite de plus en plus d'ampleur alors que je devais rester seule à la maison à l'allaiter. Il m'est arrivé de penser à ma propre mort et à celle de mon fils de nombreuses fois. J'ai surmonté cette âpre bataille, en un sens, entre ces deux sentiments opposés, c'est-à-dire que « peu importe combien de sang j'ai versé, je porterai sur mes épaules la vie de mon fils, cet être que j'ai mis au monde ». *Rinne tenshō* exprime ainsi ma détermination à arpenter ce « chemin maternel » qui en vient à se reproduire depuis les temps les plus anciens. »

Le nu féminin occupe chez l'artiste une place centrale, prépondérante, tout en utilisant systématiquement son propre corps en tant que modèle :

« Je souhaiterais revenir sur la signification de représenter une femme enceinte d'une façon non-idéalisée. Je dois d'ailleurs rajouter à ce propos que toutes ces peintures de femmes que j'ai représentées sont basées sur mon propre corps. Depuis que je suis enfant, j'ai toujours porté un très grand intérêt à mon « moi », c'est pourquoi me représenter nue telle que je suis fait partie de ma propre quête personnelle en tant que telle. Ce fut une très grande surprise de constater à quel point mon corps avait changé drastiquement du fait de la grossesse, et qu'un être totalement nouveau croissait à l'intérieur de lui. J'ai ainsi décidé de représenter mon propre corps tel qu'il est au lieu de chercher à l'idéaliser. Je pense qu'il est tout à fait normal pour une

femme de représenter un nu féminin, et les personnes peignant des nus « crus » sont nombreuses, c'est-à-dire pas comme ces nus idéalisés peints par les hommes. Parmi mes ami·e·s/connaissances, l'artiste Fukushima Mizuho me vient à l'esprit. »

Cette artiste évoquée, Fukushima Mizuho 福島瑞穂 (née en 1936), Shirafuji a fait sa connaissance à la *Dokuritsu bijutsu kyōkai* où Fukushima exposa d'ailleurs une nouvelle fois en 2022 un nu féminin. Il s'agit d'une artiste au parcours singulier et dont la production artistique à partir de 1985 fit preuve également d'une grande violence, d'une représentation morbide centrée sur le corps nu de la femme. Originnaire d'Hiroshima, elle relate dans une interview pour *Sansai* donnée à l'occasion de son exposition personnelle 「福島瑞穂、狂熱の近作一九八五—一九九二」 (« Fukushima Mizuho, des œuvres récentes passionnées 1985-1992 »), avoir eu une enfance très difficile marquée par la mort : elle perdit successivement son petit frère de 3 ans ainsi que son père, et elle raconte avoir simulé des enterrements depuis ses 5 ans, comme s'il s'agissait d'un jeu. Elle a également été témoin du suicide du fils de l'artiste *Nihonga* Kitano Tsunetomi 北野恒富 (1880-1947), Kitano Ietsu 北野以悦, qui était hébergé dans la propre résidence de Fukushima¹⁰⁹⁰. Elle peignit ainsi essentiellement des natures mortes avant 1985, mais aussi des paysages très sombres lorsqu'elle vécut à Paris en 1964, où elle rencontra le peintre et sculpteur russe Ossip Zadkine (1888-1967), mais aussi où elle éprouva une profonde solitude¹⁰⁹¹. L'œuvre *Tanatosu* タナトス (« Thanatos ») (fig. 199) de 1985 marqua pour elle un véritable tournant dans sa carrière et sa façon d'aborder le corps. Elle écrivit à ce propos :

子供の時は非常に厳しい絵を描いていたんですが、だんだんと他の人の作品に目がいくようになって、マチエールを考えたりね。三十代の頃、汚いとか雑巾を絞ったみたいだなんてずいぶん言われましたよ。控えるようになったんですね。今

¹⁰⁹⁰ FUKUSHIMA Mizuho, WASHIO Toshihiko, « Erosu to tanatosu, Fukushima Mizuho no sekai エロスとタナトス—福島瑞穂の世界 (« Eros et Thanatos, l'univers de Fukushima Mizuho ») », *Sansai*, n°542, 1992, p. 86.

¹⁰⁹¹ ICHII Kenji, FUKUSHIMA Mizuho, « Kasorishizumu, junkyō no risō カソリシズム、殉教の理想 (« le catholicisme, l'idéal du martyr »), *Bijutsu no mado*, n°193, 1999, p. 121 ; 123.

は、開き直ったというか、自分の体質のままでもいいような気がしてきた。つまり余
中で否定して、それから平気になってきた。¹⁰⁹²

Lorsque j'étais enfant, je peignais des peintures extrêmement dures mais, petit à petit, je me suis mis à faire plus attention aux œuvres des autres, et j'ai commencé à prendre en considération la matière. Lorsque j'eus atteint la trentaine, on m'a souvent dit que j'étais sale et qu'on avait l'impression que je venais d'essorer un torchon. J'en suis venu à intérioriser tout ça. Je suppose qu'aujourd'hui, j'ai pris ma revanche, et je me sens en accord avec ma propre nature, avec ma constitution physique telle qu'elle est. C'est-à-dire que j'étais à moitié dans le déni, et depuis lors, j'ai retrouvé une paix intérieure.

Tanatosu est une scène morbide – « flirtant avec la folie » (*kuruoshii* 狂おしい), pour reprendre le terme employé par Washio Toshihiko –, représentant une femme totalement nue, allongée de face, le sexe vers le spectateur, sur une sorte de table qui ressemble à une table d'opération, tout en situant la scène dans une cave sombre avec divers éléments insolites suspendus au plafond comme une clé, un poulet, une paire de lunettes, ou encore cette clarinette orientée vers son sexe. Le corps de la femme, représenté à travers une utilisation très présente de la matière, est charnel, sans concession dans l'affaissement des chairs, un peu de la même façon que certaines études de nus de Kishida Ryūsei. Les seules couleurs vives sont des teintes de rouges utilisées pour ces sortes de câbles torsadés et bicolores semblant soutenir une structure autour de cette table. Le bras tendu et sans objet de la femme ainsi que les coloris utilisés pour la carnation, c'est-à-dire des nuances de gris, mais aussi des rehauts de bleu azur çà et là, autour des jambes, des pieds, des hanches ou de la poitrine, évoquent celles d'un cadavre. Elle reprit d'ailleurs dans un premier temps cette même pièce en accompagnant la femme nue d'un homme et d'un bébé à travers un point de vue situé au-dessus de cette sorte de table dans *Seikazoku* 聖家族 (« la Sainte-Famille ») en 1988, puis une posture similaire pour la figure féminine de *Ochiru* 墮ちる (« dégénération ») en 1993, tout en l'accompagnant d'un homme nu à la limite du discernable, toujours dans cette même esthétique sombre et empâtée. Fukushima est d'ailleurs chrétienne, et les références à des éléments catholiques sont nombreux, parfois parodiés ou amené à un dialogue syncrétique improbable avec le shintoïsme comme

¹⁰⁹² FUKUSHIMA Mizuho, WASHIO Toshihiko, « Erosu to tanatosu, Fukushima Mizuho no sekai エロスとタナトスー福島瑞穂の世界 (« Eros et Thanatos, l'univers de Fukushima Mizuho ») », *Sansai*, n°542, 1992, p. 86.

dans *Kyōen no hate ni* 狂宴の果てに (« à la fin de l'orgie ») en 2006 où un macaque est coiffé d'une mitre tout en tenant dans une main un *ōnusa* 大幣¹⁰⁹³, rappelant quelque part certaines œuvres de Jérôme Bosch. Ses femmes sont systématiquement nues, ressemblent parfois à des guenons et représentées dans des postures grotesques, quasiment toujours avec un élément renvoyant à la mort. Elle explique d'ailleurs son rapport très particulier au corps :

でもきれいでもきたなくても人間の体はグロテスクです。(…)よっぽど歳をとらないと体というのは変わっていかないんです。体というのはつくづくグロテスクだと思うんです。体は顔と違って化粧もできないですし。¹⁰⁹⁴

« Qu'il soit beau ou sale, le corps humain est grotesque. (...) En ce qui concerne le corps, à moins de devenir vraiment très vieux, il ne change pas. Je pense qu'il est profondément grotesque et, contrairement au visage, il est impossible de le maquiller.

En 2007, son œuvre *Kuroi ame* 黒い雨 (« pluie noire ») fait directement référence à ces pluies toxiques qui s'abattirent sur la région d'Hiroshima peu après son bombardement. L'incarnation du corps nu féminin chez Fukushima rejoint celle de Shirafuji dans une approche de monstration d'un corps dépossédé de toute tentation de projection du désir par le rejet de l'idéalisation, ce qu'on retrouve durant les années 1980 dans d'autres médiums, comme dans certaines photographies de Fukase Masahisa 深瀬昌久 (1934-2012), co-fondateur avec Araki de l'école de photographie WORKSHOP, notamment dans son livre de photographies *Karasu* 鴉 (« corbeaux ») (fig. 200) en 1986, dans lequel il présente ce nu féminin d'une femme d'un certain âge, obèse, de la même façon qu'un « nu en atelier », proposant ainsi d'apposer un autre regard sur le corps de la femme tel que photographié dans son environnement quotidien, de la même façon que Lucian Freud (1922-2011) le proposait plusieurs années plus tard dans son huile *Benefits Supervisor Sleeping* en 1995 avec ce rendu textural de la peau qui lui est propre. L'œuvre de Freud a d'ailleurs fait l'objet d'une reprise sous le même titre par l'artiste Kawahara

¹⁰⁹³ Bâton auquel sont suspendues des bandelettes de papier tressé tressées et utilisé par les prêtres et *miko* dans les rituels shintō.

¹⁰⁹⁴ FUKUSHIMA Mizuho, WASHIO Toshihiko, « Erosu to tanatosu, Fukushima Mizuho no sekai エロスとタナトスー福島瑞穂の世界 (« Eros et Thanatos, l'univers de Fukushima Mizuho ») », *Sansai*, n°542, 1992, p. 89.

Naoto 川原直人 (né en 1971) et exposé à la Taka Ishii Gallery en 2021 durant son exposition intitulée *Hypnos*. En parlant de peau, la photographe Ishiuchi Miyako 石内都 (née en 1947) avait d'ailleurs proposé tout un ouvrage centré sur des portraits du chorégraphe et danseur Ōno Ichio 大野一雄 (1906-2010, alors âgé de 85 ans)¹⁰⁹⁵ dans son œuvre *1906 to the skin* entre 1991 et 1993, proposant des plans rapprochés de la peau flétrie, tâchée, mais aussi souple et digne de ce vieil homme totalement nu à travers une monstration presque essentialiste de ce corps adoptant des postures parfois très pudiques, questionnant ainsi le rapport photographe/modèle en renversant à la fois le point de vue du genre (*une* photographe et *un* homme nu) tout en se situant à rebord d'une monstration d'un corps féminin jeune et sexualisé largement partagée dans la photographie des années 1990, notamment par Araki. Ishiuchi montre un corps d'homme altéré par l'âge, éloigné d'une imagerie populaire idéalisée du corps, sans fard, par fragments, comme pour en chercher une certaine vérité descriptive et mémorielle.

Même si Fukushima représente le corps nu féminin dans sa déchéance ou dans son état le plus naturel, elle ne propose pas une vision naturaliste dans ses compositions : à l'instar de Shirafuji, les scènes sont toujours inscrites dans des narrations cauchemardesques, oniriques, macabres et teinté d'une spiritualité peu engageante. En affirmant en 1999 « peindre ce qu'elle a envie de peindre » (描きたいものを描く)¹⁰⁹⁶, elle revendique une création libre, autonome, débarrassée de toute *josei-rashisa*. On retrouve un esprit assez similaire dans l'attrait pour le morbide et la nudité féminine également dans les œuvres de l'artiste *Nihonga* Matsui Fuyuko 松井冬子 (née en 1974) où l'artiste présente des femmes nues aux corps à la peau écorchée, parfois putréfiée, laissant échapper leurs organes par des brèches, et rappelant à certains égards les fameux *Kusōzu* 九相図, ces scènes dépeignant les neuf stades de décomposition du corps féminin.

Dans l'œuvre *Delusion* (« illusion », « délire ») (fig. 201) de 2020, Shirafuji Saeko propose un autoportrait allongé sur un fond rouge, le sein gauche parfaitement visible, un regard assez dédaigneux porté vers le spectateur. Nous y avons vu une sorte d'inspiration de l'œuvre *Nobe* 野辺 (« les champs »), 1907, de Kuroda Seiki, qui propose une composition assez

¹⁰⁹⁵ KASAHARA Michiko, *Jendā shashin-ron* ジェンダー写真論 (« essai sur la photographie du genre »), Satoyama-sha, Kawazaki, 2018, p. 282.

¹⁰⁹⁶ ICHII Kenji, FUKUSHIMA Mizuho, « Kasorishizumu, junkyō no risō カソリシズム、殉教の理想 (« le catholicisme, l'idéal du martyr »), *Bijutsu no mado*, n°193, 1999, p. 126.

similaire, à la différence près que sa femme est allongée dans l'herbe et qu'elle détourne le regard du spectateur, un bras relevé derrière la tête afin d'en souligner le caractère vulnérable. Shirafuji se représente en plan rapproché et non en plongée, invitant le spectateur à apposer un regard à hauteur d'œil, à se baisser pour la regarder.

« En ce qui concerne *Delusion* : je pense que les femmes ont toujours été piétinées¹⁰⁹⁷. Même dans le monde actuel, où le chemin parcouru par les femmes dans la société n'a eu de cesse de progresser, où on proclame l'égalité des genres depuis longtemps, on entend les cris de douleur de femmes souffrant des terribles violences et discriminations faites à leur rencontre dans tous les pays du monde. De plus, dans la société, on attend très souvent d'une femme qu'elle adopte un comportement en tant que soutien des hommes en ce que « élever les enfants et les tâches ménagères est le travail des femmes ». J'ai envie de les « envoyer voler¹⁰⁹⁸ » [*ces principes*] ! Ce genre de colère et d'impulsion tourbillonne en moi, c'est pourquoi ces femmes (qui sont moi) telles que décrites dans mes œuvres sont des anti-*Nobe*¹⁰⁹⁹, en ce qu'elles foulent des squelettes et tiennent des fusils. »

Cette mention du fusil renvoie à son œuvre *Kibō no, gyōten* 希望の、暁天 (« l'aube de l'espoir ») (fig. 202) de 2019, œuvre dans laquelle l'artiste se représente toujours elle-même, nue mais portant une simple culotte et chaussée de bottes compensées, agenouillée et portant sur son épaule un fusil à baïonnette dont la lame transperce une poupée d'enfant. Comme dans *Delusion*, la rare polychromie utilisée est ici seulement le rouge des cieux et du sang de la poupée, avec néanmoins des teintes orangées et verdâtres pour les fleurs de lys disposées au premier-plan, symbolisant cet espoir. Ce soleil noir parfaitement circulaire disposé sur fond rouge rappelle d'ailleurs quelque part le drapeau du Japon. Les yeux exorbités, très présents dans ses œuvres, paraîtraient presque comme la métaphore de ce regard omniprésent et jugeant de la société.

¹⁰⁹⁷ La phrase originale de l'artiste 「私は、女性とは常に踏みつけられてきた存在だと思っています。」 se traduirait plus comme le fait que les femmes ont toujours existé en étant piétinées/écrasées ou ignorées.

¹⁰⁹⁸ ぶっ飛ばしたい du verbe *buttobasu* ぶっ飛ばす qui peut signifier « descendre quelqu'un de son piédestal », ou « renverser », « démolir ».

¹⁰⁹⁹ Référence à l'œuvre éponyme de Kuroda Seiki.

Quant au sang :

« Peu importe que la mère soit une femme au foyer à plein-temps ou à mi-temps, je pense que l'image d'une mère (et parfois le père) qui se dévoue corps et âme à ses enfants existe toujours. Au Japon, les publicités promouvant ce genre de message existent toujours, mais elles sont depuis peu l'objet de vives critiques sur internet. Je n'ai, pour ma part, jamais eu affaire à des critiques déplaisantes ou injustes, mais je pense que je le dois aux efforts de celles qui nous ont précédées [*nous, les artistes en tant que femmes*], celles qui ont parfois fait couler le sang, et qui ont combattu contre un système éducatif artistique discriminant envers les femmes. Dans mes œuvres, je veux justement communiquer au plus grand nombre ce « sang » que ces dernières ont versé. »

Le nu féminin sous cette forme très particulière proche de ce qu'on pourrait appeler un « autoportrait historié », a été, de la même manière que Kusama Yayoi à certains égards, une thérapie, une catharsis pour Shirafuji, en particulier lors de cette dépression post-partum qu'elle n'évoque pas ainsi, mais qui est, au Japon peut-être plus qu'ailleurs, mal perçue et menant les femmes qui en sont victimes vers une immense solitude, en particulier au sein d'un foyer où les rôles genrés sont très marqués. Ses œuvres violentes tranchent avec cette apparence d'une petite jeune femme réservée, souriante, mais d'un sourire qu'on pourrait qualifier de *tatemaie*, au sein d'une société qui, certes, a beaucoup changé, mais qui continue à faire de la grossesse une quasi-obligation morale, quand bien même celle-ci n'était pas désirée. Le cas de cette artiste peut se lire à la lumière de cet aspect très pragmatique de beaucoup de jeunes femmes japonaises, tel que le relève Ezawa Aya à travers son étude sociologique, à savoir répondre à une pression sociale par le mariage et la grossesse – dans un pays à la croissance démographique négative – tout en essayant de construire son propre parcours personnel en dehors de celui-ci, ce qui n'est pas toujours le cas et a pu entraver bon nombre de carrières, même si, en 2011, de plus en plus de mères souhaitaient reprendre une activité après la naissance¹¹⁰⁰. Les œuvres de Shirafuji sont donc imprégnées de revendications féministes prônant la reconnaissance d'une forme de souffrance liée à une grossesse non désirée mais rendue presque obligatoire, ce qui passe par l'illustration d'une forme de violence sociétale à travers la monstration du corps nu en tant que projection de son propre corps. Il s'agit en cela de la volonté d'un droit à la différence par rapport à des conventions sociales qui restent très présentes. Son expérience témoigne

¹¹⁰⁰ EZAWA Aya, « The Changing Patterns of Marriage and Motherhood », in FUJIMURA-FANSELOW Kumiko (dir.), *Transforming Japan: How Feminism and Diversity are Making a Difference*, The Feminist Press at the University of New York, New-York, 2011, p. 105-120.

également d'un renversement sociétal lié à la production de la nudité féminine dans l'art japonais depuis le début du XXe siècle en ce sens qu'il lui semble tout à fait *normal* d'avoir accès à sa propre nudité en tant que sujet, et qu'elle n'a jamais fait l'objet ni de critique ni de remarque désobligeante à travers cette production. Son œuvre la plus récente exposée lors de la *Dokuristuten* de 2022, un nu également, a d'ailleurs été récompensée par la mention honorable (*kasaku-shō* 佳作賞, littéralement « prix pour une œuvre excellente »).

Certaines œuvres de Shirafuji, en particulier *Rinne tenshō* de 2016, rappellent d'ailleurs ouvertement l'attitude des femmes issues des montages photographiques *Windswept Women* : *rōshōjo gekidan* 老少女劇団 (« femmes battues par le vent : la troupe des jeunes et vieilles femmes ») de l'artiste plasticienne et photographe Yanagi Miwa やなぎみわ (née en 1967), réalisées avec son conjoint Kimura Sansei 木村三晴 et exposés dans le pavillon japonais lors de la 53^e Biennale de Venise en 2009. Ces œuvres représentent, à travers une série de panneaux de très grande taille en noir et blanc, des portraits de femmes, jeunes et moins jeunes, sous forme de géantes, pourvues de poitrines nues démesurées, tantôt s'affaissant sous le poids de l'âge, vêtues de costumes tribaux et disposées dans des paysages désolés. Toutes semblent comme agitées par une danse incontrôlable, bestiale, une danse païenne de la vie et de la mort. Les corps sont rendus dans des proportions exagérées, presque monstrueuses, mais aussi étrangement sympathiques.

Yanagi est connue pour son regard acerbe envers le monde qui lui est contemporain. Elle proposa d'ailleurs dès les années 1990 des œuvres sous forme de montages photographiques très critiques à la fois vis-à-vis d'une forme d'uniformisation de la société japonaise, mais aussi et surtout envers la société de consommation elle-même au regard des rôles liés aux genres et à l'utilisation de l'image de la femme. Dans sa série de *Erebētā gāru fāsuto furowaā* エレベーターガール 1F (de l'anglais « elevator girl first floor ») (fig. 203), 1994-1998, Yanagi propose, à travers deux montages photographiques suggérant une chronologie, des femmes accoutrées d'un costume rigoureusement identique, pourvu d'un tailleur rouge (ou bleu selon les variations) aux boutons dorés ressemblant à celui des hôtesses d'accueil des grands magasins ou des trains, c'est-à-dire des femmes interchangeables dont on ne connaît pas le nom et auxquelles on ne se réfère qu'en cas de besoin. Le premier de deux clichés de l'étage 1F montre deux compositions différentes mais dans un lieu identique et selon un cadrage identique. Les femmes en uniforme sont alanguies sur les marches d'un tapis roulant rappelant celui d'une caisse de supermarché, adoptant des positions toutes différentes dans un

chao apparent : l'horizon, c'est à dire la perspective telle que proposée par la photographie est obstruée par une lumière noire. Les vitrines allumées entourant le tapis roulant sont décorées d'une grande quantité de fleurs et de plantes vertes, rompant avec le rouge des uniformes. Dans le second cliché, la composition s'éclaire subitement : les femmes ont disparu du tapis roulant qui s'en voit libéré, et l'horizon est alors dégagé vers une lumière vive. Les femmes ont remplacé les plantes derrière les vitrines, d'où elles se tiennent, hiératiques, toutes parfaitement semblables. Cette critique acerbe quant à la place de la femme dans la société japonaise se révèle ici dans une composition très colorée et percutante : la volonté de cette société d'avoir des femmes uniformisées et, littéralement, prenant la place de plantes vertes dénonçant une consommation de la femme, de son corps et de ses représentations. La première des photographies semble suggérer que la personnalité c'est à dire l'individualité, visible ici par des postures différentes selon chaque femme, enrayer littéralement la machine en l'empêchant de fonctionner, obscurcissant l'horizon. Une fois l'ordre rétabli par l'uniformisation des postures, le tapis roulant est dégagé et l'horizon lumineux. Le spectateur ne sait alors plus si les femmes derrière les vitrines sont réelles ou humaines, ou bien si, finalement, elles ne sont que de simples objets de consommation. La chercheuse Gunhild Borgreen y voit une dénonciation de ce qu'elle appelle la *decorativeness* de ces femmes nommées d'une façon générique *Annaijō* 案内嬢 (« ouvreuse », mais le terme japonais se traduit littéralement comme la « fille de l'information » dans le sens de « fille de l'accueil », terme que Yanagi Miwa emploie d'ailleurs en japonais pour le même titre)¹¹⁰¹.

Ainsi, Shirafuji intègre une perspective contestatrice *a posteriori* – même si elle en fut en quelque sorte elle-même la victime – d'une société qui évolue mais qui reste pour certains aspects, en particulier en ce qui concerne la famille, encore très figée et où sortir de la norme reste une problématique en soi. Le refus de l'idéalisation du corps qu'elle partage avec Fukushima Mizuho, mais aussi avec Katsura Yuki, Minemura Ritsuko et Tokyo Rumando, fait partie intégrante d'une volonté de renversement du regard vis-à-vis du corps féminin et une reconsidération de sa place dans la société, notamment par rapport aux hommes à travers ce processus naturel – mais aussi *de facto* asymétrique – qu'est la maternité.

Du point de vue d'une sociologie de l'art, l'œuvre de Shirafuji, en tant que production de nus féminins, s'inscrit dans une tendance très nette entamée dès l'après-guerre de retournement quantitatif lié aux genres. Même si certains artistes masculins sont très

¹¹⁰¹ BORGREEN Gunhild, « Gender in Contemporary Japanese Art » in, BRYSON Norman, GRAYBILL Maribeth, MOSTOW Joshua S., *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, pp. 192-193.

« bruyants » sur la scène japonaise ou internationale en matière de nu féminin, ou que la place du féminin peint par des femmes dans les musées reste très marginale laissant supposer un sujet majoritairement masculin en règle générale, l'étude des catalogues d'exposition de cercles encore actifs aujourd'hui et exposant un grand nombre d'œuvres tels que la *Nikaten*, la *Kokuten* ou la *Dokuritsuten*, montre un véritable bouleversement sociologique. À la 32^e *Nitten* (décompte à partir de la réforme de 1969) de 2000, 17 nus féminins furent présentés dans les sections *Nihonga* et *Yōga*, dont 4 peints par des artistes femmes, soit 23% ; l'année suivante, lors de la 33^e *Nitten*, 26 nus furent exposés dans ces sections, et 7 étaient réalisés par des artistes femmes, soit 26,9 % du total. En 2022, à la 89^e *Dokuritsuten*, 32 nus féminins furent exposés dont 17 réalisés par des artistes, soit 53% du total. La tendance semble ainsi résolument haussière. On remarque également que le nu féminin s'est largement diversifié avec une nudité devenue motif à l'instar des œuvres de l'avant-garde des années 1920, tout en présentant encore un nombre substantiel d'une typologie de type « nu en atelier ».

5.2.4.1.2 – Tokyo Rumando (née en 1980)

A l'exact opposé de Shirafuji Saeko, artiste issue et membre du circuit « classique » académique, la photographe indépendante Tokyo Rumando¹¹⁰² nous permet d'envisager un point de vue fort différent tant sur le monde de l'art japonais à la même période que sur la pratique artistique en tant que telle, même si leur rapport au corps présente de nombreuses similitudes. Artiste autodidacte, ancienne modèle d'Araki Nobuyoshi et de Moriyama Daidō¹¹⁰³, Tokyo Rumando revendique, à la manière de Kusama Yayoi, n'appartenir à aucun cercle ni à aucun courant en particulier. Même si elle ne se reconnaît pas dans les débats féministes ni idéologiques – elle nous a avoué ne pas être au courant que son travail pouvait être perçu comme féministe jusqu'à ce que des retours issus de l'étranger le lui fassent remarquer¹¹⁰⁴ –, son travail met très clairement en avant un point de vue orienté vers le corps féminin et *depuis* une perspective féminine, sans toutefois l'essentialiser :

« Est-ce difficile pour une personne comme moi de faire une percée pouvant

¹¹⁰² Son vrai nom n'est pas connu et elle utilise la graphie en caractères latins.

¹¹⁰³ TOKYO RUMANDO (propos recueillis par Emil Pacha Valencia), « Le grand entretien : Tokyo Rumando », *Tempura*, n°7, 2021, p. 19.

¹¹⁰⁴ A l'instar de Shirafuji Saeko précédemment, tous les propos de l'artiste reproduits entre guillemets dans ces lignes sont, sauf mention contraire, issus de plusieurs entretiens par mail réalisés entre le 12 janvier et le 14 mars 2023. Les citations étant parfois très longues, l'intégralité des réponses de Tokyo Rumando à nos questions seront reproduites en annexe.

participer à des expositions dans des musées étrangers ? Moi non plus, je ne saurais dire. Ça ne me semble pas être aussi simple de dire quelque chose du genre « parce que c'est une femme, c'est quelque chose de compliqué » ou « parce que c'est un garçon, c'est quelque chose de simple ». Il y a quelques temps, lorsque je participai à une exposition organisée dans un musée de Taiwan, il est arrivé que, des quarante artistes présents, j'étais la seule femme japonaise et la seule autre était une femme taiwanaise. (...) Je ne connais en tous cas pas de recette qui pourrait amener les femmes à percer plus facilement. Est-ce vraiment important de faire une percée en matière d'expression ? Existe-t-il d'autres artistes qui travaillent dans le but de gagner des prix ? Je pense que les personnes qui étudient l'art apprennent aussi méthodiquement le marketing et la création de marques¹¹⁰⁵. »¹¹⁰⁶

Son livre de photographies *Rest 3000 Stay 5000* publié en 2012, probablement une de ses œuvres les plus marquantes de son début de carrière, présente plusieurs femmes (même s'il ne s'agit en fait que d'une seule et même personne) sous forme de portraits, entiers, fragmentés, fréquentant ce monde si particulier et si japonais des *Love Hotels*, lieux de rencontre pour adultes très nettement visibles par leurs enseignes colorées et leurs noms équivoques, tout en entrecoupant ces différentes scènes par des plans en extérieurs : rues, façades des *Loves Hotels* laissant voir leurs noms. Le renvoi à des œuvres comme *Oo ! Shinjuku !* de Tōmatsu Shōmei est assez explicite, et à *Tokyo Lucky Hole* d'Araki bien plus encore, mais à travers une tout autre perspective :

« Pour moi, reconsidérer le point de vue féminin sur les *Love Hotels* était très important, pour la simple raison que, à cette époque (c'est-à-dire depuis 2005) je m'interrogeai très activement sur ce sujet des relations sexuelles entre les hommes et les femmes.

Premièrement, le choix d'un *Love Hotel* en tant que scène n'est pas le fruit du hasard. Une des raisons serait qu'il s'agit d'un lieu où un homme et une femme peuvent être tous les deux seuls derrière des portes closes. Etrangement, un tel endroit n'existe pas dans ce monde. La cuisine d'un foyer contient par exemple les idées de préparation du repas ou de vie quotidienne ; la chambre à coucher aussi contient ces idées de vie et de famille. Une salle de Karaoké est bien une pièce fermée mais le fait de chanter y est un prérequis. J'ai alors remarqué qu'il existait peu d'endroits où les hommes et les femmes pouvaient se rencontrer sexuellement parlant. Je me suis dit que c'était là le lieu adéquat pour reconsidérer les relations avec les

¹¹⁰⁵ L'artiste utilise le terme anglais *branding*.

¹¹⁰⁶ Les propos originaux sont à retrouver en ANNEXES, pp. 180-184.

hommes, personnellement ou socialement, c'est pourquoi j'ai décidé d'utiliser un tel lieu.

Ensuite, j'ai cherché à déterminer quelles étaient les personnes qui fréquentaient les *Love Hotel*. Puisque mes œuvres sont toutes des autoportraits, je suis moi-même toutes ces femmes présentes à l'image [dans la série *REST 3000 - STAY 5000*]. Dans cette perspective de création des œuvres, il était nécessaire pour moi d'envisager quel rôle je devais jouer, par quel point de vue, tout en incluant ma propre expérience. L'âge des gens ayant recours à ces lieux est très varié et s'étend du jeune adulte au senior : il y a bien sûr des couples d'amoureux, mais aussi amants au sein de relations extraconjugales. Parmi la variété de combinaisons possibles, on a des couples jeunes/séniors, parfois des couples de femmes, d'hommes, parfois trois personnes et plus. Il y a aussi de vraies prostituées comme Araki a pu en photographier. J'ai donc remarqué que cet endroit était fréquenté par des profils très diverses, autant en termes de nature de la relation que de genres.

Concernant le point de vue féminin, il y a peu d'images dans cette série où les femmes sourient. La raison est qu'il s'agit d'une situation sérieuse, celle d'une sorte de lever du voile derrière cette porte close où se trouvent des revendications en opposition à l'image convenue de la femme. Une femme fixant un point unique. Une image sombre. Pourquoi le « grand public » pensent-ils d'ailleurs que celle-ci est sombre ? Dans ces *Love Hotel* en tant que lieu clos, la perception de cette image est très différente si on regarde par le biais d'une sexualité dirigée par les hommes, ou bien si on pense du point de vue de l'apparence de ces femmes ou leur perspective dans les œuvres. Du point de vue des hommes, les femmes ne sont peut-être rien de plus que des objets nus. Ces figures de femmes qui obtempèrent à l'acte sexuel sans opposer de résistance tout en acceptant [le point de vue des hommes] renvoient-elles une image belle mais fragile ? Une image triste et sombre ? Je suis la seule à être photographiée dans mon œuvre, mais je le fais du point de vue masculin. Il s'agit d'une situation durant laquelle l'homme, l'espace d'un instant très bref, voit fortuitement la femme faire valoir quelque chose ou encore le visage pensif de cette dernière. À partir du point de vue des femmes dans les œuvres, il peut s'agir d'une « affirmation »¹¹⁰⁷ faisant référence à la relation entre deux personnes, ce qui inclue par exemple le mariage, la grossesse ou le futur. Je pense qu'on peut dire que cette relation est l'exacte opposé entre les hommes et les femmes, et je pense qu'il existe des cas où c'est la femme qui dirige. Tout cela n'est pas un combat pour savoir qui prend l'initiative mais, en réalité, la sexualité est socialement perçue comme étant dominée par les hommes. Vers où l'

¹¹⁰⁷ Au sens de « s'affirmer », revendiquer quelque chose.

affirmation des femmes va-t-elle malheureusement disparaître ? Je considère que cette œuvre [REST 3000 - STAY 5000] est une partie introductive sur comment il serait possible de communiquer et de se réfléchir mutuellement au sein d'une relation sexuelle. Même s'il s'agit d'un espace éphémère, plaisant et beau, il pourrait y avoir cet instant très bref durant lequel cette femme présente son vrai visage. Elle doit bien penser à quelque chose. Bien observer est quelque chose d'important. »

Là où le point de vue Tokyo Rumando est crucial, c'est dans la remise en question du regard masculin, en particulier à travers un *modus operandi* très éloigné et une focalisation sur une réalité de l'émotion plus que sur la sexualité. Dans *Tokyo Lucky Hole*, titre utilisé pour la libre compilation en 1990 de centaines de photographies parues dans le magazine *Shashin Jidai* 写真時代 entre 1983 et 1985, Araki et le rédacteur en chef dudit magazine, Suei Akira, arpenterent les « lieux de plaisirs » du quartier de Kabukichō afin d'en capturer une certaine humeur, tout en profitant eux-mêmes de ces situations très diverses qui s'offrirent à eux¹¹⁰⁸. Il s'évertua à photographier (entre autres), sous forme de portraits-séries, des prostituées très souvent accompagnées de leurs clients sous une apparence faussement documentaire, laissant sous-entendre un milieu gai, souriant, amusant et grivois, c'est-à-dire éloigné de la réalité fondamentale de ces femmes, dans la lignée du *Geijutsu Shinchō* en 1993 : toute gravité ou réalité n'est pas le sujet, il faut « divertir », n'est-ce d'ailleurs pas là un lieu de divertissement ? Araki titre d'ailleurs, en 2010, d'une façon très équivoque son rapport à la photographie en tant que jeu sexuel : *Entre un homme et une femme, il y a un appareil photo*, et *L'appareil photo est un sex-toy*¹¹⁰⁹, contribuant à alimenter son mythe à cet égard.

Même si ce dernier photographia de vraies prostituées, ces dernières sont imbriquées dans une narration, dans un parti-pris esthétique et se montrent par le truchement de sollicitations manifestes, rompant ainsi tout caractère de véracité. Tokyo Rumando, elle, se représente seule, elle se photographie également seule, c'est-à-dire que, contrairement aux scènes « d'intrusion » – scènes dans lesquelles Araki lui-même pose avec la femme, altérant ainsi la narration et le temps de la photographie – Tokyo Rumando n'a pas recours à un tiers et utilise un déclencheur. L'homme est systématiquement absent et n'est évoqué qu'à travers les

¹¹⁰⁸ ARAKI Nobuyoshi, SUEI Akira, YASUMI Akihito, *Araki Nobuyoshi : Tokyo Lucky Hole*, Taschen, Cologne, 2005, pp. 26-37.

¹¹⁰⁹ ARAKI Nobuyoshi, *Jitsu wo iu to watashi ha, shashin wo shinjite imasu* 実をいうと私は、写真を信じています (« pour dire la vérité, je crois en la photographie »), (coll. « jinsei no essei »), Nihon toshosentā, Tokyo, 2010, p. 137 ; 146.

expressions de la femme : on le devine, on le suppose, mais il n'est pas là. L'absence est également manifestée par la chaise vide (fig. 204) opposée au verre plein : le visage absent et presque hébété de la femme, assise en fumant une cigarette (en tant que symbole de la fin de l'acte sexuel, mais aussi comme temps de la réflexion sur ce qui vient de se passer) témoigne de l'absence, d'un rapport sexuel rapide manifesté par le film pornographique sur l'écran, mais duquel il ne reste plus rien. Cette autre femme à la cigarette (fig. 205), représentée le sexe nu et les jambes écartées, la poitrine partiellement visible dépassant d'un soutien-gorge en dentelles, évoque quant à elle d'une façon beaucoup plus frontale probablement une prostituée après l'acte sexuel (lui-même matérialisé par le mouchoir en papier froissé abandonné près de la poubelle), archétype qu'on retrouve d'ailleurs chez Ishikawa Toraji dans *Iko* 憩い (« pause ») (fig. 206) issue de la série *Rajo jūshū* de 1934-35 d'une façon moins crue dans un environnement raffiné, ici dans le kitsch particulièrement lourd des *Love Hotels*.

Rest 3000 Stay 5000, avec son titre sans équivoque, est un anti-*Tokyo Lucky Hole* qui en reprend certains codes, comme d'introduire les portraits de femmes par un ou plusieurs clichés des rues ou des devantures de *Love Hotels*, mais aussi à travers certaines poses pour mieux les dépasser : sans aucun voyeurisme et avec le souci d'en restituer une intimité. Le travail de Tokyo Rumando est en quelque sorte une forme de relecture et d'émancipation du statut d'objet photographié (ce qui trouve tout son sens lorsqu'on connaît les récentes accusations formulées à l'endroit d'Araki¹¹¹⁰) à celui d'artiste. Elle ne se réfère à ce propos pas seulement à Araki mais aussi à une culture visuelle plus globale : dans ce qu'on pourrait appeler « scène aux tournesols » (fig. 207a à fig. 207d), Tokyo Rumando propose par exemple une narration cohérente dans le déroulé des événements : une femme assise sur un lit reçoit un bouquet de fleurs (convention sociale : les femmes sont censées apprécier les fleurs, introduction à l'acte sexuel), elle sourit, puis le sourire s'estompe à mesure qu'elle se dévêt et qu'elle adopte une posture sensuelle, le bouquet vite oublié et relégué sur le côté. Son regard est orienté vers l'homme, comme son sourire, évoquant le visage fermé d'*Olympia* de Manet, ayant elle-même reçu un bouquet de fleurs. Une fois l'acte consommé, la femme fume et contemple une liasse de billet, laissant apparaître un sein par l'entrebâillement de sa veste. Ce jeu de regard vers l'homme se retrouve aussi avec cette « femme de dos » (fig. 208), ne portant rien d'autre qu'un soutien-gorge, le visage encore timide. Ce portrait, à la grande différence

¹¹¹⁰ Voir Rich Motoko, 5 mai 2018, « When an erotic photographer's muse becomes his critic », *The New York Times*. La lettre ouverte (en japonais) est disponible sur le blog https://note.mu/kaori_la_danse/n/nb0b7c2a59b65 sous le titre « その知識、本当に正しいですか ? ».

d'Araki dans *Tokyo Lucky Hole*, n'est pas restitué à travers une surexposition délibérée de l'image, ce qui a pour but de rendre des corps brillants, gommant les imperfections liées à la chair à l'instar du *Bijinga*, Tokyo Rumando présente au contraire un grain marqué, montrant un corps féminin naturel, non idéalisé, c'est à dire comme Shirafuji Saeko ou Yayoi Kusama avant elle.

Le jeu avec le miroir dans la « scène du bain » (fig. 209), cadrée à travers une scène scindée en deux – la partie de droite montre la femme nue de dos, accroupie, et tenant un grand miroir au reflet flou ; celle de gauche un grand lit vide, les couvertures défaits et une boîte de mouchoirs utilisée – qui n'est pas sans rappeler l'esthétique de *Yokushitsu* (fig. 113) d'Ochiai Rōfū à travers une typologie de « femme au bain » qu'on suppose justement succéder à l'acte sexuel, ce qui n'était pas du tout le message endossé par les œuvres *Nihonga* ou *Shin Hanga* du même type, subvertissant donc ce dernier. À propos justement du *Nihonga*, cette véritable esthétique de l'absence, du vide – proche dans l'esprit des peintures d'Edward Hopper – nous rappelle cette volonté qu'ont pu avoir les artistes du premier XXe siècle à supprimer le référent masculin des œuvres de type « femme des îles » et surtout *Amas* dans le but d'en essentialiser le corps et une culture fantasmée : cette absence ici acquiert une tout autre signification eu égard à son contexte de création bien particulier car elle est finalement quelque part accusatrice. Telle fut d'ailleurs la lecture qui avait pu être donnée à la femme nue de l'œuvre *Rafu (Kaihō sare-yuku ningensei) 裸婦 (解放され行く人間性)* (« femme nue (l'humanité allant vers la libération) »), 1947, de Maruki Toshi, c'est-à-dire la représentation délibérée d'une sorte d'Eve sans Adam, perçu comme responsable symbolique de la guerre, c'est-à-dire à l'inverse de la conception traditionnelle chrétienne de la femme en tant que réalisatrice de tous les malheurs du monde par la consommation du péché originel¹¹¹¹.

Contrairement à Shirafuji, qui expose généralement dans les grandes salles du *Shin-kokuritsu bijutsukan* 新国立美術館 (« National Art Center », fondé en 2007 à Roppongi, Tokyo), c'est-à-dire un environnement assez feutré et surveillé, les œuvres de Tokyo Rumando sont surtout diffusées par des galeries indépendantes (au Japon comme à l'étranger), et cette dernière est très active sur les réseaux sociaux. À cela s'ajoute très certainement que le rapport entretenu entre le spectateur et une photographie n'est pas le même qu'avec une peinture dans

¹¹¹¹ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p. 115-116.

la perception de la réalité du corps, ce qui fut manifestement à l'origine de remarques que ne reçut pas Shirafuji :

« J'ai aussi reçu de nombreux commentaires désobligeants. Cela a été vraiment très désagréable qu'une femme un jour écrive unilatéralement ma biographie qu'elle publia sur le net, disant [*de moi*] « c'est une prostituée ». Je n'ai jamais dit une telle chose. [*À la suite de cela*] j'ai reçu des photographies des parties génitales de plusieurs hommes ou des images pornographiques par messages privés. Il m'est impossible de considérer la nudité comme étant une « mauvaise chose ». Il s'agit d'une forme que tous les humains possèdent : je pense que c'est quelque chose de très beau, et je ne souhaite pas la critiquer. Néanmoins, dans la période actuelle durant laquelle notre liberté nous est arrachée, même s'il ne s'agit que d'un seul corps nu, je pense qu'on demande aux artistes de s'exprimer par des points de vue encore plus diversifiés. (...) La nudité n'est pas un mot « spécial » pour moi, pour la simple raison que représenter la nudité n'est pas ce que je souhaite faire. Je pense que c'est quelque chose qui transparait de mes œuvres. Cependant, je pense que le slogan « I'm only happy when I'm Naked » mis en avant amène les gens à imaginer des corps nus. La signification est en fait différente, mais c'est quelque chose qui ne peut être compris qu'en lisant mes interviews car tout dire dans les œuvres est très difficile. »

La photographe met en lumière le fait que, dans ses œuvres, la nudité acquiert une signification à plusieurs niveaux de lecture : elle est d'une part totalement factuelle, visuelle, car la photographe se représente elle-même nue dans différentes situations et circonstances, que ce soit d'une nudité totale, partielle ou fragmentaire ; d'autre part, cette *nudité* est à comprendre à travers une portée symbolique, c'est-à-dire cette nudité invisible, celle d'une libération intérieure des corps qui ne peut avoir lieu que derrière les portes closes des *Love Hotels*, c'est-à-dire lorsque les masques tombent. Lorsqu'elle propose son slogan « I'm only happy when I'm naked », utilisé comme titre de son exposition personnelle de 2018 menée à la IBASHO Gallery d'Anvers (Belgique), c'est à cette nudité symbolique qu'elle fait référence et qui a été mal comprise. Cet aspect d'une dualité soi publique ⇔ soi privé est très important dans la lecture et la compréhension de ces photographies, ce qui transparait d'une façon beaucoup plus manifeste dans sa série de 2014 *Orphée* en utilisant une composition identique dans toutes les photographies : une femme (la photographe) est représentée à gauche d'un miroir circulaire se détachant d'un fond neutre, froid, lui faisant face ou non et, en fonction du cliché, le reflet dans le miroir variera.

Dans cette première image (fig. 210), l'artiste incarne une femme à l'air sérieux et issue d'une classe sociale supérieure à travers des éléments visuels connotant cette idée (lunettes de vue, couettes, bouche pincée, chemisier en dentelle), le reflet quant à lui révèle un corps féminin nu, corseté et virtuellement décapité, la poitrine opulente, le sexe apparent. Si on regarde d'un peu plus près, on se rend compte que la jeune femme tient dans ses mains un livre qui n'est autre qu'un exemplaire des *Erotosu* エロトス (le katakana *ro* ロ étant en fait suggéré par la forme bouche) d'Araki, ouvrage crépusculaire ou « série baveuse », pour reprendre les termes de Michael Lucken¹¹¹², compilant des images en tant que signes évoquant des sexes (objets, minéraux, plantes, animaux), des éléments anatomiques ou des situations pouvant s'y référer (choses luisantes, formes oblongues, bouches), voire de vrais sexes en plans rapprochés, amenant ainsi l'œil à douter de la réalité de l'objet regardé : le sexe est à la fois partout et nulle part, pourrait-on comprendre, mais il est surtout dans l'imagination. Tel est quelque part le message de Tokyo Rumando. Dans ce montage, la jeune femme parcourant *Erotosu* visualise une image lui procurant du désir (le présent), peut-être lié à un fantasme refoulé, du domaine de l'inconscient (le passé), tandis que dans le miroir se reflète ce même corps réalisant ce fantasme (le futur), à travers une composition induisant ainsi une forme de narration du fait de cette temporalité ternaire : c'est en tout cas l'esprit jungien volontairement retranscrit par l'artiste à travers l'« archétype de l'ombre ».

A l'inverse de cette photographie, la seconde ici choisie (fig. 211) représente, à travers une composition d'ensemble à peu près identique aux autres (le cadrage est légèrement différent), une femme tournée de trois-quarts dos vers le spectateur qu'elle regarde, cheveux détachés, très maquillée et vêtue d'un soutien-gorge en cuir. Le miroir, quant à lui, ne reflète pas une autre temporalité mais le reflet *vrai* de cette femme, sans montage photographique, laissant voir un autre aspect de la femme, c'est-à-dire sa poitrine et son visage tourné. Cette photographie n'a pas la même signification si on la regarde seule, isolée des autres, ou si on l'envisage dans leur continuité : c'est cette dernière étape qui permet de faire apparaître une narration, c'est-à-dire « le processus de faire face à son passé, s'accepter soi-même, se faire face, et se pardonner » (過去の自分に直面し、自分自身を受けとめ、向き合い、許すというプロセス。) Dans cette seconde image, on en déduit que la femme a accompli ce travail à l'instant *t* de la photographie, impliquant une forme de plénitude. La nudité à la fois *vraie* et

¹¹¹² LUCKEN Michael, « Dialectique Sentimentale », in NEUTRES Jérôme (dir.), *Araki Nobuyoshi*, catalogue d'exposition [Musée des Arts Asiatiques Guimet, Paris : du 3 avril au 5 septembre 2016], Gallimard/Musée des Arts Asiatiques Guimet, Paris, 2016, p. 197.

métaphorique (la tombée du masque) est ainsi utilisée afin de révéler les désirs les plus intimes, et c'est seulement lorsque cette adéquation avec son propre corps est complète que la paix peut être envisagée, ainsi faut-il comprendre ce slogan évoqué précédemment qui a été si mal perçu par certains. Le fond renvoie donc à la forme et inversement. Le miroir a d'ailleurs cette forte connotation de révélateur, mais aussi d'outil potentiellement érotique, il renvoie à *Chōshō* de Kuroda Seiki et à *Kagami no mae no rafu* de Nakada Kikuyo (encore que, dans le cas de cette dernière, le miroir était aveugle), tout en conférant par le reflet une dimension métaphysique.

La référence à Araki n'est absolument pas neutre dans la mesure où il utilisa un procédé proche dans *Tōkyō : Araki Nobuyoshi shashin-shū 3* 東京 : 荒木経惟写真集 3 (« Tokyo : Livre de Photographies d'Araki Nobuyoshi 3 ») (fig. 212) de 1973, c'est-à-dire à l'opposition *Honne/Tatema*, révélant une sexualité omniprésente, considérée ici comme la base d'un tout, mais hypocritement honteuse et dissimulée au regard de la même façon que nous avons compris le happening de *Zero Jigen* mettant en scène le « futon de téton » et l'estampe de *Shunga*. Là où Tokyo Rumando opte pour une composition pseudo-synchronique, le message est véhiculé chez Araki par une juxtaposition verticale de deux clichés en apparence indépendants l'un de l'autre. C'est cette juxtaposition qui code justement le message global de l'association : à une scène de rue avec des individus pour la plupart *sararīman* ou femmes d'un certain âge est juxtaposée une scène sexuelle avec une femme se masturbant ou faisant l'amour avec un homme. La nudité est, dans les deux cas, perçue et représentée comme un révélateur. Cette dualité soi-intime/soi-public, général/individuel dont il a déjà été question ici sous-tend l'idée que derrière ces visages inexpressifs en société se cachent des désirs inassouvis, symbolisés par ce procédé, ce qui formerait une sorte de « syntagme » visuel. Il s'agit d'ailleurs sans doute d'une surenchère de la part d'Araki à qui on avait fortement reproché son « individualisme » à la suite de la publication de *Voyage Sentimental*¹¹¹³. Paradoxalement, *Orphée* est de son côté une œuvre conçue pour être personnelle, d'une forme d'autofiction introspective, et donc individualiste par essence. Sur ce point, on comprend à quel point les mentalités ont pu évoluer depuis 1973 et combien cette réappropriation du corps devient une donnée importante durant les années 2010.

Que ce soit à travers *Rest 3000 Stay 5000* ou *Orphée*, Tokyo Rumando partage ainsi avec Shirafuji Saeko le recours à un autoportrait nu en tant qu'œuvres profondément personnelles, tout en s'inscrivant, d'une façon plus ou moins affichée, au sein d'une historicité

¹¹¹³ KANEKO Ryūchi, VARTANIAN Ivan, *Les livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, Seuil, Paris, 2008, p. 108.

plus globale en matière de culture visuelle, amenant ainsi à reconsidérer cette même culture visuelle de référence, voire des aspects sociétaux considérés comme oppresseurs. De la même façon, les artistes évoqués ci-après, par le biais de la nudité masculine cette-fois, nous ont semblé endosser un message proche par ce que nous appellerions « antiphrase ».

3.2.4.2 – Le nu masculin ou la nudité féminine en négatif : nouvelles perspectives sur le corps

Nos observations les plus récentes nous ont permis de constater que l’omniprésence du nu féminin dans l’art japonais – que ce soit sous forme de sujet ou de motif, aujourd’hui largement utilisé ainsi – révélait par opposition la très grande timidité des artistes à avoir recours au nu masculin (le ratio aux expositions visitées en 2022 était d’à peine 1/5). Restitué au sein d’une Histoire de l’art japonais plus globale, les artistes *Yōga* ayant réalisé de telles œuvres (c’est-à-dire rendant visibles les parties génitales, et exposées en tant qu’œuvres achevées) se comptent sur les doigts des deux mains, dont Umehara Ryūzaburō et son *Narushisu* ナルシス (« Narcisse ») réalisé en France en 1913, ou alors ceux de Murayama Kaita 村山槐多 (1896-1919) teinté d’esprit bouddhiste. Aucune de ces œuvres n’a été exposées au Salon officiel avant-guerre dans les deux sections de peintures, et c’est principalement lié au fait que le Japon ne s’est pas approprié la représentation du corps nu masculin de type « nu héroïque » de la tradition gréco-romaine à l’inverse du corps féminin. La sculpture fut quant à elle bien plus productive sur le sujet, ce que montre très bien l’historien de l’art Kinoshita Naoyuki dans ses excellents ouvrages de 2012 et 2017. Néanmoins, un certain nombre d’artistes du second XXe siècle se sont approprié cette image de l’homme nu en remettant en question la perception largement admise de la masculinité traditionnelle à travers un corps musculeux et viril, tout en la subvertissant à leur tour.

D’ailleurs, tel que le relève ce même Kinoshita, l’année 2014 fut intéressante à plus d’un titre et a été le théâtre de plusieurs épisodes de censure liés à la visibilité des parties génitales au Japon, ce qui nous évoque d’emblée la répression liée aux Shunga à partir de la fin du XIXe siècle, et tombant sous le coup des articles 174 et 175 du code pénal généralement invoqués à géométrie variable¹¹¹⁴. Mais à travers son ouvrage, Kinoshita aborde l’Histoire de

¹¹¹⁴ Voir KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, pp. 166-180

l'art avec un regard somme tout déjà assez ancien, c'est-à-dire qu'il fait preuve d'une historiographie précise et détaillée, mais qu'il reste très positiviste dans son approche et se questionne très peu sur les motivations des artistes liée au contexte sociétal, même si ses ouvrages sont des sources d'informations précieuses.

Le premier, que nous évoquerons brièvement, fut l'inculpation de l'artiste plasticienne Rokudenashiko ろくでなし子 (née en 1972, de son vrai nom Igarashi Megumi) en décembre de la même année pour « diffusion et/ou distribution de matériel obscène » pour une de ses sculptures : elle avait en effet réalisé elle-même un scan de son sexe grâce à un scanner 3D en 2013, afin d'être agrandi et reproduit pour être inséré dans l'ouverture de canoës kayak très sobrement intitulés *Manbōto* まんボート (mot valise composé de l'argot *Man-(ko)* signifiant littéralement « chatte » au sens de vagin¹¹¹⁵, et de l'anglais *boat*) qu'elle souhaitait réaliser grâce à une opération de lever de fonds qui s'est avérée très fructueuse. L'année suivante, 2014, l'embarcation réalisée et éprouvée, elle décida d'envoyer un lien de téléchargement avec le moulage de son sexe à certains de ses *crowdfunders*, et c'est précisément cette partie qui semble avoir posé un problème, amenant ainsi au chef inculpation de « diffusion de contenu obscène »¹¹¹⁶. Elle avait d'ailleurs déjà été interpellée en juillet de la même année, toutefois relâchée avec abandon de charges, pour la publication satirique d'un manga intitulé « Qu'est-ce que c'est que l'obscénité ? Moi qui m'autoproclame artiste... » 「ワイセツって何ですか？ ～「自称芸術家」と呼ばれた私～」 et paru dans le magazine traitant de sujets très sérieux *Shūkan kinyōbi* 週刊金曜日 (« hebdomadaire du vendredi »)¹¹¹⁷. Rokudenashiko revendique une nouvelle perception de la société envers le sexe féminin et, plus encore que ce canoë – qui est sans doute son œuvre la plus volumineuse – elle avait déjà créé toute une multitude d'objets réalisés dans une esthétique proche du *Super Flat* comme ses *Manko-chan* まんこちゃん (de *manko* suivi du suffixe *chan*, se traduisant comme « madame *manko* » avec une dimension affective) de 2013, petits objets en plastiques représentant des vulves dans des couleurs très

¹¹¹⁵ Il faut ramener ce terme à une image équivalente au français eu égard à la teneur même du mot en japonais, très vulgaire.

¹¹¹⁶ SAWARAGI Noi, « Seiki to ryūsū 性器と流通 (« organes génitaux et diffusion »), *Bijutsu Techō*, n°1010, 2014, p. 186.

¹¹¹⁷ ROKUDENASHIKO, « Josei sakka-tachi no koe (dai yon kai) : watashi no karada ha watashi no mono (sono ichi) 女性作家たちの声 第四回—私の体は私のもの (その一) (« la parole des artistes femmes, 4^e édition : mon corps est ma propriété (1) »), *Shakai Undō*, mars 2015, p. 111.

vives, avec des yeux et une bouche entrouverte, ou encore *Jiora-man* ジオラまん (jeu de mot entre « diorama » – scènes miniature – et *man*), petite sculpture utilisant un sexe féminin en plâtre peint servant de relief à une sorte de scène de bataille, surmontée de samouraïs et d'arbres, parmi d'autres réalisations. Comme elle l'expliqua à travers deux articles parus dans la revue *Shakai Undō* 社会運動 (« mouvement de la société ») et intitulés *Watashi no karada ha watashi no mono* 私の体は私のもの (« mon corps est ma chose »), sa démarche est féministe, et elle revendique le droit d'utiliser son sexe en tant que motif dans la mesure où elle estime que ce n'est pas quelque chose d'obscène et que cette obscénité n'est que le résultat d'une projection du désir masculin. Elle regrette également de n'avoir reçu des critiques constructives que de la part des médias étrangers¹¹¹⁸. Même si Rokudenashiko est clairement dans une attitude militante et provocatrice, elle relève aussi d'un désir de changement de point de vue porté sur les organes génitaux en tant que tels et, finalement, sur la femme en tant qu'objet du désir masculin dans son ensemble. Cette prise de position montre en un sens aussi l'extension dans les années 2010 – c'est-à-dire durant un passé très proche – des domaines de cette *réappropriation* que nous théorisons dans ces lignes pour les années qui suivirent l'après-guerre.

Le second de ces incidents eut lieu le 12 août 2014 à Nagoya, au musée préfectoral des Beaux-Arts, où avait été organisée une exposition de photographie collective *Korekara no shashin* これからの写真 (« la photographie à venir ») se tenant du 1^{er} août au 28 septembre. La cible fut plusieurs clichés du photographe Takano Ryūdai 鷹野隆大 (né en 1960) issus de sa série *Ore to* おれと (« avec moi ») à travers lesquels il proposait plusieurs portraits de groupe en noir et blanc où il s'inclut avec ses « amis », masculins comme féminins, toujours par deux et toujours totalement nus, et dont le cadrage s'arrêtait soit juste au-dessus des parties génitales, soit au-dessous de celles-ci. Takano est parfois en contact avec ses modèles, certain·e·s sont sérieux·ses, d'autres souriant·e·s, musclé·e·s ou corpulent·e·s, s'étalant sur plusieurs années et permettant ainsi de voir Takano Ryūdai vieillir et son propre corps se modifier. Tel que le relate Kinoshita, la police fut prévenue assez rapidement après l'ouverture et dès le 8 août, un employé de la préfecture de police d'Aichi fit une visite d'inspection surprise, constata la présence de

¹¹¹⁸ ROKUDENASHIKO, « Josei sakka-tachi no koe (dai yon kai) : watashi no karada ha watashi no mono (sono ichi) 女性作家たちの声 第四回—私の体は私のもの (その一) (« la parole des artistes femmes, 4^e édition : mon corps est ma propriété (1) »), *Shakai Undō*, mars 2015, p. 112.

nus masculins, en prit des photos, et repartit. Trois jours plus tard, le 11, le musée reçut un appel téléphonique de la part de la tête de la section sécurité dépendant du département de la « sécurité et de la communauté » à la police préfectorale, ce dernier ordonnant le retrait des 12 œuvres incriminées. Le lendemain, un officier vint lui-même au musée, indiquant que si les œuvres n'étaient pas retirées, l'exposition serait fermée, ajoutant que les photographies sont *waisetsu* 猥褻 (« obscènes »)¹¹¹⁹. Finalement, Takano fut dépêché sur place et négocia que les œuvres problématiques soient recouvertes d'une sorte de papier-calque intégralement (si petit format), ou partiellement pour le seul grand format concerné, exactement de la même manière que les nus féminins le furent à la *Hakubakai* par ce « voile de pudeur ». L'entrée dans la salle fut fermée par un rideau, et un écriteau avertissait d'une restriction d'entrée aux moins de 15 ans, expliquant au chaland qu'il « se trouve des photographies montrant des nus intégraux et qu'il y a des personnes chez qui cela pourrait provoquer un sentiment d'inconfort à la vue de ces dernières » 「全身ヌードを撮影した写真があり、鑑賞時、不快感を抱かれる方もおりかもしれません。」. La photographie masquée la plus reproduite fut incontestablement *Ore to with KJ # 2 (2007)* おれと with KJ #2 (« moi avec with KJ #2 (2007) ») (fig. 213), la seule de cette taille (145 x 115 cm) à avoir été censurée, montrant les deux hommes de face – à l'instar des autres clichés – sexes apparents, se passant le bras autour des épaules. Les deux hommes ne sourient pas, regardant fixement l'objectif. Takano a d'ailleurs presque toujours le bras gauche hors champ, indiquant la prise photographique à distance à l'aide d'une télécommande (ce qui se distingue plus aisément sur certains clichés que d'autres).

Le *Asahi Shinbun* – par ailleurs sponsor de l'évènement – révéla qu'en fait, la police préfectorale aurait reçu en amont des plaintes anonymes ciblant ces nus. Takano expliqua pour sa part qu'en conservant les photographies sur le site, mais en acceptant de se soumettre aux exigences de censure, il souhaite « rendre publique l'intervention des autorités plutôt que de la cacher », la détournant ainsi vers un acte militant, raillant une pratique similaire à celle d'un autre âge¹¹²⁰. Il est très intéressant d'ailleurs de remarquer d'une part que ce sont seulement les organes génitaux masculins qui ont été ciblés, d'autre part qu'une autre des photographies où

¹¹¹⁹ KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017, p. 170.

¹¹²⁰ « Bijutsukan tenji shashin, kenei “waisetsu” 美術館展示写真、県警「わいせつ」 (« photographies exposées dans un musée, « obscène » selon la police préfectorale »), *Asahi Shinbun* (édition du matin), 13 août 2014, p. 26.

Takano – duquel sexe est d’ailleurs coupé par le cadrage *in extremis* – est accompagné d’une femme occidentale, dont le sexe est quant à lui totalement apparent, n’a pas été censurée. Ce qui fit probablement la différence réside sans doute dans le fait que son pubis est entièrement rasé, la faisant ressembler à un de ces nus féminins d’avant-guerre, et dont l’exposition était tolérée. Ces photographies n’ont absolument rien de pornographique d’un point de vue occidental : aucun des hommes n’est en érection ou n’ayant de geste déplacé pouvant suggérer une quelconque relation sexuelle, de même pour les femmes, ces personnages sont « sans défense » pour reprendre la terminologie de la commissaire de l’exposition Nakamura Kumiko¹¹²¹. Mais alors, lorsque le chercheur et critique Tsuchiya Seiichi 土屋誠一 (né en 1975) titre, d’une façon volontairement provocatrice, à propos de cette censure « c’est du porno et de l’art en même temps » (ポルノである、同時に、芸術でもある)¹¹²² pour la revue *Bijutsu Techō*, on ne peut s’empêcher d’y voir cette ironie envers le problème insoluble, cet « en même temps » de la monstration du corps au Japon, qui continue de susciter une même lecture d’équivalences de type : organes génitaux ⇔ *Shunga* ⇔ pornographie, en se basant sur des lois appliquées aléatoirement qui, d’un autre côté, permettent une banalisation de la sexualité encouragée par l’interdiction – théoriquement toujours en vigueur, même si elle semble implicitement s’être fortement relâchée¹¹²³ – de montrer les poils pubiens, et une accessibilité sans commune mesure dans le monde occidental pour la pornographie qu’il est possible d’acheter dans n’importe quel *konbini* à hauteur d’enfant.

Paradoxalement, on trouve des nus masculins en peinture : lors de la 83^e *Dokuritsuten* de 2018, le nu masculin était par exemple présent dans sept œuvres ; parmi ces sept œuvres, six représentaient en fait des couples hétérosexuels, et seule l’œuvre *Sora* 空 (« ciel ») d’Oizumi Yoshihiro 小泉佳広 (né en 1973) était véritablement un nu masculin à proprement parler, autoportrait le cas échéant, le montrant totalement nu allongé au sol, sexe entièrement visible à travers une vue en plongée. Cette monstration du sexe masculin à travers un médium peint – fictif, donc – est largement accepté et toléré en tant qu’*art* alors qu’il est problématique dans la photographie, laissant supposer que celle-ci ne serait donc pas de l’art, en un sens, montrant combien cette censure de 2014 est entourée d’incohérences. Il s’agit donc – en partie – d’une

¹¹²¹ TAKANO Ryūdai (dir.), *Mainichi shashin* 毎日写真 (« photographie du quotidien »), Nanarokusha, Tokyo, 2019, p. 24.

¹¹²² TSUCHIYA Seiichi, « poruno de aru, dōjini, geijutsu de mo aru » ポルノである、同時に、芸術でもある (« c’est du porno et de l’art en même temps »), *Bijutsu Techō*, n°1012, 2014, p. 154.

¹¹²³ LUCKEN Michael, *L’Art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, Paris, 2001, p. 233.

problématique d'ordre conceptuel. En 1895, à Kyoto, le nu de Kuroda Seiki avait fait scandale en partie justement pour sa valeur « photographique », sa restitution des aspérités de la peau et des modelés « trop » proches de la réalité aux yeux d'un public non habitué à ce type d'approche esthétique, qui y avait vu simplement cette grande « femme » totalement nue au corps reflété dans un miroir. En 2014, le débat sur l'obscénité ne se porte plus sur la peinture en ce que cette dernière a été totalement intégrée justement en tant que représentation conceptuelle. La question est désormais de savoir si la photographie en tant qu'art *représente* justement le réel.

A travers cette série des *Ore to*, Takano place l'objet photographié (ses ami·e·s) sur un plan identique au sien, en rompant cette forme de rapport asymétrique photographe/photographié par l'inclusion de son propre corps dans la scène tout en déclenchant l'image à distance. Chez Takano, les corps sont montrés dans leur « réalité » quotidienne, dans leurs différences les uns par rapport aux autres. Takano précisa d'ailleurs en 2009 – avec une certaine candeur – qu'il souhaitait initialement comparer la couleur de sa peau avec celle d'autres personnes avant de se prendre en quelque sorte au jeu¹¹²⁴. L'article de Tsuchiya Seiichi évoqué précédemment est d'ailleurs intéressant à bien des égards, en particulier parce qu'il soulève deux problèmes : le premier serait la projection du soi dans les œuvres, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de photographies, c'est-à-dire à travers une œuvre prise en tant que *signe*, le cas échéant en tant que miroir des préférences sexuelles du spectateur ou de la spectatrice ; le second, qui découle du premier, est justement lié à cette orientation sexuelle, à sa représentation ou non dans l'art, et son existence en tant qu'œuvre issue d'une minorité, et donc la caractérisation de cette *pornographie*. Le critique déconstruit ainsi son propre regard comme suit :

« Une grande partie de l'attraction exercée par les œuvres de Takano réside dans le fait qu'elles se basent majoritairement sur le porno gay. Il semble toutefois que formuler une telle assertion arbitraire n'aurait aucun sens sans clarifier pour autant les préférences sexuelles de l'auteur [*de cet article*]. Je vis pour ma part au quotidien une vie d'homme hétérosexuel mais, d'un autre côté, j'ai conscience d'avoir des désirs homosexuels. Pour le dire très franchement, j'ai ressenti de l'excitation à la vue des œuvres de Takano. J'accepte sans discuter les critiques envers cette sorte de coming-out : je me situe, en effet, dans la majorité – celle de mener une vie quotidienne hétérosexuelle –, et il m'est possible de dire une telle chose avec détachement

¹¹²⁴ NAKAMURA Fumiko (dir.), SHIOTSU Seika (dir.), *Korekara no shashin* これからの写真 (« la photographie à venir »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Aichi, Nagoya : du 1^{er} août au 28 septembre 2014], Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Aichi/Asashi Shinbun-sha, Nagoya, 2014, p. 76.

dans la mesure où je ne partage pas les souffrances des minorités. De toute évidence, je suis moi-même épargné par le fait de devoir m'identifier à une minorité sexuelle. Toutefois, c'est justement pour cette raison qu'il faut considérer le fait que les œuvres de Takano sont basées sur une identité homosexuelle, c'est-à-dire qu'à l'opposé de cette apparente « intimité » ou « amitié »¹¹²⁵ [entre les protagonistes], il y a, dans les œuvres de Takano, la dimension d'une lutte de la part des minorités sexuelles.

Il est cependant nécessaire de porter son attention au fait que les œuvres de Takano ne se bornent pas à évoquer une dichotomie homo/hétéro. La série *Ore to* ainsi exposée prend justement soin de ne pas invoquer exclusivement une forme d'*homoérotisme* car elle propose dans un même format deux types de portraits dans lesquels Takano lui-même est photographié aux côtés d'une autre personne. (...) Paradoxalement, [dans les œuvres où le pénis est hors champ,] le spectateur n'a pas d'autre choix que d'imaginer ce domaine de l'invisible en mobilisant ses propres désirs sexuels parce que [le pénis] n'est pas rendu visible. Et c'est justement de cette façon qu'une telle chose pourrait apparaître, à des degrés divers, aux personnes nourrissant des désirs homosexuels. Dans le cas d'un spectateur masculin hétérosexuel, la lecture des œuvres ne montrant pas le pénis pourrait être envisagée en tant que « relation homo-sociale ». Dans le cas des femmes également, toute une variété de réactions est possible. Par conséquent, les œuvres de Takano ont pour fonction d'encourager celles et ceux qui les regardent à réexaminer leurs propres désirs sexuels.¹¹²⁶

Le point de vue proposé par Tsuchiya est ainsi fort intéressant car il met en lumière cette reconsidération d'une forme de masculinité traditionnelle, mais aussi révèle ce qu'on pourrait qualifier de « problème de l'intention », questionnement sans doute aussi ancien que l'Histoire de l'art, ici envisagé par le truchement d'une position ni analytique ni scientifique mais purement « profane » en ce qu'il fut à la fois l'objet et l'outil de la censure par les autorités politiques et policières. Tsuchiya l'affirme, comme d'autres : les photographies de Takano montrent des couples homme-homme, mais aussi homme-femme, être en discret contact et, surtout, côte à côte lors d'un même temps photographique. C'est avant tout la projection de l'inconscient dans l'œuvre amenant à une compréhension subjective de celle-ci qui dépassent

¹¹²⁵ Tsuchiya utilise le mot *Shinmitsu-sa* 親密さ qui est assez ambiguë, signifiant justement le fait d'être « intime » (dans le sens *ami intime*), d'avoir des « affinités », ou simplement « amitié ».

¹¹²⁶ TSUCHIYA Seiichi, « poruno de aru, dōjini, geijutsu de mo aru » ポルノである、同時に、芸術でもある (« c'est du porno et de l'art en même temps »), *Bijutsu Techō*, n°1012, 2014, p. 155-156. Le texte original japonais est reproduit en ANNEXES, pp. 176-177.

le cadre de la stricte photographie, et amène ainsi à la véritable re-présentation. Si on suit le raisonnement de Tsuchiya quant à l'imagination du non-visible, c'est-à-dire que, *in fine*, ce n'est plus un couple qui est représenté mais un couple qui pourrait *potentiellement* entretenir une relation sexuelle au dehors du cadre : ce processus est entendable mais il n'est que suggestion, il transcende le seul visible et s'inscrit donc dans l'irrationnel, c'est-à-dire ce même plan dans lequel flotte le corps objet de Yoko Ono dans *Cut Piece*. Il renvoie aux interrogations des autorités du début du XXe siècle, à savoir si la femme représentée avait un regard estimé un peu trop concupiscent, ou si elle « suscitait » un peu trop le désir masculin ; la « femme » n'existe pas, elle n'est que le geste du peintre et elle ne peut se référer qu'à la projection du désir du spectateur. En utilisant le terme de *pornographie*, Tsuchiya semble ainsi opposer l'œuvre en tant que telle et la construction mentale de son après : elle devient pornographie pour la seule raison que, selon la sexualité de celui ou celle qui regarde, le couple entretiendra – ou non – une relation hors cadre, caractérisant ainsi l'image en tant que *signe* (au sens sémiotique) à part entière. À cet égard, il s'agit donc, en quelque sorte, d'une autre esthétique de l'absence, autant dans *Ore to* que dans *Yoko tawaru rafu*, dans une ligne finalement proche de celle de Tokyo Rumando dans *Rest 3000 Stay 5000*. Le fait de représenter des couples nus joue un rôle éminent dans cette perception car une connivence est très discrètement suggérée, d'autant plus que Takano n'a jamais fait grand mystère de sa propre sexualité. De la même façon, il s'agit d'une problématique qui ne date pas de 2014, rappelons-nous le scandale provoqué par le *Baiser* de Rodin en 1924, ou le cas d'auto-censure du sculpteur Shinkai Takejirō que nous rapportons cette même année¹¹²⁷. Cela soulève cette facette assez étonnante de la perception d'un musée en tant que sanctuaire moral qui persiste à des degrés divers dans la pensée japonaise au moins encore au milieu des années 2010, et qui explique à quel point il est encore extrêmement délicat – voire impossible – de montrer des *Shunga* dans ces institutions par opposition aux grands musées occidentaux tel que nous l'avions évoqué précédemment. Cette charge de la police, motivée par des plaintes anonymes, n'était-elle ainsi pas plutôt liée au fait que ces photographies tendent justement à montrer, de façon plus ou moins équivoque, une volonté de rendre visible l'homosexualité masculine ? La bisexualité ? Même si son nom ne figure pas nommément dans la censure ayant frappé l'exposition *Korekara no shashin*, la mairie de Nagoya était déjà occupée en 2014 par Kawamura Takashi, qui s'illustrera en 2019 dans sa bataille contre la statue coréenne que nous avons évoquée.

Takano Ryūdai a, en 2014, une carrière déjà très bien fournie, ayant été exposé dans

¹¹²⁷ Voir 1.4.2.3.

plusieurs pays du monde. Ses photographies visent à questionner le genre dans l'art, notamment en appelant à reconsidérer le corps et, pour certaines compositions, à une forme de monstration par l'absence, ou, dans notre cas, à ce qui serait compréhensible en tant que monstration du nu féminin par « antiphrase ». Dans une de ses séries les plus célèbres, les *Yoko tawaru rafu* ヨコたわるラフ (*kanas* pour 横たわる裸婦 « femme nue allongée sur le côté ») (fig. 214) datant de 1997-2001, puis repris en 2021 dans un nouvel ouvrage intitulé *Kikuo* キクオ, en lieu et place d'une femme comme le titre le laissait supposer, Takano fait poser un homme qu'on suppose âgé de 40 ou 50 ans, obèse, allongé sur un canapé et photographié sous plusieurs perspectives : de dos, de face, par fragments, rappelant la corpulence de cette femme nue de Fukase Masahisa. Le sexe de l'homme n'est jamais visible, reprenant une esthétique qu'on retrouve régulièrement chez lui comme dans *In my room* de 2005 où il prend en plan rapproché l'entrejambe d'un homme, pantalon baissé, mais en lui demandant de dissimuler son sexe entre ses jambes (fig. 215) à travers une gestuelle très homoérotique. Araki d'ailleurs, et il s'agit peut-être là de son seul cliché sur ce sujet, en fit de même dans *Tokyo Lucky Hole* (pris dans les années 1980), lorsqu'il proposa le portrait du seul prostitué transgenre masculin de l'ouvrage (fig. 216). Cet aspect d'intimité – qu'on retrouve chez les deux artistes – s'en voit d'autant plus renforcé dans *In my room* quand on sait que Takano a invité les modèles à venir poser chez lui, dans son espace privé – ramenant d'une certaine façon à des nus en atelier¹¹²⁸. Ce dernier s'inscrit néanmoins dans une tout autre démarche. Dans *Yoko tawaru rafu*, il raille et amène à questionner cette imagerie admise et largement montrée dans les musées, mais aussi dans l'imagerie publicitaire, d'un nu féminin en tant qu'offrande justement en jouant sur la morphologie de l'homme dont la corpulence l'amène à développer une poitrine assez volumineuse. Tel le revers d'une pièce, l'utilisation d'un tel modèle lui permet tout autant de remettre en question l'imagerie conventionnelle, normée et socialement encouragée d'un corps masculin musclé ou fin. Par « antiphrase », donc, il amène à voir la femme là où elle n'est pas, restituant l'image par projection mentale dans une culture visuelle produite essentiellement par des hommes à travers le corps nu de la femme. C'est justement ce que Kuraishi Shino appelle la « dégenrification » (*degendering*) chez Takano, reprenant les propos de Judith Butler envers

¹¹²⁸ MUSEE NATIONAL DES ARTS D'OSAKA, *Takano Ryūdai mainichi shashin 1999-2021* 鷹野隆大毎日写真 1999-2021 (« photographies quotidiennes de Takano Ryūdai 1999-2021 »), catalogue d'exposition [Musée national des arts d'Osaka : du 29 juin au 23 septembre 2021], Musée national des arts d'Osaka/Asahi Shinbun, Osaka, 2021, p. 16.

les drag-queens¹¹²⁹, c'est-à-dire qu'en ce sens, il propose quelque part des nus hermaphrodites. Cette confusion en termes de genre est très nettement visible dans certains montages photographiques dans lesquels Morimura Yasumasa utilise son propre corps nu, notamment dans ses reprises parodiques d'*Olympia* de Manet dont *Shōzō (Futago) 肖像 (双子)* (« autoportrait (les jumeaux) ») de 1988, exposant son torse d'homme gracile, mais maquillé et portant une perruque blonde tout en se couvrant le sexe d'une main.

Questionnée sur le sujet, Tokyo Rumando nous indiqua avoir elle-même été confrontée à une forme de censure, non de la part de la police, mais des spectateurs :

Je suis aussi au courant du cas de Takano [*Ryūdai*], et j'avais vu son interview à l'époque. Je me souviens également encore très nettement que Robert Mapplethorpe avait aussi dû se battre dans une affaire de nu. L'affaire fut abondamment relayée dans la presse dans la mesure où, au Japon, il s'agit de quelque chose susceptible de tomber sous le coup du « crime d'obscénité ». En parlant du nu, mes prédécesseurs tels que Kanō Tenmei¹¹³⁰, Leslie Kee¹¹³¹, en même Araki ont été inculpés pour abus de pouvoir et harcèlement, ou encore un réalisateur de films comme Ōshima Nagisa parmi d'autres, la façon que le Japon a de dépeindre la sexualité est depuis longtemps (et continue de l'être) profondément ancrée dans la négativité. Au Japon, la nudité est le symbole de choses comme « sale »¹¹³², « obscène », ou encore « quelque chose faisant la promotion des crimes sexuels ». Et si on franchit la ligne, on est puni. C'est vraiment très difficile. J'ai d'ailleurs moi-même déjà eu une œuvre couverte de marqueur indélébile lors d'une exposition (la partie des fesses). Il s'agissait peut-être de quelqu'un qui se faisait du souci et qui avait voulu cacher cette partie au marqueur parce que cela enfreignait la loi. Même si on ne peut pas dire que mon vagin¹¹³³ était particulièrement visible, il y a toujours cette éventualité qu'un spectateur trouve ça « obscène » et appelle la police. Si une telle chose se produisait, il y

¹¹²⁹ TAKANO Ryūdai (dir.), *Mainichi shashin 毎日写真* (« photographie du quotidien »), Nanarokusha, Tokyo, 2019, p. 23.

¹¹³⁰ Kanō Tenmei 加納典明 (né en 1942), photographe.

¹¹³¹ Né en 1971, photographe d'origine singapourienne basé à Tokyo.

¹¹³² Tokyo Rumando utilise le terme *ero* エロ au lieu d'*erochikku* エロチック, terme ayant une connotation légèrement péjorative par rapport à *erochikku* (translittération de « érotique »), proche d'oscène, de quelque chose de pervers.

¹¹³³ Tel que nous le disions, le pubis pourvu de poils ou la vulve, tout comme les organes génitaux masculins, sont systématiquement censurés dans les médias, tandis que la partie des fesses – et même l'anus dans l'industrie pornographique – ne sont étonnamment pas couverts par la censure, comme si ce dernier en avait été exclu car ne rentrant pas dans le cadre d'une sexualité traditionnelle (c'est-à-dire en tant que norme « reproductive »).

a des chances que ça se termine de la même façon que dans le cas de Takano. Je pense qu'il sera difficile de changer cette tendance et, de la même façon, même les règles pour les « réseaux sociaux » se durcissent aujourd'hui. Cela ne concerne d'ailleurs pas seulement le nu mais aussi ce qui est en lien avec le Covid ou la politique, et la liberté d'expression et la liberté de parole commencent à être contrôlées sous bien des aspects. Je pense que les restrictions se durcissent à cause du développement des réseaux sociaux.¹¹³⁴

L'artiste Umetsu Yōichi 梅津庸一 (né en 1982) s'inscrit dans une dynamique assez proche dans la façon d'aborder le corps masculin et en parodiant, en un sens, certaines œuvres célèbres de l'Histoire de l'art japonais. Diplômé de l'école des Beaux-Arts de Tokyo en 2005, il évoque dans un nouveau numéro spécial consacré au nu (féminin et masculin, cette fois-ci) de *Geijutsu Shinchō*, s'être lui-même représenté nu pour son œuvre de fin d'étude dans une gestuelle reprenant les œuvres de Raphael Collin en tant que protestation à l'enseignement qu'il avait, c'est-à-dire dans une démarche identique à celle de Yorozu Tetsugorō en 1912. Il évoque :

ただ、卒業制作でコランを引用したのは、そうした思い出のためばかりではなく、大学に対する不満からでもある。(…) 予備校では、物をよく見て描けば良い絵ができるみたいに信じこませておきながら、大学に入ると教授たちがそれを全否定して間違っただけのポストモダンみたいな方向に誘導する。予備校でモダンを植え付けられた学生に矛先を向ける形で、大学教授がアカデミズムを否定するという、捻れた状況があるんです。¹¹³⁵

Néanmoins, la raison pour laquelle j'ai cité Collin pour mon œuvre de fin d'étude n'est pas seulement liée à ces souvenirs [*d'un livre consacré à Raphaël Collin présent dans son lycée*], mais aussi pour manifester mon mécontentement envers l'université. (...) Alors que dans les écoles préparatoires on amène les élèves à penser qu'en scrutant avec attention les choses, on peut produire de bonnes peintures, mais dès qu'on entre à l'université, les enseignants renient

¹¹³⁴ Propos recueillis à l'occasion d'un entretien par mail réalisé entre le 12 janvier et le 14 mars 2023. Comme les autres extraits de cet entretien, le texte original sera à retrouver en annexe.

¹¹³⁵ UMETSU Yōichi, « Ji-razō no bijutsushi 自裸像の美術史 (une histoire de l'art de l'autoportrait nu) », *Geijutsu Shinchō*, vol. 65, n°8, p. 36.

tout cela et nous mènent dans une mauvaise direction postmoderne. Il s'agit d'un renversement de situation, c'est-à-dire celle du type où cet enseignant reniant l'académisme prend pour cible les étudiants s'étant enraciné dans le modernisme en classe préparatoire.

Là où Yorozu avait contesté les préceptes de ses illustres enseignants en représentant un nu féminin dans une esthétique et une gestuelle « modernistes » très éloignées des exigences académiques, Umetsu utilise à l'inverse de Yorozu l'académisme pour dénoncer une direction pédagogique qu'il estime mauvaise car déconnectée de l'Histoire de l'art japonais. Ce recours aux figures de l'ancien académisme japonais perdurera d'ailleurs bien après 2005 dans sa production qu'il exposera d'ailleurs presque systématiquement au sein d'exposition personnelle (jusqu'à aujourd'hui où, récemment, il a pu exposer au Watarium, mais aussi au Mori Center). Entre 2012 et 2014, il produisit deux œuvres faisant directement référence à *Floréal* de Collin intitulées : *Furorearu – kitanai hikari ni majitta ōki na kafun* フロリアルー汚い光にまじった大きな花粉 (« *Floréal*, gros grains de pollen mélangés à une lumière sale ») (fig. 217), 2012-2014, et *Furorearu « Tate »* フロリアル 《縦》 (« *Floréal* (vertical) »), 2014, œuvre qui combine à la fois *Floérial* de Collin, mais aussi la gestuelle de la *Ratai Bijin* de Testugorō. Dans l'œuvre de 2012-2014, comme dans plusieurs autres qu'il réalisera ensuite, Umetsu reprend des œuvres d'origine seulement la gestuelle et l'attitude des nus féminins originaux tout en les substituant à son propre corps ramené au sein d'une composition centrée autour de son corps réalisé à travers une esthétique floue, brumeuse, très proche de l'impressionnisme à certains égards et qui rappelle certaines photographies de David Hamilton. L'arrière-plan (pour le cas de *Furorearu* de 2012-2014) est occupé par un fond peu figuratif évoquant un environnement naturel, tout en parsemant l'œuvre d'une multitude de tâches colorées, aussi bien pour le corps que pour le décor, Umetsu se disant d'ailleurs lui-même « spécialiste du pointillisme » (僕は点描専門)¹¹³⁶. Il est un des premiers à avoir déconstruit ce regard sur le corps en se réappropriant la nudité féminine des œuvres de Collin, d'une façon à la fois admirative mais aussi critique. Cet aspect a d'ailleurs fortement intéressé le propriétaire et co-fondateur de la galerie Kanda & Oliveira, Kanda Yūsuke 神田雄亮, et ce dernier possède dans sa collection

¹¹³⁶ UMETSU Yōichi, « Ji-razō no bijutsushi 自裸像の美術史 (« une histoire de l'art de l'autoportrait nu »), *Geijutsu Shinchō*, vol. 65, n°8, p. 37.

personnelle à la fois une œuvre de Collin et une d'Umetsu¹¹³⁷.

Quant à sa nudité, Umetsu ajoute :

裸体だけだと、体つきや年齢ばかりに目が行きがちですけど、こんな親族がいたという話になってくると、何も纏っていない裸が別の見え方をするかもしれません。裸の周りに、自分の思考の痕跡がバーツと散らばっているイメージですね。それを死ぬまで並行して追求していけば、フィクションのように、ひとつの人生が立ち上がってくるんじゃないか、そんな目論見もある。

Avec la nudité seule, on se focalise essentiellement sur la constitution du corps ou sur l'âge, mais quand on en vient à l'histoire d'un tel membre de ma famille [*Umetsu fait référence à un portrait de son grand-oncle mort à la guerre qu'il avait exposé avec ses nus*], on regarde peut-être différemment cette nudité qui n'est vêtue de rien d'autre. Il s'agit d'une image au sein de laquelle les traces de mes pensées sont dispersées dans l'éclatement tout autour de ma nudité. Si je poursuis cette quête en parallèle jusqu'à ma mort, peut-être que, à la manière d'une fiction, une vie humaine finira par surgir.

Dans son œuvre de *Chi, Kan, Jō A* 智・感・情 A (« sagesse, impressions, sentiments A ») (fig. 218), formé de quatre panneaux indépendants réalisés durant les mêmes années, il reprend une esthétique similaire tout en réutilisant le triptyque éponyme de Kuroda Seiki pour la gestuelle de son propre corps. La particularité est la présence, au revers des trois œuvres sur fond bleu, d'une quatrième œuvre dans laquelle le corps d'Umetsu se détache d'un fond rouge, portant ses bras à hauteur de visage (le dissimulant ainsi) et réalisant une pyramide avec ses mains, comme pour créer une liaison, une connexion symbolique réunissant les trois panneaux précédents (fig. 219). Son anatomie est rendue vaporeuse par sa touche si particulière, tout comme son sexe, représenté de face, mais dont la pilosité abondante permet très peu de le distinguer. Son corps est gracile, frêle, ce qui apparaît en contradiction avec l'aspect hiératique et aux proportions idéalisées des corps féminins tels qu'envisagés par Kuroda Seiki plus d'un

¹¹³⁷ Anecdote racontée par Christele de Oliveira, co-fondatrice de la galerie, à l'occasion d'un entretien par mail le 20 décembre 2022. Umetsu y organise actuellement (mars 2023) une exposition en tandem avec le céramiste Ueda Yūji 上田勇児 (né en 1975) intitulée « Fair Trade ».

siècle auparavant. Parfois accusé d'être narcissique en utilisant de la sorte son propre corps, Umetsu semble être, avec ces œuvres des années 2010, à la fois dans une quête personnelle du corps, d'une étude de celui-ci, cherchant à reconsidérer ce qu'est la masculinité, mais aussi dans une quête de sa propre historicité au sein de l'art japonais pensé comme un tout. Cette idée est d'ailleurs perceptible dans le *Furorearu* de 2012-2014 : tel que le relève Shinfuji Atsushi 新藤 淳 (né en 1982), chercheur au Musée National d'Art Occidental, lorsqu'Umetsu se représente les jambes pliées et relevées, il dissimule son sexe, impliquant ce qui pourrait être compris comme un « corps nu délicatement androgyne dont l'identité sexuelle est incertaine »¹¹³⁸. Cette perturbation en termes d'identité sexuelle, de genre, peut justement être extrapolée à *Chi-Kan-Jō A* en ce sens que son sexe est, tel que nous le disions, rendu flou, difficilement discernable.

Plus d'un siècle après la réalisation de Kuroda Seiki, consciemment ou inconsciemment, ces œuvres d'Umetsu de grand format nous invitent à reconsidérer la place du nu féminin de la même façon que les photographies de Takano Ryūdai, les montages photographiques de Morimura Yasumasa, mais aussi toutes les artistes femmes que nous avons évoquées jusqu'ici. Umetsu propose également une nouvelle lecture du corps masculin en questionnant justement la nudité masculine en ce qu'elle a de plus authentique, mais aussi de plus inhabituelle dans l'Histoire de l'art japonais. Une forme de boucle s'achève ainsi avec cette œuvre, de conjuration d'une certaine Histoire de l'art, d'une histoire du genre et du corps. Ce numéro de *Geijutsu Shinchō* consacré au nu et paru en août 2014, soit près de 20 ans après le numéro de 1993 que nous avons abordé, propose des nus féminins *et* masculins à travers une ligne fort différente : le nu n'est plus abordé comme un sujet grivois mais comme un sujet endossant des revendications tant masculines que féminines, tout en conservant certains artistes les plus vendeurs comme Aida ou l'inoxydable Araki. Même s'il ne figure qu'une interview d'artiste femme pour cinq d'hommes, la parole donnée à l'artiste de style *Nihonga* Kimura Ryōko 木村 了子 (née en 1971) en est peut-être la plus grande surprise dans la mesure où elle est très loin de faire preuve du manque de relief de Tamura Noriko. Dans une lignée très différente quoi que complémentaire des travaux de la photographe Nomura Sakiko 野村佐紀子 (née en 1967), à

¹¹³⁸ SHINFUJI Atsushi, « kagami to aza to kafun to – Umetsu Yōichi to bijutsushi no bōrei-tachi 鏡とアザと花粉と – 梅津庸一と美術史の亡霊たち (« Miroir, bleus et pollen : Umetsu Yōichi et les fantômes de l'Histoire de l'art ») », in UMETSU Yōichi (dir.), *Ramu kara Maton ラムからマトン* (« de l'agneau au mouton »), Art Diver, Tokyo, 2015, p. 77.

l'instar du livre *Hadaka no heya* 裸の部屋 (« la chambre nue ») composé en 1994 qui montrait alors l'intimité sensuelle et douce d'hommes homosexuels, Kimura s'est spécialisée dans la nudité masculine et présente dans ces colonnes de nombreuses œuvres de très grand format, généralement sur paravents à 4 ou 6 panneaux, représentant des hommes nus ou légèrement vêtus sous toutes les coutures, affairés à se masturber pour certains, masturbé par une guenon pour un autre, urinant parfois, et réalisées à travers une technique et une esthétique *Nihonga* caractéristiques. Si les artistes femmes se sont réapproprié leur propre corps à partir de 1947 dans les arts plastiques, la voie est vraisemblablement ouverte à une conquête aussi de celui de l'homme.

CONCLUSION

La recherche qui s'achève à présent nous a permis d'envisager la question du nu dans l'art japonais du XXe siècle sous plusieurs aspects et par plusieurs biais. Le nu ne saurait ainsi se comprendre d'une façon nette tout en rentrant avec difficulté dans une conception précise, pensée par le prisme d'un regard occidental, et qui serait *de facto* inadaptée : le nu n'y est pas vraiment un genre, il n'y est pas non plus simplement une thématique, mais il y est tout cela à la fois. Sa définition est glissante, plastique et évolutive au gré des époques et du contexte socio-politique. Représentation éminemment sociale, il doit être compris comme un miroir de la société à un instant *t* : il reflète ses contradictions et ses attentes, celles d'hommes et de femmes, mais aussi celles d'un État. Du fait de son historicité extrêmement particulière au Japon, il devient ainsi plus aisé d'intégrer les précautions nécessaires pour qualifier la nudité à travers telle ou telle œuvre, ou tel ou tel mouvement. Les enjeux de cet essai étaient ainsi de comprendre comment l'utilisation de la nudité dans l'art avait pu évoluer sur une période longue – plus d'un siècle, afin de chercher des invariants, des récurrences et les interpréter.

D'objet sulfureux et obscène à la fin du XIXe siècle, en ce sens qu'il suscitait l'incompréhension du public, le nu dans l'art, d'abord de style *Yōga*, entraînait alors en contradiction directe avec des lois établies, paradoxalement, pour *occidentaliser* la société et bannir certaines coutumes désormais estimées dégradantes. Mais il s'agit aussi d'un objet indéniablement promotionnel et source de fierté de la part de certains artistes ayant voyagé à l'étranger comme Kuroda Seiki ou Kume Keiichirō (jusqu'à ce que ce dernier tempère ses propos), parmi beaucoup d'autres. Faire du nu, c'est être moderne. C'est, quelque part, situer symboliquement le Japon dans la lignée d'une grande tradition gréco-romaine, et ce n'est pas un hasard si c'est justement cette tradition qui est invoquée dans les écrits des artistes *Yōga*. Le transfert culturel ayant abouti à l'émergence du *Yōga* fut aussi l'occasion de reconsidérer le statut de l'artiste en tant que Pygmalion, se rêvant forgeron du corps féminin nu, possesseur tout-puissant de celui-ci du fait du recours à des modèles, ce qui est une nouveauté sans précédent dans l'Histoire de l'art japonais. Il s'agit néanmoins d'une nouveauté qui ne fut rendue possible (ou alors, en fut-elle une conséquence ?) que par la préexistence d'un terreau sociétal séparant strictement les rôles dévolus aux genres, et conférant aux femmes un rôle de subalterne.

Toutefois, les graphiques statistiques inédits élaborés pour cette recherche nous montrent combien la représentation du nu au Salon officiel tout au long de la première moitié

du XXe siècle est irrégulière, parsemée de formes paraboliques, révélant ainsi les difficultés essentielles qu'elle a pu rencontrer dans l'objectif d'une implantation durable du point de vue du politique. Contrairement à ce qui est régulièrement admis, nous rejoignons la position de Kuraya Mika, même si cette dernière a été moins développée, considérant que la *Rataiga ronsō* 裸体画論争 (« querelle du nu ») ne s'est absolument pas terminée en 1907 avec l'institutionnalisation du nu à la *Bunten*, ni même dans les années qui suivirent : la répression adopta l'aspect d'un « bruit de fond », présente, mais faisant peu à peu moins parler par lassitude, jusqu'au milieu des années 1930. Le nu est aussi indéniablement un objet de contestation certain : contestation en tant que *protestation* de la part d'artistes envers une application des lois aléatoire, contestation d'artistes politiquement engagés ou non contre une académisation de l'art et les rigidités qu'elle implique. Le nu devenu motif d'un tout pourrait également être considéré comme une contestation d'une certaine vision bourgeoise de la femme et d'une typologie, celle des « nus en atelier », ou encore celle de la « femme au bain », considérées comme résolument déconnectées de la réalité sociale.

Il a été mis en lumière une politisation de l'imagerie liée à la nudité féminine à travers les figures de l'*Ama* et de la « femme des îles » que nous avons perçue comme des formes d'allégories ancrées dans un nationalisme romantique, pour reprendre cette terminologie généralement appliquée au XIXe siècle européen. Même si, à l'origine, l'image de l'*Ama* – en tant que femme à moitié nue – était vraisemblablement utilisée par réaction de la part de certaines artistes *Nihonga* (d'une façon très marginale avant les années 1920) afin de pouvoir faire du nu dans un courant où celui-ci reste inhabituel, nous avons montré de quelle façon cette imagerie avait gagné tous les courants à partir du milieu des années 1920, pour finir par être une des dernières typologies impliquant la nudité à être autorisée durant la guerre. Nous avons donc observé une très nette dynamique dans son recours, tout en constatant une codification précise de cette imagerie, imagerie assimilable à un regard de type colonisateur → colonisée. C'est-à-dire que les artistes, mais aussi la presse, nous ont semblé apposer un regard à la fois paternaliste et essentialiste sur le corps de ces femmes, tout en lui conférant le rôle d'une sorte d'icône politique : l'incarnation vivante d'un *esprit* japonais. Le recours à une telle conception du corps de la femme, elle-même issue d'un point de vue asymétrique, fut de fait encouragé par l'exposition de telles œuvres. La « femme des îles » nous a semblé avoir fait l'objet d'un traitement similaire et suivant une dynamique parallèle et logique : plus le Japon étend son emprise dans le Pacifique, plus le taux de représentations de type « femmes des îles » augmente. Il faut néanmoins également y voir, nous le pensons, la quête masculine – mais aussi féminine

– de l'*autre*, de la *différente*, en ce que celle-ci renvoie, par miroir, l'homme japonais à un ascendant presque prométhéen, tout en apposant sur son corps un fantasme, un désir. Le même que Paul Gauguin avait quelques décennies auparavant apposé sur les femmes de Tahiti et des îles Marquises, ce même Gauguin qui a inspiré une vaste génération d'artistes japonais par ses compositions et son approche picturale. Le transfert culturel n'a donc pas été simplement d'ordre esthétique mais aussi idéologique. C'est sans doute dans cette hybridité politico-artistique du *Nihonga* que réside l'absence de censure de la part des autorités, quand bien même certains nus exposés firent montre d'une grande contestation envers la supposée rigidité du courant à travers des nus très proches du *Yōga* : cela sous-entendrait que, même si l'esthétique diffère parfois grandement, les nus *Nihonga* se situent *de facto* d'un point de vue japonais, il n'est donc nul besoin de les remettre en cause.

Il a néanmoins été démontré dans ces lignes qu'il s'y trouve de très nettes tendances : si on regarde attentivement, il est possible de se rendre compte d'une dynamique en parabole inversée tendant à mettre en évidence que les autorités politiques considéraient encore le nu comme une thématique étrangère durant les années 1940, hors composition servant à montrer les femmes des colonies. L'avant-guerre avait d'ailleurs été fort peu clément vis-à-vis des artistes femmes et de ces fameux sujets « adaptés » et, même si l'année 1946 acta une éducation artistique dépourvue de différenciation genrée, la société resta néanmoins plutôt conservatrice. Nous l'avons vu, contrairement à ce qui est généralement montré à l'étranger, mais aussi au Japon – hors artistes éminemment célèbres comme Ogura Yuki –, les artistes femmes eurent recours à la nudité et ce, d'une façon inattendue. Nous nous sommes donc attachés à restituer l'importance de cette production, même si une forme d'auto-censure était de mise en laissant bien peu de marge de manœuvre aux artistes *Nihonga*. Yoshino Gajō s'émouvait en 1915 du manque d'originalité des artistes femmes, mais s'était-il au moins demandé pourquoi il en était ainsi ? La résurgence immédiate du nu dans l'art dès 1946 fut donc d'autant plus frappante. Non seulement les artistes femmes eurent recours très rapidement à la nudité, comme si une chape de plomb venait de se volatiliser, mais elles le firent à travers des esthétiques totalement différentes de celles qu'elles s'évertuaient à reproduire. Ce recours qui est loin d'être un épiphénomène, nous le pensons, doit être considéré comme une *réappropriation* corporelle, au moins symbolique, en réaction à la fin *de jure* de l'hégémonie masculine dans la société, mais aussi dans l'art. Naturellement, nous avons nuancé ces propos car toutes les artistes femmes n'ont pas eu recours au nu, bien sûr. Il s'agit néanmoins là d'une dynamique. Dynamique parfois d'ailleurs *a posteriori*, comme chez Shirafuji Saeko : le recours à la nudité – à sa propre nudité – n'est pas une célébration mais une introspection, elle est le constat d'une société encore

inégalitaire eu égard aux genres. Malgré de grandes divergences d'ordre personnelles et esthétiques, il s'agit pourtant d'un constat partagé par Tokyo Rumando : poursuivre le changement de perspective sur le corps nu de la femme, le renouveler, en proposer un différent. Cette dernière, d'ailleurs, nous montre à quel point les artistes doivent encore manipuler ce sujet avec d'infinies précautions, même s'il est possible de tirer de cette recherche de nombreux enseignements. Alors que le nu féminin ne fait plus débat dans la peinture depuis, au moins, l'après-guerre, on note que si les photographes doivent s'improviser équilibristes, la perception de la nudité féminine dans la photographie sous un jour artistique a largement évolué depuis les années 1990 jusqu'à avoir été globalement assimilée. Par effet miroir, l'affaire entourant ce nouvel « incident du voilage » de 2014 autour de Takano Ryūdai nous montre que le sexe masculin reste problématique, en particulier lorsqu'il révèle une éventuelle collusion entre deux hommes. Quand bien même le sujet a en partie fait l'objet de deux essais par Kinoshita Naoyuki, le nu masculin demeure, dans la société du XXI^e siècle, encore frappé d'un léger tabou, même si des groupes comme *Zero Jigen* s'aventurèrent bien volontiers nus dans l'espace public. Kinoshita s'est avant tout penché sur la sculpture publique, délaissant les arts picturaux. Il met néanmoins en lumière très nettement une autre facette du transfert culturel : l'assimilation de l'homme nu musculeux aux héros de l'Antiquité gréco-romaine, tout en véhiculant les idées archétypiques de virilité. Cette même virilité ou masculinité traditionnelle qui est remise en cause justement par Takano et par Umetsu Yōichi. Notre recherche nous a montré, tel un négatif, que la nudité intégrale masculine était très rare dans l'art japonais du premier XX^e siècle, certainement parce qu'elle relève d'autres ressorts sociétaux. En dépit de sa brève carrière, l'artiste de style *Yōga* Murayama Kaita 村山槐多 (1896-1919) en fit par exemple quelques-uns, Yorozu Tetsugorō aussi, mais la grande majorité se retrouve sous forme de sculpture. Les peintures récentes de Nomura Sakiko réalisées à travers une esthétique *manga* passent d'ailleurs pour une sorte de curiosité, sans doute parce qu'elle est une artiste femme. Par conséquent, à l'inverse d'une omniprésence dans l'art du corps féminin, la culture visuelle du XX^e siècle ne s'est pas construite autour de la nudité masculine. C'est sans doute pour cette raison qu'elle apparaît encore problématique. Il y aurait là un sujet d'étude sans aucun doute à part entière.

De la même façon, nous ne pourrions pas mieux envisager toute la portée de ce que nous pensons être un « renversement sociologique » – eu égard à la production de nu féminin par les artistes femmes de part et d'autre de la Seconde Guerre Mondiale – qu'en développant une recherche à plus large spectre, nécessitant alors un accès permanent aux ressources *in situ* et aux artistes contemporain·e·s. Une approche statistique approfondie couvrant l'Histoire la plus

récente des expositions organisées par les différents cercles artistiques (tel que nous le disions, expositions mobilisant un grand nombre d'artistes) s'imposerait. Elle se positionnerait comme le prolongement logique de l'étude que nous avons menée.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- AKIYAMA Terukazu, *La peinture japonaise*, Skira/Flammarion, Genève, 1977 [1961].
- ALLISON Anne, *Nightwork: Sexuality, pleasure and corporate Masculinity in a Tokyo Hostess Club*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- ALLISON Anne, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 2000.
- ASAI Kazuharu, GOMI Fumihiko, KOBAYASHI Tadashi, SANO Midori, *Nihon no bi (jō) 日本の美、上* (« la beauté du Japon, tome 1 »), éditions Yamakawa, Tokyo, 2018.
- ARAKI Nobuyoshi, SUEI Akira, YASUMI Akihito, *Araki Nobuyoshi : Tokyo Lucky Hole*, Taschen, Cologne, 2005.
- ARAKI Nobuyoshi, *Jitsu wo iu to watashi ha, shahsin wo shinjite imasu* 実をいうと私は、写真を信じています (« pour dire la vérité, je crois en la photographie »), (coll. « jinsei no essei »), Nihon toshosentā, Tokyo, 2010.
- ASHKENAZI Michael, *Handbook of Japanese Mythology*, Abc-Clio, Santa Barbara, 2003.
- Bijutsu nenkan – taishō ni jū yon nen-han* 美術年鑑—大正十四年版 (« Rapport annuel du monde de l'Art pour l'année 1925 »), *nishōdōshoten*, Tokyo, 1925.
- BERGER John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, Londres, 1972.
- BLESSING Jennifer, *L'Art et le Corps*, Phaidon, Paris, 2016.
- BOUISSOU Jean-Marie (dir.), *Le Japon contemporain*, Fayard/CERI, Paris, 2007.
- BRYSON Norman, GRAYBILL Maribeth, MOSTOW Joshua S., *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003.
- CENTRE DE RECHERCHE DE TOKYO POUR LES BIENS CULTURELS, *Nihon bijutsu nenkan* 日本美術年鑑 (« rapport annuel de l'art japonais »), Chūō kōron bijutsu shuppan, Tokyo, 2014.
- CLARK Kenneth, *Le Nu*, tome 1, le livre de poche, Paris, 1969.
- CLAUDEL Paul, *Correspondance Diplomatique – Tokyo 1921-1926*, Gallimard, (coll. « les cahiers de la NRF »), Paris, 1995.

COLL., *Kōfūkai – hyakunen kai kinen* 光風会—100年回記念 (« Histoire de la *Kōfūkai* : commémoration du centenaire »), Kōfūkai, Tokyo, 2014.

COMITE EDITORIAL DE LA NITTEN, *Nitten-shi* 日展史 (« histoire de la *Nitten* »), vol.1, Tokyo, Nitten, 1980.

COMITE EDITORIAL DU CENTENAIRE DE LA JOSHIBI, *Joshihi hyakunen-shi to sono jidai 1900-2000* 女子美100年史とその時代1900–2000, Joshibi, Tokyo, 2000.

COMITE EDITORIAL DU NIHONBIJUTSU-IN, *Nihonbijutsu-in hyaku-nen shi* 日本美術院百年史 (« cent ans d’histoire du *Nihonbijutsu-in*), vol. 7, Nihonbijutsu-in, Tokyo, 1998.

COMITE EDITORIAL DU NIHONBIJUTSU-IN, *Nihonbijutsu-in hyaku-nen shi* 日本美術院百年史 (« cent ans d’histoire du *Nihonbijutsu-in*), vol. 8, Nihonbijutsu-in, Tokyo, 1999.

CONANT Ellen P. (dir.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Weatherhill, New York/Tokyo, 1995.

CROISSANT Doris (dir.), MOSTOW Joshua S. (dir.), VANCE YEH, Catherine (dir.), *Performing “Nation”, Gender Politics in Literature, Theater and the Visual Arts of China and Japan, 1880-1940*, Brill, Leiden/Boston, 2008.

DELAY Nelly, *L’estampe japonaise*, Hazan, Paris, 2001.

DORN LUBLIN Elizabeth, *Reforming Japan: The Woman’s Christian Temperance Union in the Meiji Period*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2010.

EARHART David C., *Certain Victory: Images of World War II in the Japanese Media*, éditions M. E. Sharpe, (coll. Japan and the modern world), Armonk/Londres, 2008.

EICHMANN Shawn (dir.), *Shunga: Stages of Desire*, Skira Rizzoli Pub., New York, 2014.

FERNANDES Bruno, *Pornologie vs capitalisme : le groupe de happening Zero Jigen, Japon 1960-1972*, Les Presses du Réel, Dijon, 2013.

FRANK Bernard, *Le Panthéon bouddhique au Japon : collection d’Emile Guimet*, Collège de France/institut des Hautes Etudes Japonaises, Paris, 2017.

FRASER Karen M., *Photography and Japan*, (coll. « Exposures »), Reaktion Books Ltd., Londres, 2011.

FUJIMURA-FENSELOW Kumiko (dir.), KEMEDA Atsuko (dir.), *Japanese Women: New Feminist Perspectives on the Past, Present and Future*, The Feminist Press at The City University of New York, New-York, 1995. « »

FUJIMURA-FANSELOW Kumiko (dir.), *Transforming Japan: How Feminism and Diversity are Making a Difference*, The Feminist Press at the University of New York, New-York, 2011.

FURUTA Ryō, *Nihonga to ha nan datta no ka : kindai nihonga-shiron* 日本画とは何だったのか : 近代日本画史論 (« qu'est-ce que signifiait le Nihonga ? Une histoire critique du Nihonga moderne ») Kadokawa, Tokyo, 2018.

GALAN Christian (dir.), OLIVIER Jean-Marc (dir.), *Histoire du & au Japon, de 1853 à nos jours*, éditions Privat, Toulouse, 2016.

GENEVRIER-TAUSTI Terhi, RIOUT Denys, *Yves Klein Japon*, éditions Dilecta, Paris, 2020.

GORDON Daniels (dir.), TOMIDA Hiroko (dir.), *Japanese Women: Emerging from Subservience 1868-1945*, (coll. « Women in Japanese History »), Global Oriental, Kent, 2005.

GRENIER Catherine (dir.), ORLANDO Sophie (dir.), *Art et mondialisation : anthologie de textes 1950 à nos jours*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2012.

HARA Kōzō, *Nihon kōshoku bijutsushi* 日本好色美術史 (« une histoire de l'art licencieux japonais »), Kinryūdō, 1936 [1930].

HARADA Hikaru (dir.), *Nihon no kindai bijutsu : 1930 nendai no gaka-tachi* 日本の近代美術 : 1930年代の画家たち (« l'art moderne japonais : les artistes des années 1930 »), vol. 9, Ōtsukishoten, Tokyo, 1992.

HARVEY Peter, *Le bouddhisme – Enseignements, histoire, pratiques*, Points/Seuil (coll. « Sagesse »), Paris, 1993.

HERAIL Francine (dir.), *Histoire du Japon*, Horvath (coll. « l'Histoire des Nations »), 1990.

HOSAKA Kenjirō, KURAYA Mika, MASUDA Tomohiro, *Meihin-sen : Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan no korekushon yori* 名品選—東京国立近代美術館のコレクションより (« chefs-d'œuvres choisis issues de la collection du Musée National d'art moderne de Tokyo »), Musée national d'art moderne de Tokyo, Tokyo, 2016.

HOSAKI Tōshichi (dir.), *Ishiki kaii jōrei* 違式註違条例, éditions Yōyōdō, Tokyo, 1878.

IKEDA Asato, *Fashizumu no Nihon bijutsu* ファシズムの日本美術 (« l'art japonais du fascisme »), Seidosha, Tokyo, 2020.

IKEDA Shinobu, *Nihonkaiga no josei-zō – jendā bijutsu-shi no shiten kara* 日本絵画の女性像 – ジェンダー美術史の視点から (« La figure féminine dans la peinture japonaise : du point de vue de l’Histoire de l’art et du genre »), éditions Chikumashobō, Tokyo, 1998.

IKEDA Shinobu (dir.), KOBAYASHI MIDORI (dir.), *Shikaku hyōshō to ongaku* 視覚表象と音楽 (« Perception visuelle, image mentale et musique »), (coll. *Jendā-shi* ジェンダー史, vol. 4), Tokyo, 2010.

INOUE Kiyoshi, *Nihon Josei-shi* 日本女性史 (« Histoire de la femme japonaise »), Sanichi shobō, Tokyo, 1992 [1967].

INOUE Yasushi, KAWAKITA Michiaki, ŌSUGA Kiyoshi, *Hirota Tatsu* 広田多津, Gakushū kenkyū-sha (coll. *rafu*), Tokyo, 1983.

ISHII Hakutei, *Ishii Hakutei-shū jō* 石井栢亭集・上 (« compilation (de textes) d’Ishii Hakutei, tome 1 »), Heibonsha, Tokyo, 1932.

ITŌ Makiko (dir.), HIRASAWA Hiroshi (dir.), *Yorozu Tetsugorō shūzō sakuhin-shū* 萬鉄五郎収蔵作品集 (« monographie des œuvres conservées [*par le mémorial Yorozu Tetsugorō*] de Yorozu Tetsugorō »), Mémorial Yorozu Tetsugorō, Hanamaki, 2015.

KAJIMA Ume (dir.), KAWAKITA Michiaki (dir.), *Arima Satoe : Hito to e* 有馬さとえ一人と絵 (« Arima Satoe, la femme et l’œuvre »), Kajima shuppan-kai, Tokyo, 1979.

KAMON Yasuo (dir.), *Yasui Sōtarō* 安井曾太郎, *Nihon Keizai shinbun-sha*, Tokyo, 1979.

KANEKO Ryūchi, VARTANIAN Ivan, *Les livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, Seuil, Paris, 2008.

KANO Ayako, *Japanese Feminist Debates : A Century of Contention on Sex, Love and Labor*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2016.

KASAHARA Michiko, *Jendā shashin-ron* ジェンダー写真論 (« essai sur la photographie du genre »), Satoyama-sha, Kawazaki, 2018.

KAWAJI Ryūkō, *Gendai Nihon Bijutsu Kai* 現代日本美術界 (« le monde actuel de l’Art Japonais »), Chuō bijutsu-sha, Tokyo, 1925.

- KIKUCHI Natsuno, *Posutokoroniarizumu to jendā* ポストコロニアリズムとジェンダー (« genre et postcolonialisme »), Seikyūsha, Tokyo, 2010.
- KIKUCHI Yuko (dir.), *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2007.
- KINOSHITA Naoyuki, *Seiki no dai-mondai – Shin-kokanwakashu* せいぎの大問題—新股間若衆 (« le grand problème du siècle – le nouveau parties intimes et jeunes gens »), Shinchōsha, Tokyo, 2017.
- KIRA Tomoko, *Josei gaka-tachi no sensō* 女性画家たちの戦争 (« la guerre des artistes femmes »), Heibonsha (coll. « Varietas delectat »), Tokyo, 2015.
- KITAHARA Megumi (dir.), *Ajia no josei shintai ha ikani egakareta ka* アジアの女性身体はいかに描かれたか (« De quelle façon le corps de la femme asiatique était-il représenté ? »), Seikyūsha, Tokyo, 2013.
- KITAZAWA Noriaki (dir.), MORI Hitoshi (dir.), SATŌ Dōshin (dir.), *Bijutsu no nihon kindai-shi : seido, gensetsu, zōkei* 美術の日本近現代史—制度、言説、造形 (« Histoire de l'Art moderne et contemporain japonais à travers les institutions, les discours et la pratique »), Tōkyō Bijutsu, Tokyo, 2014.
- KOVNER Sarah, *Occupying power: sex workers and service men in postwar Japan*, Stanford University Press, Stanford, 2012.
- KUSAMA Yayoi, *Manhattan Suicide Addict*, (traduit du japonais par Isabelle Charrier), Les Presses du réel, Saint-Etienne, 2005 [1978].
- KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – kindai-hen* 日本画の歴史—近代編 (« Histoire du Nihonga – volume de l'époque moderne »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018.
- KUSANAGI Natsuko, *Nihonga no rekishi – gendai-hen* 日本画の歴史—現代編 (« Histoire du Nihonga – volume de l'époque contemporaine »), Chūkōron shinsha, Tokyo, 2018.
- LACHAUD François, *La jeune fille et la mort – Misogynie ascétique et représentations macabres du corps féminin dans le bouddhisme japonais*, Bibliothèque des Hautes Études Japonaises, Paris, 2006.
- LUCKEN Michael, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, Paris, 2001.

MATSUSHIMA Masato, SHIOYA Jun, YAMANASHI Emiko, *Kuroda Seiki : kindai kaiga no kyoshō : tanjō 150 nen* 黒田清輝 = 近代絵画の巨匠 = 誕生 150 年 (« Kuroda Seiki : un maître de la peinture moderne : 150^e anniversaire »), Musée des Arts de Tokyo/Bijutsu shuppan-sha, Tokyo, 2016.

MATSUYAMA Fumio, OKAMOTO Tōki, *Nihon no puroretaria bijutsushi* 日本のプロレタリア美術史 (« Histoire de l'art prolétarien japonais »), Zōkeisha, Tokyo, 1967.

MERRITT Helen, *Modern Japanese Woodblock Prints: the Early Years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990.

MERRITT Helen, YAMADA Nanako, *Guide to Modern Japanese Woodblock Prints: 1900-1975*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1995.

MIHALOPOULOS Bill, *Sex in Japan's Globalization: Prostitutes, emigration and Nation-Building*, Pickering & Chatto Limited, Londres, 2011.

MINEMURA Ritsuko (dir.), *Minemura Ritsuko gashū* 峰村リツ子画集 (« collection de peintures de Minemura Ritsuko »), Toki no bijutsu-sha, Tokyo, 1993.

MOTOHASHI Tetsuya, *Posutokoroniarizumu* ポストコロニアリズム (« postcolonialisme »), Iwanami shinsho, Tokyo, 2005.

NOCHLIN Linda, *Femmes, Art et Pouvoir*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.

NOCHLIN Linda, *Les Politiques de la Vision : art, société et politique au XIXe siècle*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1995.

OGAWA Tsuneko, OGURA Yuki, *Gashitsu no uchi soto* 画室のうちそと (« A l'intérieur et en dehors de l'atelier »), Yomiuri Shinbun-sha, Tokyo, 1984.

OKAWA Tomoko (dir.), *Shima Seien to Naniwa no josei gaka* 島成園と浪華の女性画家 (« Shima Seien et les artistes femmes de la région d'Osaka »), Osaka, Tōhō shuppan, 2006.

PATESSIO Mara, *Women and Public Life in Early Meiji Japan: The Development of the Feminist Movement*, Center for Japanese Studies/The University of Michigan, (Coll. « Michigan Monograph Series in Japanese Studies »), Ann Arbor, 2011.

REGAMEY Félix, *Le dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*, Atelier Félix-Régamey, Paris, 1899.

REISCHAUER Edwin O., *Histoire du Japon et des Japonais*, tome 1 : « Des origines à 1945 », Editions du Seuil, (coll. « Histoire »), Paris, 1997.

- RIMER J. Thomas (dir.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2012.
- SATŌ Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2011.
- SAWARAGI Noi, *Nihon, Gendai, Bijutsu* 日本・現代・美術 (« Japon, Contemporain, Art »), *Shinchōsha*, Tokyo, 1998.
- SCREECH Timon, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, Reaktion Books, Londres, 1999.
- SHALSON Lara, *Performing Endurance: Art and Politics since 1960*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018.
- SHIBASAKI Shinzō, « *Nihonteki na mono* » to ha nani ka 〈日本的なもの〉とは何か (« Qu'est-ce que c'est qu'une chose japonaise ? »), Chikamashobō, Tokyo, 2015.
- SHIMIZU Christine, *L'art Japonais*, Flammarion (Coll. « Tout l'art/Histoire »), Paris, 2008 [2001].
- SMITH Lawrence, *Japanese Prints during the Allied Occupation: 1945-1952*, The British Museum Press, Londres, 2002.
- SMITH Lawrence, *Modern Japanese Prints: 1912-1989*, The British Museum Press, Londres, 1994.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Armand Colin, Malakoff, 2017.
- SOUYRI Pierre-François, *Moderne sans être occidental : Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 2016.
- SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin/The Japan Foundation, Paris, 2010.
- STEVENSON John, YEE Min, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, San Francisco Graphic Society, Redmond, 1992.
- SZOSTAK John Donald, *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in early 20th Century Japan*, Brill, Boston/Leiden, 2013.
- TAKAMURA Kōtarō, *Bi ni tsuite* 美について (« à propos de l'art »), Dōtōsha, Tokyo, 1941.

TAKAMURA Kōtarō, *Bi ni tsuite* 美について (« à propos de l'art »), Chikuma Shōbo, Tokyo, 1967¹¹³⁹.

TAKANO Ryūdai (dir.), *Mainichi shashin* 毎日写真 (« photographie du quotidien »), Nanarokusha, Tokyo, 2019.

TANABE Satoru, *Ama* 海女 (« ama »), (coll. « mono to ningen no bunka shi ものと人間の文化史 (« histoire culturelle des choses et de l'humanité ») »), éditions de l'université Hōsei, Tokyo, 1993.

TANAKA Jō (dir.), *Issuikai gojūnen-shi* 一水会五十年史 (« histoire de cinquante ans de la Issuikai »), Issuikai, Tokyo, 1988.

UMETSU Yōichi (dir.), *Ramu kara Maton* ラムからマトン (« de l'agneau au mouton »), Art Diver, Tokyo, 2015.

VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2010.

WEIDNER Marsha, *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990.

WEISENFELD Gennifer, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde 1905-1931*, Berkeley, University of California Press, 2002.

WÖHR Ulrike, *Frauen zwischen Rollenerwartung und Selbstdeutung : Ehe, Mutterschaft und Liebe im Spiegel der japanischen Frauenzeitschrift Shin shin fujin, von 1913 bis 1916*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1997.

Yōga Kenkyū-kai, *Suisaiga no egakikata : shoshinsha no tame ni* 水彩画の描き方 — 初心者の為に (« technique de peinture à l'aquarelle à destination des débutants »), Kokumin shoin, Osaka, 1940.

YOSHIMOTO Midori, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, Rutgers University Press, New-York/Londres, 2005.

YOSHINO Gajō (sous le pseudonyme 鉄拳禅), *Gendai onna no kaibō* 現代女の解剖 (« autopsie de la femme contemporaine »), éditions Tōkadō, 1915.

¹¹³⁹ Malgré des titres similaires, ces deux ouvrages de Takamura Kōtarō sont des compilations de textes éditées durant deux périodes distinctes, et ne contiennent pas les mêmes essais. *Midori-iro no taiyō* 緑色の太陽 (« Soleil vert ») n'est par exemple présent que dans l'ouvrage de 1967.

CATALOGUES D'EXPOSITION

BIESENBACH Klaus (dir.), CHERIX Christophe (dir.), *Yoko Ono One Woman Show 1960-1971*, catalogue d'exposition [Museum of Modern Art, New-York : du 17 mai au 7 septembre 2015], The Museum of Modern Art, New-York, 2015.

CAMPIONE Francesco Paolo (dir.), FAGIOLI Marco (dir.), *L'amour au Temps des Geishas*, [catalogue d'exposition], Pinacothèque de Paris, Paris, 2014.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, catalogue d'exposition [Grand Palais, Paris : du 1^{er} au 22 octobre 1907], Compagnie Française des papiers-monnaie, Paris, 1907.

CENTRE CULTUREL DE KAGAWA, *Fujiukawa Eiko kaikoten* 藤川栄子回顧展 (« exposition rétrospective Fujikawa Eiko »), catalogue d'exposition [Centre culturel de Kagawa : du 18 octobre au 4 novembre 1985], centre culturel de Kagawa, Takamatsu, 1985.

COLL., *Asakura Setsu no mitsumeta sekai : kaiga to buta to ehon to* 朝倉摂の見つめた世界—絵画と舞台と絵本 (« le monde vu par Asakura Setsu : peintures, scène et livres illustrés »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral d'art moderne de Kanagawa : du 16 avril au 12 juin 2022 ; musée d'arrondissement de Nerima, Tokyo : du 26 juin au 14 août 2022], Seigensha, Kyoto, 2022.

COLL., *Tanjō hyaku nen kinen – Komatsu Hitoshi-ten* 誕生100年記念—小松均展 (« Exposition commémorative des 100 ans de la naissance de Komatsu Hitoshi »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des Beaux-Arts de Miyagi, Sendai : du 15 septembre au 21 octobre 2001 ; Musée National d'art moderne de Kyoto : du 30 octobre au 9 décembre 2001 ; Musée des arts Yamagata, Yamagata : du 4 janvier au 10 février 2002 ; Musée des arts Suiboku, Toyama : du 5 avril au 6 mai 2002], Yomiuri Shinbun Osaka-honsha, Osaka, 2001, pp. 124-125.

Dai ikkai andependan-ten mokuroku 第一回アンデパンダン展目録 (« catalogue de la première exposition des indépendants »), *Yomiuri Shinbun-sha*, Tokyo, 1949.

Dai jū hakkai nika bijutsu tenrankai mokuroku 第十八回二科美術展覧会目録 (« catalogue de la 18^e exposition de la Nika »), catalogue d'exposition [Musée des Beaux-Arts, Tokyo : du 3 septembre au 4 octobre 1931], Nikakai jimusho, Tokyo, 1931.

Dai jūkyū kai nika bijutsu tenrankai mokuroku 第十九回二科美術展覧会目録 (« catalogue de la 19^e exposition de la *Nika* »), catalogue d'exposition [Musée des beaux-arts de Tokyo : du 3 septembre au 4 octobre 1932], Tokyo, Nikakai jimusho, 1932.

Dai san kai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ni bu seiyōga 第三回文部省美術展覧会図録—第二部西洋画 (« catalogue de la 3^e exposition du ministère de la Culture et de l'Education : deuxième section, *Yōga* »), *Monbushō*, Tokyo, 1939.

Dai san kai nika bijutsu tenrankai mokuroku 第三回二科美術展覧会目録 (« catalogue de la 3^e exposition de la *Nikakai* »), catalogue d'exposition [Grands magasins Mitsukoshi, Nihonbashi (Tokyo) : du 13 au 26 octobre 1917], Tokyo, Nikakai, 1917.

FISTER Patricia, *Japanese Women Artists 1600-1900*, catalogue d'exposition [Spencer Museum of Art, Lawrence (Kansas, Etats Unis d'Amérique) : du 2 avril au 22 mai 1988 ; Honolulu Academy of Arts (Hawaii, Etats-Unis d'Amérique) : du 21 septembre au 23 octobre 1988], The Spencer Museum of Art, Lawrence, 1988.

Hakubakai kinen gashū 白馬会記念画集 (« catalogue commémoratif de la *Hakubakai* »), Hakubakai, Tokyo, 1905.

HASHIMOTO Shinji (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), SUZUKI Kaoru (dir.), *Hashiru onnatachi : josei gaka no senzen-sengo 1930-1950 nendai* 奔る女たち—女性画家の戦前・戦後1930—1950年代 (« La course des femmes : l'avant et l'après-guerre des artistes femmes 1930-1950 »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des arts de Tochigi : du 21 octobre au 9 décembre 2001], Musée préfectoral de Tochigi, Utsunomiya, 2001.

IKEJIRI Gōsuke (dir.), ISHII Yukihiko (dir.), YOSHIDA Kōtarō (dir.), *Ningen/Takayama Tatsuo-ten : shinra banshō e no michi* 人間・高山辰雄展 : 森羅万象への道 (« Takayama Tatsuo et l'être humain : le chemin vers la nature de toutes choses »), catalogue d'exposition [Musées des arts de Setagaya, Tokyo : du 14 avril au 16 juin 2018 ; Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Ōita, Ōita : du 7 juillet au 19 août 2018], Musée des arts de Setagaya/Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Ōita, Tokyo/Ōita, 2018, p. 29.

Kigen nisen roppyaku nen hōshuku : Nihonga-ten 紀元二千六百年奉祝—日本画展 (« commémoration des 2600 ans de la naissance du Japon : exposition de *Nihonga* »), catalogue d'exposition [Musée des Beaux-Arts commémoratif de la cérémonie impériale, Kyoto : du 21

avril au 15 mai 1940 ; Musée préfectoral des Beaux-Arts, Tokyo : du 25 mai au 16 juin 1940], Osaka Mainichi Shinbunsha/Tokyo Mainichi Shinbunsha, Osaka, 1940.

KIMURA Rieko (dir.), KOKATSU Reiko (dir.), *Yureru onna/yuragu imēji : feminizumu no tanjō kara gendai made* 揺れる女/揺らぐイメージ : フェミニズムの誕生から現代まで (« femmes vibrantes/images flottantes : de la naissance du féminisme à aujourd'hui »), catalogue d'exposition [Musée préfectorale des Beaux-Arts de Tochigi : du 20 juillet au 28 septembre 1997, Utsunomiya], Musée préfectoral des Beaux-Arts de Tochigi, Utsunomiya, 1997.

Kōfūkai dai go kai kaiga tenrankai shuppin mokuroku 光風会第五回絵画展覧会出品目録 (« catalogue d'exposition de la 5^e exposition de la *Kōfūkai* »), catalogue d'exposition [Parc d'Ueno, salle d'exposition *Take no utena* (Tokyo) : du 1^{er} au 27 février 1917], Kōfūkai-jimusho, Tokyo, 1917.

KOKATSU Reiko, *Onna-tachi ha shinwa wo hodoku : Katsura Yuki, Kusama yayoi, Tanaka Atsuko, Nasaka Yūko* 女たちは神話をほどく : 桂ゆき、草間彌生、田中敦子、名坂有子 (« Démystifier les artistes femmes : Katsura Yuki, Kusama Yayoi, Tanaka Atsuko, Nasaka Yūko »), catalogue d'exposition [Galerie Nukaga, Tokyo : du 12 octobre au 2 novembre 2016 ; Galerie Nukaga, Osaka : du 24 novembre au 15 décembre 2016], Galerie Nukaga, Tokyo, 2016.

KOKATSU Reiko, YOSHIMOTO Midori, *Zenei no josei 1950-1975* 前衛の女性 1950 – 1975 (« les femmes de l'avant-garde 1950-1975 »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des Beaux-Arts de Tochigi, Utsunomiya : du 24 juillet au 11 septembre 2005], Musée préfectoral des Beaux-Arts de Tochigi, Utsunomiya, 2005.

KURAYA Mika (dir.), *Nugu kaiga – Nihon no nūdo 1880-1945* ぬぐ絵画—日本のヌード 1880 – 1945 (« la peinture mise à nu – le nu japonais de 1880 à 1945 »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne, Tokyo : 15 novembre 2011 – 15 janvier 2012], The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2011.

LE CONSORTIUM, *Kusama Yayoi*, catalogue d'exposition [Circulation en France : Le Consortium, Dijon : de novembre 2000 à janvier 2001 ; Maison de la Culture du Japon à Paris : de février à mai 2001], Les presses du réel, Dijon, 2001.

MARQUET Christophe, NIIZEKI Kimiko, *De Kuroda à Foujita : Peintres Japonais à Paris*, catalogue d'exposition [Maison de la Culture du Japon à Japon, Paris : du 27 octobre 2007 au 21 janvier 2008], Fragments/International, Paris, 2007

MORI Hanae (dir.), TAKANASHI Junji (dir.), UCHIYAMA Takeo (dir.), *Ogura Yuki, un siècle d'inspiration : la passion d'une femme pour la peinture*, catalogue d'exposition [Espace des Arts Mituskoshi Etoile, Paris : du 9 février au 10 Avril 1999], Inshō-sha/Asahi Shinbun-sha, Paris, 1999.

MUSEE D'ART YAMATANE, *Kindai Nihonga no rafu 近代日本画の裸婦* (« la femme nue dans le *Nihonga* moderne »), catalogue d'exposition [Musée d'art Yamatane, Tokyo : du 4 juin au 14 août 1977], Musée d'Art Yamatane/Asashi Shinbun-sha, Tokyo, 1977.

MUSEE MEMORIAL KOISO DE KOBE, *Kametaka Fumiko to sono shūhen 亀高文子とその周辺* (« Kametaka Fumiko et son entourage »), catalogue d'exposition [musée mémorial Koiso de Kobe : du 8 août au 18 octobre 2009], musée mémorial Koiso de Kobe, Kobe, 2018.

MUSEE MUNICIPAL DES BEAUX-ARTS DE CHIBA, *Nihon no hanga III : 1921-1930 : toshi to onna to hikari to kage to 日本の版画 III — 1921 — 1930 — 都市と女と光と影と* (« L'estampe japonaise III : 1921-1930 : ombre et lumière, ville et femmes »), catalogue d'exposition [Mémorial Obata, bibliothèque municipale de Nakatsu (Ōita) : du 1er au 25 novembre 2001 ; musée des Beaux-Arts d'Utsunomiya (Tochigi) : du 6 janvier au 24 février 2002], *Tōkyō Shinbun*, Tokyo, 2001.

MUSEE MUNICIPAL DES BEAUX-ARTS DE KYOTO, *Miyabi no bijinga : Kitazwa Eigetsuten みやびの美人画—北澤映月展* (« Le *Bijinga* élégant : exposition Kitazawa Eigetsu »), catalogue d'exposition [Musée municipal des Beaux-Arts de Kyoto : du 6 juin au 7 juillet 1992], Kyoto shinbun-sha, Kyoto, 1992.

MUSEE MUNICIPAL DES BEAUX-ARTS DE NIIGATA, *Yabe Tomoe to genjitsu-kai no nakama-tachi ten 矢部友衛と現実会の仲間たち展* (« Exposition Yabe Tomoe et ses camarades de la *Genjitsu-kai* »), catalogue d'exposition [musée municipal des Beaux-Arts de Niigata, Niigata : du 12 mars au 12 mai 1996], musée municipal des Beaux-Arts de Niigata, Niigata, 1996.

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE KYOTO, *Kainoshō Tadaoto-ten : Taishō nihonga no isai ikuzuku jōnen 甲斐庄楠音展 : 大正日本画の異才 : いきづく情念*

(« exposition Kainoshō Tadaoto : un génie du *Nihonga* de l'ère Taishō, la passion exaltée »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne de Kyoto : du 4 février au 9 mars 1997 ; Musée Municipal Chikkō de Kasaoka : du 15 mars au 20 avril 1997], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 1997.

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE DE TOKYO, *Kaburaki Kiyokata-ten* 鏑木清方展 (« exposition Kaburaki Kiyokata »), Yomiuri Shinbun-sha, Tokyo, 1999.

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE TOKYO, *Kōsasuru manazashi - yōroppa to kindai nihon no bijutsu* 交差するまなわし—ヨーロッパと近代日本の美術 (« regards croisés : l'Europe et l'art moderne japonais »), catalogue d'exposition [Musée National d'Art Moderne de Tokyo, du 20 juillet au 8 septembre 1996], éditions du Musée National d'Art Moderne de Tokyo, Tokyo, 1996.

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE TOKYO, *Seitan hyaku jū go nen : Yokoyama Taikan-ten* 生誕150年 横山大観展 (« Exposition Yokoyama Taikan : le 150^e anniversaire de sa naissance »), catalogue d'exposition [Musée national d'art moderne de Tokyo : du 13 avril au 27 mai 2018 ; Musée national d'art moderne de Kyoto : du 8 juin au 22 juillet 2018], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 2018.

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DE TOKYO, *Uemura Shōen-ten* 上村松園展 (« exposition Uemura Shōen »), catalogue d'Exposition [Musée National d'Art Moderne de Tokyo : du 7 septembre au 17 octobre 2010 ; Musée National d'Art Moderne de Kyoto : du 2 novembre au 12 décembre 2010], *Nihon Keizai Shinbun-sha*, Tokyo, 2010.

MUSÉE NATIONAL DES ARTS D'OSAKA, *Rataiga hyaku nen no ayumi* 裸体画100年の歩み (« cent ans de peinture de nu »), catalogue d'exposition [Musée National des arts, Osaka : du 7 octobre au 4 décembre 1983], Musée d'art National, Osaka, 1983.

MUSEE NATIONAL DES ARTS D'OSAKA, *Takano Ryūdai mainichi shashin 1999-2021* 鷹野隆大毎日写真 1999-2021 (« photographies quotidiennes de Takano Ryūdai 1999-2021 »), catalogue d'exposition [Musée national des arts d'Osaka : du 29 juin au 23 septembre 2021], Musée national des arts d'Osaka/Asahi Shinbun, Osaka, 2021.

MUSEE PREFECTORAL D'ART MODERNE DE SHIGA, *Ogura Yuki to Inten no gaka-tachi* 小倉遊亀と院展の画家たち (« Ogura Yuki et les peintres de l'*Inten* »), catalogue d'exposition [Musée municipal des Beaux-Arts de Shizuoka : du 6 avril au 25 mai 2019 ; musée

préfectoral des Beaux-Arts de Shimane, Matsue : du 28 juin au 26 août 2019 ; Musée des arts Suiboku, Toyama : 13 septembre au 4 novembre 2019], NHK Promotion, Tokyo, 2019.

MUSEE PREFECTORAL DES BEAUX-ARTS D'IWATE, *Gomi Seikichi-ten : tanjō 130 shūnen kinen* 五味清吉展 : 生誕 130 周年記念 (« rétrospective anniversaire des 130 ans : exposition Gomi Seikichi »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Iwate, Morioka : du 23 décembre 2016 au 19 février 2017], Musée préfectoral des Arts d'Iwate, Morioka, 2016.

NAKAMURA Fumiko (dir.), SHIOTSU Seika (dir.), *Korekara no shashin* これからの写真 (« la photographie à venir »), catalogue d'exposition [Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Aichi, Nagoya : du 1^{er} août au 28 septembre 2014], Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Aichi/Asashi Shinbun-sha, Nagoya, 2014.

NAKAMURA Reiko (dir.), NAKANO Haruka (dir.), *Tanjō 110 nen : Kataoka Tamako-ten* 生誕 110 年 : 片岡球子展 (« Exposition anniversaire des 110 ans de la naissance de Kataoka Tamako »), catalogue d'exposition [Musée national d'art moderne de Tokyo : du 7 avril au 17 mai 2015 ; Musée préfectoral des Beaux-Arts d'Aichi, Nagoya : du 12 juin au 26 juillet 2015], Nihon Keizai Shinbun-sha, Tokyo, 2015.

NAKAMURA Toshiko (dir.), *Kitazawa Eigetsu no zenshōgai : ichizu ni egakitsuzuketa : sono shi Shōen to Bakusen to* 北澤映月の全生涯 : 一途に描きつづけた : その師 松園・麦僊と (« la vie entière de Kitazawa Eigetsu : la poursuite résolue de la peinture, l'artiste est ses maîtres : Shōen et Bakusen »), catalogue d'exposition [Tokyo Station Gallery : du 22 avril au 28 mai 1992], Higashi Nihon Testudō-zaidan, Tokyo, 1992.

NEUTRES Jérôme (dir.), *Araki Nobuyoshi*, catalogue d'exposition [Musée des Arts Asiatiques Guimet, Paris : du 3 avril au 5 septembre 2016], Gallimard/Musée des Arts Asiatiques Guimet, Paris, 2016.

SAGAYAMA Tarō (éd.), *Shunki tenrankai shuppin mokuroku* 春季展覧会出品目録 (« catalogue des œuvres montrées à l'exposition de printemps »), Meijibijutsukai, Tokyo, 1897, pages non numérotées.

Shin-Seisaku-ha-kyōkai dai ikkai tenrankai mokuroku 新制作派協会第一回展覧会目録 (« catalogue de la première exposition de la Shin-Seisaku-ha »), catalogue d'exposition

[Sakura-ga-oka, parc d'Ueno, Tokyo : du 10 au 17 novembre 1936], Shin-Seisaku-ha-kyōkai, Tokyo, 1936.

SHIOKAWA Kyōko (dir.), *Miyabi no Bijinga : Kitazawa Eigetsu* みやびの美人画—北澤映月 (« un élégant *Bijinga* : Kitazawa Eigetsu »), catalogue d'exposition [Musée municipal des Beaux-Arts de Kyoto : du 9 juin au 5 juillet 1992], Kyōto Shunbun-sha, Kyoto, 1992.

Shōwa jūichi-nen monbushō bijutsu tenrankai zuroku : dai ichi bu kaiga (nihonga) 昭和十一年文部省美術展覧会図録—第一部絵画（日本画） (« catalogue de l'exposition du ministère de la Culture et de l'Education pour la 11^e année de l'ère Shōwa (1936) : première partie peinture (*Nihonga*) »), Shinbicho-in, Tokyo, 1937.

ARTICLES SCIENTIFIQUES

BERRY Paul, « Rethinking “Shunga”: the Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period », *Archives of Asian Art*, Vol. 54, 2004, pp. 7-22.

BERNARDI Marziano, « Antonio Fontanesi in Japan », *East and West*, Vol. 4, n°2, juillet 1953, pp. 109-116.

BRYAN-WILSON Julia, « Remembering Yoko Ono's Cut Piece », *Oxford Art Journal*, vol. 26, n°1, 2003, pp. 99-123.

BRYSON Nornam, « After *Orientalism* », *Kindai gasetu : Meiji Bijutsu Gakaishi*, n°5, Mars 1997, pp. 2-6.

DIXON Mignon, « Anatomic Explision on Wall Street », *October*, n°142, 2012, pp. 3-25.

DUMONT Éric, MANIGOT Vincent, « Une histoire du striptease japonais », *Cipango*, n°21, 2014, (pages non numérotées, n90). En ligne : <https://journals.openedition.org/cipango/2145> [consulté le 3 novembre 2021].

EGUSA Mitsuko, « “midaregami”: josei-shintai to jendā 『みだれ髪』 — 女性身体とジェンダー » (« les cheveux détachés [titre d'un recueil de poèmes] : genre et corps féminin »), *bungakubu kiyō (bunkyo daigaku)*, vol. 11, n°2, 1998, pp. 102-118.

HAYAKAWA Monta, « Who Were the Audiences for Shunga? », *Japan review*, Vol. 26, 2013, pp. 17-36.

HOSKIN Ashley, « Westernization and The Transmogrification of Sailor Moon », *Interalia*, n°13, 2018, pp. 78-89.

INAGA Shigemi, « Yamamoto Hōsui, Harada Naojirō, Kuroda Seiki : Sekai yūsai bijutsushi ni okeru ni jū seiki-matsu kyokutō no ichi 山本芳翠・原田直次郎・黒田清輝—世界油彩美術史における19世紀末極東の位置 (« Yamamoto Hōsui, Harada Naojirō, Kuroda Seiki : la place de l'Asie Orientale au sortir du XIXe siècle dans l'Histoire de la peinture à l'huile mondiale ») », *Aida*, n°250, 2019, pp. 20-35.

ISHIGAMI Aki, « The Reception of Shunga in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years », *Japan Review*, Vol. 26, 2013, pp. 37-55.

KANDA Fusae, « Behind the Sensationalism: Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art », *The Art Bulletin*, Vol. 87, n°1, mars 2005, pp. 24-49.

KANO Ayako, « Women ? Japan ? Art ? : Chino Kaori and the Feminist Art History Debates », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 15, Décembre 2003, pp. 25-38.

KOJIMA Kaoru, « Asakura Setsu no shoki no gagyō ni tsuite 朝倉摂の初期の画業について (« à propos des travaux précoces d'Asakura Setsu ») », *Jissen joshi daigaku bungakubu kiyō*, vol. 63, 2021, pp. 11-32.

KOYAMA Shizuko, « The “Good Wife and Wise Mother” Ideology in Post-World-War I Japan », *U.S.-Japan Women's Journal English Supplement*, n°7, 1994, pp. 31-52.

KUME Keiichirō, « Ratai ha bijutsu no kiso 裸体は美術の基礎 (« le nu est l'origine de l'art ») », traduction anglaise par Susanna Pavloska, *bulletin de la Doshisha Society for the Study of Language and Culture*, vol. 11, n°1, 2008, pp. 107-117.

KURAYA Mika, « rataiga ronsō wo megutte 裸体画論争巡って (« autour de la querelle du nu ») », *The Journal for the Association of Art Education*, n°14, 1993, pp. 77-86.

KURAYA Mika, « kaiga no shita hanshin – 1890-1945 no rataiga mondai 絵画の下半身 : 一八九〇年～一九四五年の裸体画問題 (« la moitié inférieure du corps dans la peinture ; le problème du nu 1890-1945 ») », *Bijutsu kenkyū*, n° 392, 2007, p. 315-336.

MUKAI Yorinari, « Nihonga to Yōga no hazama de : shirarezaru gaka Miyoshi Kōshi ni tsuite 日本画と洋画のはざままで一知られざる画家三好光志について (« Entre Nihonga et Yōga : à propos de cet artiste inconnu Miyoshi Kōshi ») », *Geijutsu Kenkyū*, n°28, 2015, pp. 47-66.

NAKAGAWA Michio, « Eruman-derunisu ni yoru ryō-taisen-kan ni okeru Nihon de no tenrankai katsudō エルマン・デルスニスによる両大戦間における日本での展覧会活

動 (« Les exposition d’Herman d’Oelsnitz durant l’entre-deux guerres ») », *Kenkyū hōkoku*, vol. 16, 2018, pp. 35-52.

NAKAMURA Sachiko, « Hyakutake Kaneyuki kenkyū – Seiyō bunka juyō to abura-e 百武兼行研究 – 西洋文化受容と油絵 » (« Recherche sur Hyakutake Kaneyuki : réception de la culture occidentale et peinture à l’huile »), *Bijutsu kyōiku*, n°289, Mars 2006, pp. 44-50.

SAKOUCI Yūji, « *Ratai sakuhin mondai kōen-shū* wo yomu 『裸体作品問題講演集』を読む (« lecture de « compilation des conférences sur le problème des œuvres de nu ») », *Bijutsu undō-shi*, n°121, 2011, pp. 4-9.

SCREECH Timon, « A Response to Paul Berry's Review of the Book, Sex in the Floating World: Erotic Images in Japan, 1700-1820 », *Archives of Asian Art*, Vol. 56, 2006, p. 107.

SEKI Naoko, « Katsura Yuki no kōken – 1985 nen no kokkei na maku – 桂ゆきの紅絹 – 一九八五年の滑稽の膜 – (« La soie rouge de Katsura Yuki ou l’absurde membrane de 1985 ») », *Waseda daigaku daigaku-in bungaku kenkyūka kiyō* 早稲田大学大学院文学研究科紀要 (« bulletin du département recherche de l’institut des lettres, arts et sciences de l’université de Waseda »), vol. 67, mars 2022, pp. 333-348.

SUMIDA Shōko, « Discovery of the Islandscape: The Reception of Paul Gauguin by Japanese Painters in the 1910s », *Ritsumeikan Gengobunka Kenkyū*, vol. 28, n°4, 2017, pp. 75-85.

TANO Hatsuki, « Kyōto gadan to Nakai Sōtarō 京都画壇と中井宗太郎 (« Nakai Sōtarō et les cercles de peinture kyotoïtes »), *Bijutsu Kyōiku*, n°291, 2008, pp. 24-29.

UENO Kenzo, *Hakuba-kai to rataiga* 白馬会と裸体画 (« Société du Cheval Blanc et nu »), *Kindai gasetsu : Meiji Bijutsu Gakaishi*, n°5, Mars 1997, pp. 14-33.

VOLK Alicia, « Katsura Yuki and the Japanese Avant-Garde », *Woman’s Art Journal*, vol. 24, n°2, 2003-2004, pp. 3-9.

WASSERMAN Michel, « Première apparition de Camille Claudel au Japon en 1922 et 1923 », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°215, 2015, pp. 73-80.

YAMADA Nanako, « The Figure Paintings of Ogura Yuki: The Merging of East and West », *Woman’s Art Journal*, vol. 25, n° 2, 2004, pp. 3-7.

YAMADA Naoko, « Asume Tsune *muramusume* ni tsuite 足助恒《村娘》について (《Asume Tsune : à propos de *Fille du Village* »), *Joshi bijutsu daigaku kenkyū kiyō* 女子美術大学研究紀要 (《bulletin de recherche de l'université pour femmes de Tokyo »), n°42, mars 2012, pp. 83-90.

YAMASAKI Akiko, « Shōwa shoki joshi *Yōga* juku ni kansuru kenkyū 昭和初期女子洋画塾に関する研究 (《étude d'une *Juku* de style *Yōga* pour femmes durant les premières années de l'ère Shōwa ») », *Bijutsu kyōiku gakkai-shi*, vol. 29, 2008, pp. 591-603.

YOSHIMOTO Midori, « Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde : Celebrating a Multiplicity », *Woman's Art Journal*, vol. 27, n°1, 2006, pp. 26-32.

ARTICLES DE PRESSE¹¹⁴⁰

AMENOMIYA Keiko, KATAOKA Tamako, NAKARI Tsuneko, NODA Yoshiko, « “Geijutsu ni otoko mo onna mo arimasen” to ha iu keredo 《芸術に男も女もありません》とはいうけれど (《on dit que dans l'art, il n'y a ni homme ni femme, mais...》) », *Gekkan Bijutsu*, vol. 2, n°3, 1976, pp. 38-41.

ARAKI Takao, « Dai ni jū kai nika-ten wo miru : keishiki shugi no botsuraku 第二十回二科展を観る —形式主義の没落 (《Regard sur la 20^e exposition de la *Nika* : l'échec du formalisme》) », *Bijutsu shinron*, 1933, pp. 8-11.

ASAEDA Jirō, « Bunten no seiyōga 文展の西洋画 (《le *Yōga* de la *Bunten*》) », *Kensei bijutsu*, n°92, 1914, pp. 14-21.

¹¹⁴⁰ Compte tenu du fait qu'un grand nombre d'articles paru dans la presse généraliste ne comporte pas de nom d'auteur, nous les apparenterons donc à des brèves. Ne figureront ici que les articles de presse dûment signés à l'instar des critiques, témoignages ou éditoriaux. Les brèves non rapportées dans la présente bibliographie figurent néanmoins en note de bas de page dans le corps du texte afin de pouvoir s'y référer. Par ailleurs, il arrive que certains journalistes n'aient signé que partiellement leurs critiques ou articles sous la forme de 【**記者】 (《**, journaliste》) situé en toute fin de chronique, ne précisant ainsi que leur nom de famille. S'il n'est pas difficile de savoir à qui se réfèrent ces noms de famille dans la presse actuelle dans la mesure où ces journaux proposent une liste de leurs contributeurs et employés, c'est beaucoup plus difficile pour les anciens journalistes, en particulier si ce dernier n'a pas ou peu de lien avec le milieu universitaire. Dans le cas où rien de plus n'a pu être trouvé les concernant, (?) figurera en lieu et place du prénom.

ASAKURA Setsu, « Riaru no jikaku リアルの自覚 (« la réelle conscience de soi ») », *Sansai*, n° 30, 1949, pp. 41-42.

COLL., « Gendai joryū gaka ikkagen 現代女流画家一家言 (« opinions personnelles d'artistes femmes contemporaines »), *Geien*, vol°1, n°9, 1920, pp. 24-32.

COLL., « Teiten zadan (dai ni bu) 帝展座談 (第二部) (« conversation sur la *Teiten* (deuxième section) ») », *Bijutsu*, vol. 8, n°11, 1933, pp. 4-9.

DAIGO Shigeaki, « Inten annai 院展案内 (« Guide de l'*Inten* ») », *Bijutsu*, vol. 13, n° 9, 1938.

FUJIKAKE Shizuya, « Inten no Nihonga-hyō 院展の日本画評 (« critique du *Nihonga* de l'*Inten* »), *Bijutsu Gahō*, vol. 42, n°12, 1919, pp. 1-4.

FUJIKAWA Eiko, « Atorie no shufu to naru made アトリエの主婦となるまで (« jusqu'à devenir femme au foyer à l'atelier »), *Fujin no tomo*, vol. 47, n°11, 1953, pp. 60-67.

FUJIKAWA Eiko, « Geijutsu no kadai 芸術の課題 « la question de l'art », *Fujin no tomo*, vol. 47, n°12, 1953, pp. 46-53.

FUJIKAWA Eiko, « josei no mita josei no ratai 女性の見た女性の裸體 (« le corps nu féminin vu par une femme »), *Bijutsu Jidai*, vol. 1, n°2, 1937, pp. 109-110.

FUJISHIMA Takeji, « Teikokubijutsu-in kaikaku ni kan suru shiken 帝國美術院に関する私見 (« avis personnel quant à la réforme de l'institut impérial des Beaux-Arts ») », *Shin-seisaku-ha*, n°1, 1936, p. 24.

FUKUSHIMA Mizuho, WASHIO Toshihiko, « Erosu to tanatosu, Fukushima Mizuho no sekai エロスとタナトス—福島瑞穂の世界 (« Eros et Thanatos, l'univers de Fukushima Mizuho ») », *Sansai*, n°542, 1992, pp. 86-89.

FUKUZAWA Ichirō, « Nika-hyō 二科評 (« critique de la Nika ») », *Bijutsu*, vol. 11, n° 10, 1936, pp. 6-11.

GENKA (幻花), « Ōshima tanken (1) 大島探検 (一) (« expédition à Ōshima (1) »), *Asahi Shinbun* (édition du matin), 7 avril 1902, p. 4.

HAMADA Masuji, « Yōga no tōyōgateki keikō to shōrai 洋画の東洋画的傾向と将来 (« tendance et futur de la tōyōisation du Yōga »), *Chūō Bijutsu*, vol. 12, n°1, 1926, pp. 70-77.

HARUYAMA Takematsu, « Inten fuhyōban-ki (ichi) 院展不評判記 (一) (« commentaire sur la mauvaise réputation de l'Inten 1 »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 3 septembre 1919, p. 3.

HARUYAMA Takematsu, « Nika-ten hyō (3) 二科展評 (三) (« critique de l'exposition de la *Nikakai* (3) »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 10 septembre 1933, p. 9.

HAZAMA Inosuke, « Dokuritsu bijutsuten-hyō (ue) Shin-kankaku no sakkaku 独立美術展評 (上) 新感覚の錯覚 (« Critique de l'exposition de la *Dokuritsu Bijutsu* (1/2) : une nouvelle sensation en trompe-l'œil »), *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 14 mars 1937, p. 5.

HIROMU Dō, « Shūyōkai dai ni kai tenrankai 朱葉會第二回展覽會 (« deuxième exposition de la *Shūyōkai* »), *Geien*, vol. 1, n°9, 1920, p. 46.

ICHII Kenji, FUKUSHIMA Mizuho, « Kasorishizumu, junkyō no risō カソリシズム、殉教の理想 (« le catholicisme, l'idéal du martyr »), *Bijutsu no mado*, n°193, 1999, pp. 111-130.

INOKUMA Gen'ichirō, « Watashi no shuppinsaku – Yōga 私の出品作・洋画 (« mon œuvre exposée – section *Yōga* »), *Bijutsu*, vol. 8, n°11, 1933, p. 30.

ISHII Hakutei, « Bunten dai ni bu ni tsuite 文展第二部について (« concernant la deuxième section de la [*Shin*]-*Bunten* »), *Nihon Bijutsu*, vol. 2, n°10, 1941, pp. 26-27.

ISHII Hakutei, « Kokugasōsaku-kyōkai-ten wo mite 国画創作協会展を観て (« regard sur l'exposition de la *Kokugasōsaku-kyōkai* »), *Mizue*, n°254 (avril), 1926, pp. 172-176.

ISHII Hakutei, « Teiten mondai saku (14) Inokuma Gen'ichirō-shi no « gashitsu » 帝展問題作
【十四】猪熊弦一郎氏の「画室」 (« Une œuvre de la *Teinten* questionnée (14) : *Gashitsu* de Monsieur Inokuma Gen'ichirō »), *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 7 novembre 1933, p. 4.

ISHII Hakutei, « Teiten no Nihonga 帝展の日本画 (« le *Nihonga* de la *Teiten* »), *Chūō bijutsu*, Vol. 6, n°11, 1920, pp. 8-21.

IWASA Arata, « Izu no Ōshima 伊豆の大島 (« Ōshima à Izu »), *Bijutsu Shinron*, vol. 4, n°6, 1929, pp. 40-43.

IWASA Arata, « Bunten Nihonga 文展日本画 (« le *Nihonga* de la [Shin]-*Bunten* ») », *Bijutsu*, vol. 14, n°11, 1939, p. 13-14.

KAJITA Hanko, « Joshi no gigei ni tsuite 女子の技芸に就て (« de l'art des femmes »), *Jokan*, vol. 7, n°2, 1907, pp. 89-91. KUMAOKA Yoshihiko, « Pari yori (dai go shin) 巴里より (第五信) » (« depuis Paris (5e billet) »), *Bijutsu Shinron* 美術新論, Vol. 2, n°12, décembre 1927, pp. 58-62.

KANBARA Tai, « Kaiga no ippanteki tenkai – zōkeiten kasai ni atatte (san) 絵画の一般的回転—造型展開催にあたって (三) (« la révolution générale de la peinture : à l'occasion de l'exposition de la *Zōkei* (3) »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 24 mars 1926, p. 7.

KANBARA Tai, « Kaiga no ippanteki tenkai – zōkeiten kasai ni atatte (yon) 絵画の一般的回転—造型展開催にあたって (四) (« la révolution générale de la peinture : à l'occasion de l'exposition de la *Zōkei* (4) »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 25 mars 1926, p. 5.

KATAOKA Tamako, « Nihon bijutsu no dentō ni tsuite omou koto 日本美術の伝統について思うこと (« ce que [je] pense de la tradition de l'art japonais », *Sansai*, n°83, 1957, pp. 46-47.

KATAOKA Tamako, « *Yatsugatake* 八ヶ岳 [*nom d'une chaîne de volcans située dans le centre de Honshū*] », *Mizue*, n°719, janvier 1965, p. 95.

KAWABATA Ryūshi, « Mondai sakuhin wo miru : Mizokami Yuki-saku « yokujo » (inten) 問題作品を観る—溝上遊亀作『浴女』(院展) (« regard sur une œuvre en question : *Yokujo* de Mizokami Yuki (*Inten*) ») », *Yomiuri Shinbun* (édition du soir), 8 septembre 1938, p. 2.

KAWAJI Ryūkō, « Shin-teiten no sakuhin kara 新帝展の作品から (« à partir des œuvres de nouvelle *Teiten* ») », *Bi no Kuni*, vol. 12, n°4, 1936, pp. 2-7.

KAWAKITA Machiaki, « Hansei-naki nihonga-dan 反省なき日本画壇 (« pas de regrets pour les cercles *Nihonga* ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 8 septembre 1954, p. 5.

KOBAYASHI Mango, « Rитай mondai ni tsuite 裸體問題に就て (« concernant le problème du nu »), *Bijutsu shinpō*, vol. 15, n°13, 1916, p. 56-57. MATSUI Sei, « *fūzoku-keisatsu da yori*

(*rataiga ni tsuite*) 風俗警察だより (裸體画に就いて) (« de la part de la police des mœurs (concernant le nu) »), *Keisatsu-kyōkai zasshi*, n°42, novembre 1903, pp. 33-37.

KOGA Harue, « Zōkei dai ikkai sakuhin tenrankai wo miru 造型第一回作品展覧会を観る (« à la vue des œuvres de la première exposition de la Zōkei »), *Mizue*, n°255, mai 1926, pp. 25-27.

KOJIMA Kikuo, « Teiten yōga-hyō (ni) 帝展洋画評 (二) (« Critique du Yōga de la Teiten (2) »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 21 octobre 1933, p. 9.

KOMORI Noboru (?), « Shin-seisakuha-ten 新制作派展 (« exposition de la Shin-seisakuha »), *Bijutsu Jidai*, vol. 1, n°1, 1937, pp. 94-95.

KUME Keiichirō, « Rataiga zakkan : dai nana kai teiten wo mite 裸体画雜感—第七回帝展を見て (« Impressions diverses sur le nu : regard sur la 7e Teiten »), *Bijutsu Shinron*, vol. 1, n°1, 1926, pp. 100-103.

KURŌ Sei, « Gagakkō to kenkyūsho (roku) : Hongō kaiga kenkyūsho 画学校と研究所 (六) 本郷絵画研究所 (« écoles de peintures et centres de recherche (6) : le Hongō Kaiga Kenkyūsho »), *Bijutsu Shinron*, vol. 8, n°10, 1933, pp. 72-76.

KURIHARA Kiiko, « Rafu 裸婦 (« femme nue »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 6 mai 1979, p. 27.

KURODA Jūtārō, « tai teiten yōga kansō 対帝展洋画感想 (« impressions concernant le Yōga en opposition à la Teiten »), *Chūō Bijutsu*, vol. 6, n°11, 1920, pp. 78-89.

KUSAMA Yayoi, « Iwan no baka イワンの馬鹿 (« Ivan l'idiot »), *Geijutsu Shinchō*, vol. 6, n°5, 1955, pp. 154-155.

KUWABARA Sumio, « Kataoka Tamako no "tamashii" no byōshutsu-hō 片岡球子の"魂"の描出法 (« la méthode descriptive de l'esprit de Kataoka Tamako »), *Mizue*, n° 742, novembre 1966, pp. 58-63.

MASAKI Naohiko, « Rataiga monadai (yon) 裸体画問題 (四) (« le problème du nu (4) »), *Yomiuri Shinbun*, 7 novembre 1901.

MATSUI Sei, « *fūzoku-keisatsu da yori (rataiga ni tsuite)* 風俗警察だより (裸體画に就いて) (« de la part de la police des mœurs (concernant le nu) »), *Keisatsu-kyōkai zasshi*, n°42, novembre 1903, pp. 33-37.

MATSUOKA Eikyū, « Yamato-e ni egaretaru ratai 大和絵に描れたる裸體 (« le nu peint dans le Yamato-e ») », *Bijutsu Shinron* 美術新論, Vol. 2, n°12, décembre 1927, pp. 34-37.

MENAND Louis, « Yoko Ono's Art of Defiance », *The New Yorker*, 13 juin 2022 [En ligne] <https://www.newyorker.com/magazine/2022/06/20/yoko-onos-art-of-defiance> (8 janvier 2023).

MINEMURA Ritsuko, « E to kodomo 絵と子供 (« peinture et enfants ») », *Fujin Bungei*, vol. 3, n°39, 1936, pp. 67-69.

MIYAMOTO Yuriko, « Teiten wo mite no kansō 帝展を観ての感想 (« impressions à la vue de la Teiten »), *Fujin bungei*, vol. 1, n°6, 1934, pp. 78-80.

MORIGUCHI Tari, « Nika-ten hyō (3) 二科展評 (三) (« critique de l'exposition de la Nikakai (3) ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 11 septembre 1936, p. 9.

MURASHIMA Ken'ichi, « Hōmon 2 Fujikawa Eiko 訪問 2 藤川栄子 (« visite n°2 : Fujikawa Eiko »), *Bijutsu Shinchō*, n°81, 1954, pp. 60-65.

MURAYAMA Tomoyoshi, « Mavo tenrankai ni saishite マヴォ展覧会に際して (« à l'occasion de l'exposition Mavo »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 5 août 1923, p. 6.

NABEI Katsuyuki, « Teiten no yōga 帝展の洋画 (« le Yōga de la Teiten ») », *Chūō bijutsu*, Vol. 6, n°11, 1920, pp. 64-77.

NAGATAKI Chō (?), « Nitten wo mite 日展を観て (« à la vue de la Nitten ») », *Sansai*, n°14, 1947, pp. 30-32.

NAKADA Katsunosuke, « Teiten Nihonga-hyō yon 帝展日本画評 四 (« critique du Nihonga de la Teiten 4 »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 22 octobre 1922, p. 3.

NAMIKAWA Shirasoto, « Inten nihonga sōhyō 院展日本画総評 (« remarques générales sur le Nihonga de l'Inten ») », *Aato*, octobre 1934, pp. 25-46.

NAOKI Tomojirō, SHINOMIYA Jun'ichi, TANAKA Ichimatsu, « Hōshuku-ten gappyō 奉祝展合評 (« critique commune de la Hōshuku-ten ») », *Aato*, n°41, 1940, pp. 87-90.

NATSUME Sōseki, « Bunten to geijutsu (ichi) 文展と芸術 (一) (« la *Bunten* et l'art »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 15 octobre 1912, p. 5.

NOCHLIN Linda, « Naze josei no dai-geijutsuka wa arawarenai no ka ? なぜ女性の大芸術家は現れないのか ? (« pourquoi les grandes artistes femmes n'apparaissent pas ? »), *Bijutsu Techō* 美術手帳, Vol. 28, N°407, mai 1976, pp. 46-83.

OGAWA (?), « Aki no kōbo-ten kara : Nika, inten, kōdō bijutsu, seiryūsha 秋の公募展から一二科、院展、行動美術、青龍社 (« depuis les grandes expositions de l'automne : *Nika, inten, kōdō bijutsu, seiryūsha* ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du soir), 8 septembre 1965, p.

OGURA Uichirō, « Ratai sakuhin mondai no undō ni tsuite 裸體作品問題の運動に就いて (« concernant le mouvement du problème des œuvres de nu ») », *Keisatsu-kyōkai zasshi*, n°295, mars 1925, pp. 10-14.

OGURA Yuki, « Shima onsen no inshō « yokujo » 四萬温泉の印象 《浴女》 (« impressions de l'onsen de Shima : *Yokujo* »), *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 13 septembre 1938, p. 6.

OKAMOTO Kenjirō, « Kitai sareru shin-jin : Kusama Yayoi 期待される新人—草間彌生 (« Nouveau-venu prometteur : Kusama Yayoi ») », *Geijutsu Shinchō*, vol. 6, n°5, 1955, p. 14.

OKAWA Takei, « Meirōten wo miru 明朗展を観る (« à la vue de la *Meirōten* »), *Bi no Kuni*, vol. 2, n°10, 1936, p. 50-51.

ONO Yoko, « Zenei mata no na wo gukō 前衛またの名を愚行 (« l'avant-garde, aussi connue sous le nom d'acte de folie »), *Shūkan Bunshun*, vol. 9, n°34, p. 3-6.

ŌSUMI Tanezō, « Rataibijutsu no genkai 裸體美術の限界 (« les limites de l'art du nu ») », *Bijutsu Shinpō*, n°2, 1941, p. 9.

SAKAI Saisui, « Nihonbijutsu-in no buretsu 日本美術院の分裂 (« la scission du *Nihonbijutsu-in* ») », *Chūō bijutsu*, Vol. 6, n°11, 1920, pp. 5-7.

SAKAI Saisui, « Shin-teiten kan 新帝展観 (« regard sur la nouvelle *Teiten* ») », *Bi no Kuni*, vol. 12, n°4, 1936, pp. 8-10.

SAWA Hajime, « Bunten no Nihonga 文展の日本画 (« le Nihonga de la Bunten »), *Aato*, n°24, 1938, p. 20.

SAWARAGI Noi, « Seiki to ryūtsū 性器と流通 (« organes génitaux et diffusion »), *Bijutsu Techō*, n°1010, 2014, pp. 186-187.

SAKAZAKI Shizuka, « Yōga to chōkoku – kasanaru sakuhin hyō 文展洋画と彫刻一重なる作品評 (« Yōga et sculpture de la Bunten : succession de critiques d'œuvres 1 ») », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 24 octobre 1914, p. 6.

SANDA Haruo, « Karimono no shisō/chi/shudai wo megutte 借り物の思想・知・主題を巡って (« autour des sujets, connaissances et pensées empruntées ») », *LR*, n°3, Août 1997, pp. 22-23.

SANO Yasushi, « “emanieru fujin” – chōzokuteki na josei-tachi 「エマニエル夫人」 – 超俗的な女性たち (« Emmenualle, ces femmes qui cassent les codes »), *Yomiuri Shinbun* (édition du soir), 28 décembre 1974, p. 5.

SEGI Shin'ichi, « Aki no bijutsu-ten : kawatta gadan chizu wo tadotte 秋の美術展一変った画壇地図をたどって (« Automne des expositions : au gré de la carte mouvante des cercles de peintures »), *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 5 septembre 1955, p. 8.

SEGI Shin'ichi, « Atarashii kaze ha machi ni fuku 新しい風は街に吹く (« un vent nouveau souffle en ville ») », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 9 septembre 1954, p. 6.

SENOO Masahiko, « Josōkai dai ikkai yōga-ten hihyō 女艸会第一回洋画展批評 (« critique de la première exposition de la Josōkai »), *Bijutsu*, vol. 9, n°11, 1934, pp. 58-59.

SHINKAI Taketarō, « Bunten no ratai sakuhin 文展の裸體作品 (« les œuvres de nu à la Bunten »), *Bijutsu shinpō*, novembre 1916, p. 55-57.

SHINOBAZU Sei (?), « hakubakai rataiga no itagakoi 白馬会裸体画の板囲 (« la planche en bois des nus de la Hakubakai ») », *Kokumin Shinbun*, 31 octobre 1901.

SHINOMIYA Jun'ichi, « Meirōten-hyō 明朗展評 (« critique de la Meirōten ») », *Aato*, numéro d'octobre 1934, (pages non numérotées).

TACHIBANA Takahiro, « Ratai sakuhin to dansō 裸体作品と断想 (œuvres de nu et pensées éparses) », *Keisatsu-kyōkai zasshi*, n°295, mars 1925, pp. 28-33.

TACHIKA Kenzō, « Nitten-hyō : wasureareta seijitsu-sa 日展評—忘られた誠實さ « critique de la Nitten : la sincérité oubliée », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 28 octobre 1946, p. 2.

TAKAMATSU (?), « Fukkochō ni notta nitten 復古調に乗った日展 (« la Nitten est restée dans un esprit passéiste) », *Tokyo Asahi Shinbun* (édition du matin), 9 novembre 1951, p. 4.

TAKASHIMA Beihō, « Nihonga no seiyōga-ka wo kanashimu 日本画の西洋画化を悲しむ (« je m'attriste de la yōgaïsation du Nihonga) », *Bijutsu Shinron*, vol. 6, n°4, 1931, pp. 22-23.

TAKASU Yoshijirō, « Shinmin no michi to bijutsukai 臣民の道と美術家 (« le chemin du sujet et les artistes) », *Bijutsu Shinpō*, n°2, 1941, p. 5.

TAKEI Bokusuke, « Ukiyo-e hanga ni okeru rataiga 浮世繪版画に於ける裸體画 (« le nu dans les estampes de l'Ukiyo-e) », *Bijutsu shinron*, Vol. 2, n°8, 1927, pp. 20-28.

TAKIGUCHI Shūzō, « Josōkai to joseigaka 女艸会と女性画家 (« Artistes femmes et Josōkai) », *Le Serpent*, n°97, février 1939, pp. 136-138.

TAKIGUCHI Shūzō, « Nihonga no kindaika 日本画の近代化 (« la modernisation du Nihonga) », *Yomiuri Shinbun* (édition du matin), 25 septembre 1950, p. 4.

TAMURA Noriko, « Onna ga rafu wo egaku toki 女が裸婦を描く時 (« lorsqu'une femme peint une femme nue) », *Geijutsu Shinchō*, vol. 44, n°5, 1993, pp. 46-47.

TOKYO RUMANDO (propos recueillis par Emil Pacha Valencia), « Le grand entretien : Tokyo Rumando », *Tempura*, n°7, 2021, pp. 16-29.

TOMIOKA Kyūzō, « Shima no onna no seikatsu 島の女の生活 (« la vie des femmes des îles) », *Geijutsu*, vol. 14, n°17, 1939, p. 6-7.

TOYAMA Usaburō, « Nikakai wo jūō ni miru 二科会を縦横に観る (« regard sur l'exposition de la Nikakai de long en large) », *Bi no Kuni*, vol. 12, n°10, 1936, p. 34-37.

TSUCHIYA Seiichi, « poruno de aru, dōjini, geijutsu de mo aru » ポルノである、同時に、芸術でもある (« c'est du porno et de l'art en même temps), *Bijutsu Techō*, n°1012, 2014, pp. 154-157.

UCHIYAMA Yoshirō, « Meirōten 明朗展 (« Meirōten »), *Bi no Kuni*, vol. 12, n°10, 1936, p. 51.

UCHIYAMA Yoshirō, « Nihonga no yōgaka no mondai 日本画の洋画化の問題 (« le problème de la yōgaisation du Nihonga ») », *Aato*, n°22, 1938, p. 3.

UEMURA Takachiyo, « Dai ni kai nitten-hyō 第二回日展評 (« critique de la deuxième Nitten »), *Mizue*, n°496, 1946, pp. 64-68.

UMEHARA Ryūzaburō, « Nitten haishi-setsu to jibun 日展廃止説と自分 (« la rumeur d'une abolition de la Nitten et moi-même »), *Bijutsu Techō*, vol. 1, n°10, 1948, p. 37.

YAMAMOTO Kanae, « Nōmin bijutsu to watashi 農民美術と私 (« l'art des paysans et moi ») », *Chūō kōron*, vol. 35, n°9, 1920, pp. 46-63.

YASUI Sōtarō, « “Gashitsu” no sesaku taido 「画室」の制作態度 (« position sur la création de Gashitsu »), *Bi no kuni*, vol. 2, n°10, 1926, pp. 16-17.

YOSHIKAWA Reika, « Nihon no kodai geijutsu ni arawaretaru ratai 日本の古代藝術の現はれたる裸體 (« le nu tel que représenté dans l'art japonais des temps anciens ») », *Bijutsu Shinron* 美術新論, Vol. 2, n°12, décembre 1927, pp. 28-33.

ACTES DE COLLOQUE

CHINO Kaori (dir.), KUMAOKA Takakuri (dir.), *Ima, Nihon no bijutsushigaku wo furikaeru* 今、日本の美術史学をふりかえる (« Maintenant, retournons-nous sur l'étude de l'Histoire de l'art japonais »), Tōkyō bunkazai kenkyūsho, Tokyo, 1993.

SAKAI Saisui (dir.), *Ratai sakuhin mondai kōen shū* 裸體作品問題講演集 (« compilation des conférences sur le problème des œuvres de nu »), édité par la *Ratai sakuhin mondai kaiketsu dōmeikai* 裸體作品問題解決同盟会 (« alliance pour une résolution des problèmes liés aux œuvres de nu »), Tokyo, 1924.

AUTRES

Kanpō 官報 (« Bulletin officiel »), kokuritsu insatsu-kyoku, n°7181, 8 juin 1907.

CATALOGUES ILLUSTRÉS DU SALON OFFICIEL¹¹⁴¹

- ***Bunten (1907-1918)***

Monbushō dai ikkai bijutsu tenranka zuroku 文部省第一回美術展覧会図録 (« catalogue [unique] de la première exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation »), Shinbisho-in, Tokyo, 1907.

Monbushō dai ni kai bijutsu tenranka zuroku – shuppin-shū jō 文部省第二回美術展覧会図録 – 出品集上 (« catalogue de la deuxième exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation – compilation des œuvres tome 1 »), Unsōdō, Tokyo, 1908.¹¹⁴²

Monbushō dai ni kai bijutsu tenranka zuroku – shuppin-shū ka 文部省第二回美術展覧会図録 – 出品集下 (« catalogue de la deuxième exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation – compilation des œuvres tome 2 »), Unsōdō, Tokyo, 1908.

Monbushō dai ni kai bijutsu tenranka zuroku – Seiyōga no bu 文部省第二回美術展覧会図録 – 西洋画之部 (« catalogue de la deuxième exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation – section *Yōga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1908.

Monbushō dai san kai bijutsu tenranka zuroku – shuppin-shū jō 文部省第三回美術展覧会図録 – 出品集上 (« catalogue de la troisième exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation – compilation des œuvres tome 1 »), Unsōdō, Tokyo, 1909.

¹¹⁴¹ Il a été décidé de séparer les catalogues du Salon Officiel japonais du reste des catalogues d'expositions dans la mesure où ils ont tous été consultés dans la réalisation du graphique statistique reproduit en annexe, tout en étant ponctuellement mentionnés pour d'autres raisons dans le corps du texte. Au vu du nombre conséquent de références et de la nécessité de tous les mentionner, il a été estimé plus commode de les disposer en fin de bibliographie afin de ne pas gêner la lecture. L'ensemble de ces catalogues fonctionne de ce fait peu ou prou comme un fonds d'archives à part entière.

¹¹⁴² Les années 1908 et 1909, deux catalogues intitulés *Shuppin-shū* furent édités en plus du catalogue *Yōga* : ils ne sont rien d'autre que les deux catalogues *Nihonga* mis en place lors de la scission entre les deux « branches » conservatrices et progressistes de ce courant.

Monbushō dai san kai bijutsu tenranka zuroku – shuppin-shū ka 文部省第三回美術展覧会図録 – 出品集下 (« catalogue de la troisième exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation – compilation des œuvres tome 2 »), Unsōdō, Tokyo, 1909.

Monbushō dai san kai bijutsu tenranka zuroku – Seiyōga no bu 文部省第三回美術展覧会図録 – 西洋画之部 (« catalogue de la troisième exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation – section *Yōga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1909.

Monbushō dai yon kai bijutsu tenranka zuroku 文部省第四回美術展覧会図録 (« catalogue [unique] de la quatrième exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation »), Shinbisho-in, Tokyo, 1910.

Monbushō dai go kai bijutsu tenranka zuroku 文部省第五回美術展覧会図録 (« catalogue [unique] de la cinquième exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation »), Shinbisho-in, Tokyo, 1911.

Monbushō dai rokkai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 文部省第六回美術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 6^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1912.

Monbushō dai rokkai bijutsu tenrankai zuroku – Seiyōga oyobi chōkoku no bu 文部省第六回美術展覧会図録 – 西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 6^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbisho-in, Tokyo, 1912.

Monbushō dai nana kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 文部省第七回美術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 7^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1913.

Monbushō dai nana kai bijutsu tenrankai zuroku – Seiyōga oyobi chōkoku no bu 文部省第六回美術展覧会図録 – 西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 7^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbisho-in, Tokyo, 1913.

Monbushō dai hakkai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 文部省第八回美術展覧会図録—日本画之部 (« Catalogue de la 8^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1914.

Monbushō dai hakkai bijutsu tenrankai zuroku – Seiyōga oyobi chōkoku no bu 文部省第八回美術展覧会図録—西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 8^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbisho-in, Tokyo, 1914.

Monbushō dai kyū kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 文部省第九回美術展覧会図録—日本画之部 (« Catalogue de la 9^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1915.

Monbushō dai kyū kai bijutsu tenrankai zuroku seiyōga oyobi chōkoku no bu 文部省第九回美術展覧会図録—西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 9^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbisho-in, Tokyo, 1915.

Monbushō dai jū kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 文部省第十回美術展覧会図録—日本画之部 (« Catalogue de la 10^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1916.

Monbushō dai jū kai bijutsu tenrankai zuroku seiyōga oyobi chōkoku no bu 文部省第十回美術展覧会図録—西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 10^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbisho-in, Tokyo, 1916.

Monbushō dai jū ikkai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 文部省第十一回美術展覧会図録—日本画之部 (« Catalogue de la 11^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1917.

Monbushō dai jū ikkai bijutsu tenrankai zuroku seiyōga oyobi chōkoku no bu 文部省第十一回美術展覧会図録—西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 11^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Yōga* et sculpture »), Shinbisho-in, Tokyo, 1917.

Monbushō dai jū ni kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 文部省第十二回美術展覧会図録—日本画之部 (« Catalogue de la 12^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1918.

Monbushō dai jū ni kai bijutsu tenrankai zuroku seiyōga oyobi chōkoku no bu 文部省第十二回美術展覧会図録—西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 12^e exposition d'art du ministère de la Culture et de l'Éducation, section *Yōga et sculpture* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1918.

- ***Teiten (1919-1934)***

Teikokubijutsu-in dai ikkai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 帝国美術院第一回美術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 1^{ère} exposition d'art de l'Institut impérial des Beaux-Arts, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1919.

Teikokubijutsu-in dai ikkai bijutsu tenrankai zuroku – seiyōga oyobi chōkoku no bu 帝国美術院第一回美術展覧会図録 – 西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 1^{ère} exposition d'art de l'Institut impérial des Beaux-Arts, section *Yōga et sculpture* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1919.

Teikokubijutsu-in dai ni kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 帝国美術院第二回美術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 2^e exposition d'art de l'Institut impérial des Beaux-Arts, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1920.

Teikokubijutsu-in dai ni kai bijutsu tenrankai zuroku – seiyōga oyobi chōkoku no bu 帝国美術院第二回美術展覧会図録 – 西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 2^e exposition d'art de l'Institut impérial des Beaux-Arts, section *Yōga et sculpture* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1920.

Teikokubijutsu-in dai san kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 帝国美術院第三回美術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 3^e exposition d'art de l'Institut impérial des Beaux-Arts, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1921.

Teikokubijutsu-in dai san kai bijutsu tenrankai zuroku – seiyōga oyobi chōkoku no bu 帝国美術院第三回美術展覧会図録 – 西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 3^e exposition d’art de l’Institut impérial des Beaux-Arts, section *Yōga et sculpture* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1921.

Teikokubijutsu-in dai yon kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 帝国美術院第四回美術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 4^e exposition d’art de l’Institut impérial des Beaux-Arts, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1922.

Teikokubijutsu-in dai yon kai bijutsu tenrankai zuroku – seiyōga oyobi chōkoku no bu 帝国美術院第四回美術展覧会図録 – 西洋画及彫刻之部 (« Catalogue de la 4^e exposition d’art de l’Institut impérial des Beaux-Arts, section *Yōga et sculpture* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1922.

Teikokubijutsu-in dai go kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 帝国美術院第五回美術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 5^e exposition d’art de l’Institut impérial des Beaux-Arts, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1924.

Teikokubijutsu-in dai go kai bijutsu tenrankai zuroku – seiyōga no bu 帝国美術院第五回美術展覧会図録 – 西洋画之部 (« Catalogue de la 5^e exposition d’art de l’Institut impérial des Beaux-Arts, section *Yōga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1924.

Teikokubijutsu-in dai rokkai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 帝国美術院第六回美術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 6^e exposition d’art de l’Institut impérial des Beaux-Arts, section *Nihonga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1925.

Teikokubijutsu-in dai rokkai bijutsu tenrankai zuroku – seiyōga no bu 帝国美術院第五六美術展覧会図録 – 西洋画之部 (« Catalogue de la 6^e exposition d’art de l’Institut impérial des Beaux-Arts, section *Yōga* »), Shinbisho-in, Tokyo, 1925.

Teikokubijutsu-in dai nana kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 帝国美術院第七回美術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 7^e exposition d’art de l’Institut impérial des Beaux-Arts, section *Nihonga* »), Unsōdō, Tokyo, 1926.

Teikokubijutsu-in dai nana kai bijutsu tenrankai zuroku – seiyōga no bu 帝国美術院第七美術
展覧会図録 – 西洋画之部 (« Catalogue de la 7^e exposition d’art de l’Institut impérial des
Beaux-Arts, section *Yōga* »), Unsōdō, Tokyo, 1926.

Teikokubijutsu-in dai hakkai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 帝国美術院第八回美
術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 8^e exposition d’art de l’Institut impérial des
Beaux-Arts, section *Nihonga* »), Unsōdō, Tokyo, 1927.

Teikokubijutsu-in dai hakkai bijutsu tenrankai zuroku – seiyōga no bu 帝国美術院第八美術
展覧会図録 – 西洋画之部 (« Catalogue de la 8^e exposition d’art de l’Institut impérial des
Beaux-Arts, section *Yōga* »), Unsōdō, Tokyo, 1927.

Teikokubijutsu-in dai kyū kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 帝国美術院第九回美
術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 9^e exposition d’art de l’Institut impérial des
Beaux-Arts, section *Nihonga* »), Kogei-sha, Tokyo, 1928.

Teikokubijutsu-in dai kyū kai bijutsu tenrankai zuroku – seiyōga no bu 帝国美術院第九美術
展覧会図録 – 西洋画之部 (« Catalogue de la 9^e exposition d’art de l’Institut impérial des
Beaux-Arts, section *Yōga* »), Kogei-sha, Tokyo, 1928.

Teikokubijutsu-in dai jū kai bijutsu tenrankai zuroku – Nihonga no bu 帝国美術院第十回美
術展覧会図録 – 日本画之部 (« Catalogue de la 10^e exposition d’art de l’Institut impérial des
Beaux-Arts, section *Nihonga* »), Gahō-sha, Tokyo, 1929.

Teikokubijutsu-in dai jū kai bijutsu tenrankai zuroku – seiyōga no bu 帝国美術院第十美術展
覧会図録 – 西洋画之部 (« Catalogue de la 10^e exposition d’art de l’Institut impérial des
Beaux-Arts, section *Yōga* »), Gahō-sha, Tokyo, 1929.

Teikokubijutsu-in dai jū ikkai bijutsu tenrankai zuroku – kaiga no bu Nihonga 帝国美術院第
十一回美術展覧会図録 – 絵画之部 (日本画) (« Catalogue de la 11^e exposition d’art de
l’Institut impérial des Beaux-Arts, section peinture (*Nihonga*) »), Kogei-sha, Tokyo, 1930.

Teikokubijutsu-in dai jū ikkai bijutsu tenrankai zuroku – kaiga no bu seiyōga 帝国美術院第十
一回美術展覧会図録 – 絵画之部 (西洋画) (« Catalogue de la 11^e exposition d'art de
l'Institut impérial des Beaux-Arts, section peinture (*Yōga*) »), Kogei-sha, Tokyo, 1930.

Teikokubijutsu-in dai jū ni kai bijutsu tenrankai zuroku – kaiga no bu Nihonga 帝国美術院第
十二回美術展覧会図録 – 絵画之部 (日本画) (« Catalogue de la 12^e exposition d'art de
l'Institut impérial des Beaux-Arts, section peinture (*Nihonga*) »), Kogei-sha, Tokyo, 1931.

Teikokubijutsu-in dai jū ni kai bijutsu tenrankai zuroku – kaiga no bu seiyōga 帝国美術院第
十二回美術展覧会図録 – 絵画之部 (西洋画) (« Catalogue de la 12^e exposition d'art de
l'Institut impérial des Beaux-Arts, section peinture (*Yōga*) »), Kogei-sha, Tokyo, 1931.

Teikokubijutsu-in dai jū san kai bijutsu tenrankai zuroku – kaiga no bu Nihonga 帝国美術院
第十三回美術展覧会図録 – 絵画之部 (日本画) (« Catalogue de la 13^e exposition d'art de
l'Institut impérial des Beaux-Arts, section peinture (*Nihonga*) »), Kogei-sha, Tokyo, 1932.

Teikokubijutsu-in dai jū san kai bijutsu tenrankai zuroku – kaiga no bu seiyōga 帝国美術院第
十三回美術展覧会図録 – 絵画之部 (西洋画) (« Catalogue de la 13^e exposition d'art de
l'Institut impérial des Beaux-Arts, section peinture (*Yōga*) »), Kogei-sha, Tokyo, 1932.

Teikokubijutsu-in dai jū yon kai bijutsu tenrankai zuroku – kaiga no bu Nihonga 帝国美術院
第十四回美術展覧会図録 – 絵画之部 (日本画) (« Catalogue de la 14^e exposition d'art de
l'Institut impérial des Beaux-Arts, section peinture (*Nihonga*) »), Gahō-sha, Tokyo, 1933.

Teikokubijutsu-in dai jū yon kai bijutsu tenrankai zuroku – kaiga no bu seiyōga 帝国美術院第
十四回美術展覧会図録 – 絵画之部 (西洋画) (« Catalogue de la 14^e exposition d'art de
l'Institut impérial des Beaux-Arts, section peinture (*Yōga*) »), Gahō-sha, Tokyo, 1933.

Teikokubijutsu-in dai jū go kai bijutsu tenrankai zuroku – kaiga no bu Nihonga 帝国美術院第
十五回美術展覧会図録 – 絵画之部 (日本画) (« Catalogue de la 15^e exposition d'art de
l'Institut impérial des Beaux-Arts, section peinture (*Nihonga*) »), Bijutsu kōgei-kai, Tokyo,
1934.

Teikokubijutsu-in dai jū go kai bijutsu tenrankai zuroku – kaiga no bu seiyōga 帝国美術院第十五回美術展覧会図録 – 絵画之部 (西洋画) (« Catalogue de la 15^e exposition d'art de l'Institut impérial des Beaux-Arts, section peinture (*Yōga*) »), Bijutsu kōgei-kai, Tokyo, 1934.

- ***Teiten réformée (1936)***

Dai ikkai Teikokubijutsu-in tenrankai zuroku – dai ichi bu kaiga 第一回帝国美術院展覧会図録 – 第一部絵画 (« catalogue de la première exposition du *Teikokubijutsu-in* – première section : *Nihonga* »), Bijutsu kōgei-kai, Tokyo, 1936.

- ***Exposition Shōwa 11 (1936)***

Shōwa jū ichi nen monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ichi bu kaiga (Nihonga) 昭和十一年文部省美術展覧会図録 第一部絵画 (日本画) (« Catalogue de l'exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation Shōwa 11 [1936] : première section peinture (*Nihonga*), Shinbisho-in, Tokyo, 1937.

Shōwa jū ichi nen monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ni bu kaiga (Seiyōga) 昭和十一年文部省美術展覧会図録 第一部絵画 (西洋画) (« Catalogue de l'exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation Shōwa 11 [1936] : deuxième section peinture (*Yōga*), Shinbisho-in, Tokyo, 1937.

- ***Shin-Bunten (1937-1943)***

Dai ikkai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ichi bu Nihonga 第一回文部省美術展覧会図録 – 第一部日本画 (« catalogue de la 1^{ère} exposition du ministère de la Culture et de l'Éducation : première section *Nihonga* »), ministère de la Culture et de l'Éducation, Tokyo, 1937.

Dai ikkai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ni bu Seiyōga 第一回文部省美術展覧会
図録 – 第二部西洋画 (« catalogue de la 1^{ère} exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : deuxième section *Yōga* »), ministère de la Culture et de l'Éducation, Tokyo, 1937.

Dai ni kai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ichi bu Nihonga 第二回文部省美術展覧
会図録 – 第一部日本画 (« catalogue de la 2^e exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : première section *Nihonga* »), ministère de la Culture et de l'Éducation, Tokyo,
1938.

Dai ni kai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ni bu Seiyōga 第二回文部省美術展覧会
図録 – 第二部西洋画 (« catalogue de la 2^e exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : deuxième section *Yōga* »), ministère de la Culture et de l'Éducation, Tokyo, 1938.

Dai san kai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ichi bu Nihonga 第三回文部省美術展
覧会図録 – 第一部日本画 (« catalogue de la 3^e exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : première section *Nihonga* »), ministère de la Culture et de l'Éducation, Tokyo,
1939.

Dai san kai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ni bu Seiyōga 第三回文部省美術展覧
会図録 – 第二部西洋画 (« catalogue de la 3^e exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : deuxième section *Yōga* »), ministère de la Culture et de l'Éducation, Tokyo, 1939.

Dai yon kai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ichi bu Nihonga 第四回文部省美術展
覧会図録 – 第一部日本画 (« catalogue de la 4^e exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : première section *Nihonga* »), Shinbishi-in, Tokyo, 1941.

Dai yon kai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ni bu Seiyōga 第四回文部省美術展覧
会図録 – 第二部西洋画 (« catalogue de la 4^e exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : deuxième section *Yōga* »), Shinbishi-in, Tokyo, 1941.

Dai go kai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ichi bu Nihonga 第五回文部省美術展覧
会図録 – 第一部日本画 (« catalogue de la 5^e exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : première section *Nihonga* »), Bijutsu kōgei-kai Tokyo, 1942.

Dai go kai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ni bu Seiyōga 第五回文部省美術展覧会
図録 – 第二部西洋画 (« catalogue de la 5^e exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : deuxième section *Yōga* »), Bijutsu kōgei-kai, Tokyo, 1942.

Dai rokkai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ichi bu Nihonga 第六回文部省美術展覧
会図録 – 第一部日本画 (« catalogue de la 6^e exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : première section *Nihonga* »), Bijutsu kōgei-kai Tokyo, 1944¹¹⁴³.

Dai rokkai monbushō bijutsu tenrankai zuroku – dai ni bu Seiyōga 第六回文部省美術展覧会
図録 – 第二部西洋画 (« catalogue de la 6^e exposition du ministère de la Culture et de
l'Éducation : deuxième section *Yōga* »), Bijutsu kōgei-kai, Tokyo, 1944.

- **Exposition « spéciale 2600 ans » (1940)**

Kigen nisen roppyaku nen hōshuku bijutsu tenrankai zuroku – dai ichi bu Seiyōga 紀元二千六
百年奉祝美術展覧会図録 – 第一部日本画 (« exposition célébrant les 2600 ans [*de la*
fondation du Japon] : première section *Nihonga* »), Bijutsu kōgei-kai, Tokyo, 1940.

Kigen nisen roppyaku nen hōshuku bijutsu tenrankai zuroku – dai ni bu Seiyōga 紀元二千六
百年奉祝美術展覧会図録 – 第二部西洋画 (« exposition célébrant les 2600 ans [*de la*
fondation du Japon] : deuxième section *Yōga* »), Bijutsu kōgei-kai, Tokyo, 1940.

- **Exposition « spéciale temps de guerre » (1944)**

Monbusō senji tokubetsu bijutsuten-shū 文部省戦時特別美術展集 (« exposition spéciale
temps de guerre du ministère de la Culture et de l'Éducation »), Asahi Shinbun-sha, Tokyo,
1945¹¹⁴⁴.

¹¹⁴³ Les catalogues n'ont été édités qu'en mars 1944.

¹¹⁴⁴ Le catalogue n'a été édité qu'en mars 1945.

INDEX

- Abramović Marina, 420
Aida Makoto, 432
Akino Fuku, 2, 157, 318, 254, 300, 356, 372, 374, 391
Aoki Shigeru, 93
Aoyama Tamako, 299, 309, 310
Araki Nobuyoshi, 12, 407, 421, 423, 428, 446, 454, 475, 488, 429, 449, 453
Arima Satoe, 2, 10, 145, 147, 150, 271, 274, 287, 289, 292, 293, 294, 295, 299, 301, 304, 306, 307, 308, 309, 319, 367, 380, 478
Asai Chū, 61, 63, 195
Asakura Fumio, 149, 150, 163, 357
Asakura Setsu, 3, 135, 334, 340, 354, 357, 361, 363, 364, 366, 372, 374, 383, 391, 412, 483, 490, 492
Asuke Tsune, 260, 268, 288, 491
Berger John, 360, 404, 475
Böcklin Arnold, 71, 212, 213
Bonnat Léon, 67, 74
Botticelli Sandro, 285, 360
Bubnova Varvara, 128
Butler Judith, 8, 463
Cézanne Paul, 124, 125, 126, 273
Chigusa Kitani, 291, 380
Chigusa Sōun, 195
Chōbunsai Eishi, 53
CLAMP, 431
Clark Kenneth, 5, 10, 85, 107, 114, 132, 293, 475
Claudel Camille, 152
Claudel Paul, 152, 154, 160, 161, 475, 491
Collin Raphaël, 74, 75, 76, 77, 83, 85, 87, 88, 91, 94, 135, 147, 152, 159, 271, 274, 304, 399, 465, 466, 467
Dōmoto Inshō, 313, 314, 333
Duchamp Marcel, 356
Fenollosa Ernest, 61, 62, 181, 182, 186, 291
Fontanesi Antonio, 60, 61, 64, 66, 68
Foucault Michel, 19
Fujikawa Eiko, 276, 279, 281, 282, 293, 296, 297, 305, 309, 321, 366, 371, 372, 380, 425
Fujikawa Yūzō, 293, 297
Fujishima Takeji, 84, 91, 94, 118, 173, 204, 214, 218, 235, 271
Fujita (Léonard) Tsuguharu, 64, 162, 280, 319, 368, 377
Fukase Masahisa, 440, 463
Fukuda Kyūya, 118
Fukuda Toyoshirō, 320, 335
Fukushima Hideko, 384
Fukushima Mizuho, 376, 406, 425, 438, 445
Fukuzawa Ichirō, 132, 282, 406
Furusawa Iwami, 424
Gauguin Paul, 117, 192, 193, 194, 195, 217, 228, 273, 274, 280, 331, 332, 336, 472
Gautier Judith, 66, 67
Gomi Seikichi, 138, 139, 140, 142, 150
Goseda Yoshimatsu, 65, 67, 74
Harada Naojirō, 63, 65, 69
Hasegawa Haruko, 289, 295, 319
Hasegawa Tatsuko, 299, 311
Hasegawa Toshiyuki, 131
Hashiguchi Goyō, 54, 101
Hashimoto Gahō, 96, 182, 183
Hashimoto Kunisuke, 101, 102
Hashimoto Meiji, 335
Higashiyama Kaii, 231
Hiratsuka Raichō, 258, 259, 260
Hirota Hyakubō, 197
Hirota Tatsu, 2, 3, 245, 299, 315, 317, 330, 347, 353, 354, 355, 356, 361, 367, 376, 380, 383, 391
Hishida Shunsō, 96, 183
Hodler Ferdinand, 197
Hokusai, 33, 42, 43, 45, 252, 434
Hori Fumiko, 380
Hosoe Eikō, 399
Hyakutake Kaneyuki, 65, 68
Ichikawa Fusae, 260
Idemitsu Mako, 370
Ikeda Shōen, 291
Ikuta Kachōjo, 381
Imao Tsuyako, 114
Inokuma Gen'ichirō, 173, 174, 269, 270, 367
Inoue Yoshiko, 267, 302

Ishii Hakutei, 86, 91, 105, 123, 152, 154,
 162, 167, 173, 205, 207, 209, 212, 213,
 269, 270
 Ishii Rinkyō, 313
 Ishikawa Toraji, 172, 285, 312, 319, 330,
 450
 Ishiuchi Miyako, 441
 Itō Shinsui, 210, 241, 314, 333, 358
 Itō Suzuko, 299
 Itoi Kanji, 399
 Iwasa Arata, 222, 315
 Jaeckin Just, 392
 Kaburaki Kiyokata, 2, 199, 209, 210, 211,
 213, 243, 268, 306
 Kainoshō Tadaoto, 54, 115, 119, 202, 204,
 205, 206, 207, 208, 213, 234, 235, 242,
 303, 313, 382, 406
 Kajita Hanko, 247, 260, 264
 Kajiwara Kango, 147, 274
 Kametaka Fumiko, 269, 270, 304
 Kanazawa Shigeharu, 138
 Kanō Hōgai, 183
 Kanokogi Takeshirō, 220
 Kataoka Tamako, 3, 347, 348, 350, 351,
 357, 376, 425
 Katō Yoshihiro, 400
 Katsukawa Shunchō, 37
 Katsura Yuki, 261, 367, 369, 370, 382,
 387, 403, 445
 Kawabata Gyokushō, 121, 182, 183, 270
 Kawabata Ryūshi, 179, 180, 220, 227, 242,
 319, 322, 333, 337, 382
 Kawaguchi Shunpa, 220
 Kawahara Naoto, 440
 Kawai Seiichi, 141, 147, 274
 Kawakami Tōgai, 58
 Kawasaki Rankō, 287
 Kawase Hasui, 330
 Kawashima Kangetsu, 51, 53, 147
 Kayama Matazō, 390
 Kazakura Shō, 401
 Keisai Eisen, 33
 Kido Takayoshi, 64
 Kikuchi Yōsai, 185, 186
 Kim Guan-Hu, 228
 Kimura Ryōko, 468
 Kimura Shikō, 234, 235, 238
 Kinoshita Masako, 280, 282, 283, 286
 Kishida Ryūsei, 439
 Kishimoto Sayako, 402, 403
 Kitano Tsunetomi, 438
 Kitazawa Eigetsu, 336, 341, 352, 353, 383,
 391
 Kitō Mihiro, 433
 Klein Yves, 403, 404, 412, 415
 Kobayakawa Kiyoshi, 285
 Kobayashi Kiyochika, 57
 Kobayashi Kokei, 167, 339, 350
 Kobayashi Mango, 102, 145, 146, 149, 150
 Koga Harue, 119, 132, 133, 135, 136, 233,
 237, 280
 Komatsu Hitoshi, 228, 341, 342, 379
 Kōno Bairei, 188, 190
 Kubota Shigeko, 401, 403, 415
 Kuki Ryūichi, 79
 Kumagai Morikazu, 109
 Kumaoka Yoshihiko, 64, 144, 172, 302,
 429
 Kume Keiichirō, 46, 65, 73, 79, 80, 82, 83,
 84
 Kunikata Rinzō, 413
 Kurihara Gyokuyō, 287
 Kurihara Kiiko, 377, 379
 Kuroda Jūtarō, 125, 308
 Kuroda Seiki, 1, 9, 55, 63, 65, 66, 73, 75,
 84, 89, 90, 94, 95, 101, 102, 110, 112, 140,
 148, 155, 160, 178, 236, 298, 301, 302,
 331, 441, 454, 460, 467, 468, 470
 Kusama Yayoi, 12, 370, 403, 408, 410,
 411, 443, 446
 MacArthur Douglas, 320
 Maeda Kanji, 113
 Maeda Seison, 167, 333, 335
 Makino Tarao, 141
 Manet Édouard, 77, 113, 122, 125, 360,
 450, 464
 Mapplethorpe Robert, 417, 464
 Maruki Iri, 406
 Maruki Toshi, 227, 406, 451
 Marval Jacqueline, 277, 282, 372
 Masaki Naohiko, 88, 89, 93, 95, 97, 163
 Matisse Henri, 122, 150, 312, 332, 339,
 340, 341, 372
 Matsuda Genji, 2, 164, 165, 166, 167, 169,
 171, 216
 Matsui Fuyuko, 441
 Matsuoka Eikyū, 21, 23, 24, 348
 McLuhan Marshall, 407
 Migishi Setsuko, 361, 271, 289, 293, 305,
 345, 380, 382

Minemura Ritsuko, 129, 265, 375, 376, 380, 387, 403, 445
 Mitani Toshiko, 291, 380
 Mitsutani Kunishirō, 94, 138, 139, 140, 141, 145, 149, 220, 270
 Miyamoto Yuriko, 292, 294, 298, 311
 Miyoshi Kōshi, 313, 392
 Mizuki Shin'ichi, 233
 Modigliani Amedeo, 231, 277, 341, 343, 373, 374, 280
 Mori Arinori, 255, 256
 Morimura Yasumasa, 435, 464, 468
 Moriwaki Tadashi, 141
 Moriyama Daidō, 12, 392, 428, 446
 Mukai Kuma, 175, 318, 331, 354, 355, 361
 Murakami Kagaku, 110, 119, 199, 203, 207
 Murakami Saburō, 398
 Murakami Tenryū, 101
 Murasaki Shikibu, 24, 251
 Murayama Kaita, 455, 473
 Murayama Tomoyoshi, 126, 127, 128
 Nabei Katsuyuki, 267, 307
 Nagai Gō, 431
 Nakada (Kikuyo) Yoshie, 77, 279, 293, 297, 298, 314, 319, 380, 454
 Nakahara Minoru, 128
 Nakahira Takuma, 392
 Nakai Sōtarō, 193, 211
 Nakamura Fusetsu, 101, 138, 140, 144, 145, 270
 Nakamura Gakuryō, 382
 Nakamura Ken'ichi, 319, 368
 Nakatani Tai, 365
 Nakazawa Hiromitsu, 84, 140, 141, 235, 366
 Natsume Sōseki, 80, 121
 Nishimura Kikuko, 230, 299
 Nochlin Linda, 8, 9, 69, 117, 194, 232, 246, 249, 250, 262, 292, 386, 388, 389, 421
 Nonagase Banka, 193, 199, 202, 203
 NOVA, 163
 O'Keeffe Georgia, 409
 Ochiai Rōfū, 124, 180, 200, 201, 205, 220, 242, 243, 332, 382, 451
 Oelsnitz (d') Hermann, 151
 Ogura Uichirō, 11, 156, 160
 Ogura Yuki, 3, 265, 272, 274, 278, 293, 305, 336, 339, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 350, 352, 353, 354, 357, 374, 383, 387, 391, 424, 427, 472
 Oizumi Yoshihiro, 459
 Okada Saburōsuke, 10, 74, 89, 90, 94, 114, 138, 140, 141, 149, 156, 182, 269, 271, 272, 301, 302, 308, 311, 368
 Okakura Tenshin, 62, 63, 83, 96, 106, 178, 181, 182, 183, 184, 186, 249, 346
 Okamoto Tarō, 325, 371, 373, 399
 Okamoto Tōki, 120, 128, 132, 133, 135, 136, 280, 325, 371, 373, 399
 Ōkubo Toshimichi, 51, 64
 Onchi Kōshirō, 113, 132
 Ono Chikkyō, 192, 203
 Ōno Takanori, 307
 Ōshima (île), 218, 220, 221, 222, 223, 224, 226
 Ōyabu Shunkō, 235, 245
 Ozaki Kōyō, 78
 Palao (île), 172, 227
 Pelletier Philippe, 215
 Picasso Pablo, 125, 135, 174, 312, 332, 341, 343, 349, 355, 364, 373, 374, 410
 Puvis de Chavanne Pierre, 94
 Ragusa Vincenzo, 60, 248
 Régamey Félix, 256
 Rodin Pierre-Auguste, 2, 150, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 462
 Rokudenashiko, 456, 457
 Said Edward, 215
 Saitō Yori, 141
 Sakurai Hamae, 271, 384
 Sanda Haruo, 389, 415, 417, 419, 420, 421, 422
 Satō Chūryō, 365
 Satomi Katsuzō, 130
 SCAP, 320, 334
 Schneemann Carolee, 412
 Senoo Masahiko, 129, 305
 Sherman Cindy, 405, 435
 Shima Aoi, 261, 271, 283, 284, 285, 305, 380, 382
 Shima Seien, 287, 301, 313, 380, 407
 Shimomura Kanzan, 178, 183, 199
 Shinkai Takejirō, 163, 462
 Shinomiya Jun'ichi, 243, 316
 Shinoyama Kishin, 399, 429
 Shirafuji Saeko, 3, 4, 423, 435, 436, 437, 438, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 451, 452, 454, 472

Suei Akira, 449
 Sugiyama Yasushi, 235, 332, 334, 340
 Sumiya Iwane, 127
 Suzuki Haranobu, 45
 Suzuki Noriko, 287
 Tabe Mitsuko, 370, 402
 Takahashi Shōtei, 312
 Takahashi Yuichi, 59
 Takamura Kōtarō, 121, 151
 Takamura Masao, 101
 Takamura Shinpu, 110, 111
 Takano Ryūdai, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 468, 473
 Takashina Takakane, 26
 Takayama Tatsuo, 330, 331, 334, 340, 355, 361, 365, 379
 Takei Bokusuke, 5, 36, 43
 Takeuchi Naoko, 431
 Takeuchi Seihō, 104, 168, 188, 190, 196, 239
 Takiguchi Shūzō, 305, 363
 Tamamura Hokuto, 334
 Tamura Noriko, 424, 425, 468
 Tanabe Itaru, 105, 114, 172
 Tanaka Kisaku, 193
 Taniguchi Jun'ichirō, 116
 Tapié Michel, 344, 345
 Teramatsu Kunitarō, 102, 138
 Tōgō Seiji, 280, 284, 368
 Tokyo Rumando, 3, 4, 12, 423, 435, 445, 446, 449, 450, 451, 453, 454, 462, 464, 473
 Tōmatsu Shōmei, 12, 428, 447
 Torii Kiyonaga, 33, 36, 40, 41, 44, 47, 139, 189, 311, 314
 Torii Kotondo, 206, 210
 Toyohara Chikanobu, 57
 Tsuchida Bakusen, 2, 6, 105, 117, 124, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 206, 207, 208, 216, 217, 218, 220, 222, 226, 228, 229, 233, 235, 238, 239, 241, 352, 364
 Tsukioka Settei, 34, 36, 47
 Tsuruta Gorō, 319, 391
 Uchida Oguri, 425
 Uemura Shōen, 168, 187, 188, 189, 190, 204, 247, 252, 263, 268, 287, 291, 292, 293, 313, 321, 352, 354, 357, 365, 387, 389
 Uemura Shōkō, 313, 354
 Umehara Ryūzaburō, 105, 114, 124, 167, 170, 172, 193, 200, 218, 299, 329, 366, 367, 455
 Umetsu Yōichi, 423, 465, 466, 467, 468, 473
 Urushihara Satoshi, 432
 Utagawa Kunisada II, 43, 45
 Utagawa Kuniyoshi, 39, 252
 Utagawa Toyokuni III, 45
 Utagawa Yoshiiku, 43, 47
 Utamaro, 33, 36, 37, 38, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 117, 139, 211, 213, 238
 Valadon Suzanne, 351, 372
 Wada Eisaku, 84, 94, 141
 Wada Sanzō, 217
 Watanabe Seitei, 70, 184, 188
 Watanabe Shōzaburō, 11
 Wilke Hannah, 405
 Yabe Tomoe, 119, 120, 128, 132, 133, 136, 365
 Yajima Kenji, 123
 Yamada Bimyō, 70, 184
 Yamamoto Hōsui, 1, 59, 63, 65, 66, 71, 73, 90, 91
 Yamamoto Kanae, 11, 264, 304
 Yamamura Kōka, 30
 Yamao Tadaaki, 230
 Yamazaki Shōzō, 230
 Yanagi Miwa, 444, 445
 Yap (île), 172, 218, 226, 227
 Yasuda Yukihiko, 167, 293, 320, 339, 350
 Yasui Sōtarō, 104, 114, 116, 123, 124, 136, 167, 366
 Yazaki Chiyoji, 141
 Yoko Ono, 12, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 412, 414, 415, 462
 Yokoyama Taikan, 104, 167, 170, 178, 183, 199, 209, 235, 256, 273, 319, 320, 350
 Yosano Akiko, 118, 258, 290, 304
 Yoshida Hiroshi, 84, 103, 104
Zero Jigen, 12, 399, 402, 454, 473