



HAL
open science

Le corps photographié : dans l'angle des lauréats du prix Kimura Ihei

Lou-Naëma Fischer-Barnicol

► **To cite this version:**

Lou-Naëma Fischer-Barnicol. Le corps photographié : dans l'angle des lauréats du prix Kimura Ihei. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03454858

HAL Id: dumas-03454858

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03454858>

Submitted on 29 Nov 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

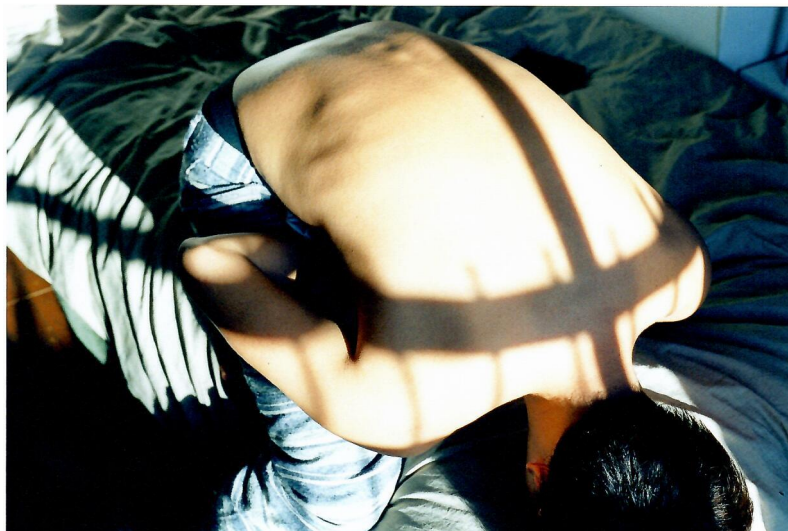
MÉMOIRE DE RECHERCHE MASTER 2

Langues Littératures, Civilisations Étrangères et Régionales

Études Japonaises

Parcours recherche

Le corps photographié : dans l'angle des lauréats du prix Kimura Ihei



Présenté par **Lou-Naëma FISCHER-BARNICOL**

N° Étudiant : **71811859**

Sous la direction de : **Mme Midori HIROSE, Maître de conférences & M. Michael LUCKEN, Professeur**

Soutenance prévue en : **juin 2021**

Année universitaire **2020-2021**

Remerciements

Je remercie Katayama Mari et Takano Ryūdai pour m'avoir fourni des reproductions de leurs œuvres et m'avoir accordé un entretien spécial, au travers duquel j'ai pu bénéficier de précieuses clés d'interprétation. Je remercie également Nagashima Yurie pour m'avoir donné de précieux conseils dans le cadre de l'interprétation de ses œuvres. Je remercie aussi Yamamoto Y. pour m'avoir aidée à me procurer les archives de la Bibliothèque Nationale du Japon ainsi qu'à préparer les questions des entretiens, et Kawasaki Ayami pour avoir transcrit l'interview orale de Katayama Mari. Je tiens enfin à remercier Madame Hirose et Monsieur Lucken tout particulièrement pour leur aide et leurs conseils lors de la rédaction de ce travail.

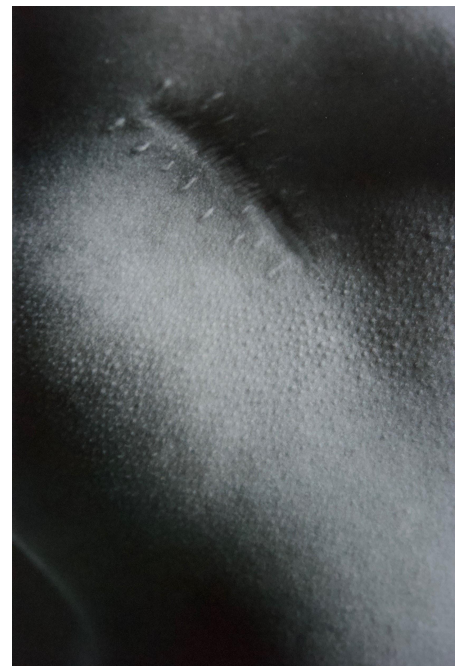
INTRODUCTION

La photographie, cette saisie mécanique d'un moment fugace d'existence, est un art qui naît de l'union du regard du photographe et de son temps. L'artiste photographe Ishiuchi Miyako 石内都 (1947) retrace ces chemins du temps en dévoilant l'empreinte sur les corps de femmes. Cette lauréate du prix Kimura Ihei de l'année 1978 qui fait à présent partie du jury se fait d'abord connaître grâce à sa série *Yokosuka* (1977), nommée d'après la ville de son enfance située aux abords d'une base américaine¹. Cette série lui a permis d'exorciser les mauvais souvenirs de son enfance, et de fixer sur l'image un lieu hanté par la violence sexuelle perpétrée par les soldats américains :

Yokosuka was a difficult place for a woman because of the sexual violence that occurred there. Rape was a part of daily life, but nobody saw it as a crime. I did not experience rape myself, but it scarred me.²

La violence physique qui marque le corps des femmes continue d'habiter son imaginaire, comme dans sa série *Scars* (1991-99) , où elle explore l'identité de la femme à partir de ses cicatrices.

La ville et la peau superposées, confondues, témoignent d'un vécu, d'une existence menée dans un corps de femme. Ishiuchi dit avoir voulu explorer sa douleur intime en photographiant cette ville de son enfance³, et avoir voulu par la suite explorer une certaine forme d'autoportrait en photographiant le corps de femmes qui l'entouraient⁴. Dans sa série 1.9.4.7. (1988-98), elle photographie le corps de 50 femmes, amies et connaissances, en se focalisant tout particulièrement sur leurs mains et leurs pieds. Au travers du corps, Ishiuchi cherche à déceler l'empreinte du temps qui passe⁵. Cette recherche dépasse les frontières



Ishiuchi Miyako, *Scars* #21, (1996)

¹ TUCKER Anne, *The History of Japanese Photography (Museum of Fine Arts)*, Yale University Press, Londres, 2003, p.274

² MITSUDA, Yuri, BERGSTROM, Brian. « An Interview with Ishiuchi Miyako », *Aperture*, 29 septembre 2015. (Page web : Aperture)

³ ROESCH, Anaïs, TASZYCKA, Matylda. « Ishiuchi Miyako : La photographie comme trace », *Aware*, 11 juillet 2020. (Page web : Aware women artists)

⁴ *Ibid.*

⁵ TUCKER Anne, *op.cit.*, p.275

physiques du corps pour atteindre les objets qui en portent l’empreinte. Elle se consacre donc à la photographie d’effets personnels tels que des sous-vêtements ou des rouges à lèvres dans le cadre de ses séries *Mother’s* (2000-2005), *Hiroshima ひろしま* (2008) ou encore *Frida Kahlo by Ishiuchi* (2014). Particulièrement sensible au tissu en raison sa formation en textile⁶, elle voit le vêtement comme une seconde peau, épousant le contours des corps⁷ : « L’empreinte laissée par un corps sur un tissu me semble pleine de sens, elle est la preuve de l’existence de l’être humain »⁸. Elle retrouve dans la photographie quelque chose de cette intimité corporelle liée à l’usage des matières textiles :

Quand je suis entrée pour la première fois dans une chambre noire, j’ai ressenti une forme de nostalgie. On y employait le même produit que celui qui permettait de fixer la couleur sur un tissu. J’ai compris que la photographie était comme la teinture. On pense souvent que le tissu est plat ; en réalité, il a du relief. Il est traversé par la lumière et l’air, de même que la pellicule ou le grain du tirage argentique.⁹

Ici, le terme de pellicule photographique fait écho à cette même pellicule friable du corps, ainsi qu’à la membrane que constitue le tissu vestimentaire : ces matières sont et font corps, et toutes retracent les aléas du temps à leur surface. Comme le critique Masuda Rei le formule en introduisant l’œuvre de Ishiuchi dans le catalogue *Monochrome モノクローム* : « The texture achieved in the photograph is no other than the texture of the time accumulated in the body »¹⁰.

Ainsi, ce que l’œil du photographe saisit en un déclic de l’objectif, c’est l’air de son temps incarné. Roland Barthes reconnaît cette inscription dans le temps jusqu’aux éléments de l’appareil photographique :

Pour moi le bruit du Temps n’est pas triste : j’aime les cloches, les horloges, les montres - et je me rappelle qu’à l’origine, le matériel photographique relevait des techniques de l’ébénisterie et de la mécanique de précision : les appareils, au fond, étaient des horloges à voir , et peut-être en moi, quelqu’un de très ancien entend encore dans l’appareil photographique le bruit vivant du bois.¹¹

En d’autres termes, le Temps se loge jusque dans la mécanique de l’appareil, et il imprègne l’art qui en découle. La photo est prisonnière de ce temps, tout en le transcendant - elle échappe au *hic* et *nunc*¹², l’ici et le maintenant de la création d’une œuvre d’art, mais ne peut exister sans ce moment initial d’instantanéité. Ainsi, la photographie contemporaine est en proie à ce paradoxe

⁶ ROESCH, Anaïs, TASZYCKA, Matylda. *op. cit.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ MASUDA, Rei, KURAYA, Mika, MATSUMOTO, Tōru. 石内都:モノクローム、時の器 / Miyako Ishiuchi : Time textured in Monochrome, Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan 東京国立近代美術館, Tōkyō 東京, 1999, p. 100

¹¹ BARTHES Roland, *La chambre claire - Note sur la photographie*, Éditions de l’Étoile, Gallimard, Le Seuil, coll. Cahiers du cinéma, Paris, p.32

¹² BENJAMIN, Walter, *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, Paris, 2016, p. 18

inévitable : elle saisit un instant qui ne pourra être articulé et interprété que dans ce temps futur qui lui échappe. Elle se métamorphose constamment, depuis sa conception et tout au fil du temps, pour enfin devenir l'expression d'un *Zeitgeist*. L'être saisi de l'autre côté du viseur témoigne de cet « esprit du temps » : le corps photographié s'incarne dans une fugacité éternelle et témoigne d'une identité à la fois individuelle et collective - là où l'être vieillit, au fil de la vie.

Kimura Ihei 木村伊兵衛 (1901-1974) , artiste photographe du XX^{ème} siècle, s'est fait l'écho de ces incarnations, à la fois éphémères et éternelles, à travers sa photographie d'amateur - qui, selon Barthes également, « est l'assomption du professionnel : car c'est lui qui se tient au plus près du noème de la Photographie »¹³. Il se distingue par le réalisme de sa photographie de rue et sa capacité à saisir le moindre geste au vol¹⁴, à l'aide de son légendaire appareil Leica¹⁵. À l'instar de ses contemporains, Kimura Ihei cherche à cristalliser la beauté d'un geste, d'une expression naturelle, sans faire poser ses sujets, contrairement à l'ère moderniste d'avant-guerre¹⁶.



Miki Jun, Portrait de Kimura Ihei, 1941

Après avoir travaillé auprès d'un grossiste de sucre à Taiwan, Kimura Ihei retourne à Tokyo à l'âge de 23 ans pour ouvrir son propre studio de photo à Nippori¹⁷. Dans les années 1930, il réalise des reportages photographiques, crée le collectif de photographes avant-gardistes Nippon Kōbō 日本工房¹⁸ et lance le magazine mensuel Kōga 光画 (Peinture claire), avant d'être recruté dans le cadre de la loi de mobilisation nationale de 1938 pour exercer en tant que photographe de propagande au magazine hebdomadaire de photographie Shashin Shūhō 写真週報, édité par le Cabinet de renseignement japonais lors de la Seconde Guerre Mondiale¹⁹. Il gravit les échelons hiérarchiques malgré la période houleuse, devenant chef d'un département de propagande photographique étrangère et participant au lancement du magazine de propagande FRONT. Cette popularité ne flétrira pas au lendemain de la guerre, au contraire. En fondant et en devenant le président de la Société japonaise des photographes professionnels 公益社団法人日

¹³ BARTHES Roland, *La chambre claire - Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, coll. Cahiers du cinéma, Paris, p.154

¹⁴ MISHIMA Yasushi 三島靖, *Kimura Ihei to Domon Ken*『木村伊兵衛と土門拳』(Kimura Ihei et Domon Ken), Tōkyō, Heihonsha 平凡社, 2004, p.17

¹⁵ Anonyme, 『ライカブック'99ライカのカメニズム』, *クラシックカメラ専科*, n°50, mars 1999, p.128

¹⁶ Anonyme, « Ihei Kimura », *Ibashi 居場所*, 2020. (Page web : Ibashi Gallery)

¹⁷ *クラシックカメラ専科*, n°50, *op. cit.*, p. 128

¹⁸ IZAWA Kōtarō, 飯沢 耕太郎, *Nihon shashinshi o aruku* 『日本写真史を歩く』(Déambulation dans l'histoire de la photographie japonaise), Tōkyō, Shinchosha 新潮社, 1992, p. 246

¹⁹ *クラシックカメラ専科*, n°50, *op. cit.*, p. 128

本写真家協会 en 1950, Kimura Ihei s'établit comme référence de l'art photographique, promouvant la photographie amateur et réaliste. Ce mouvement qu'il conduit avec son contemporain Domon Ken 土門拳 (1909-1990) cherche, selon ce dernier, à établir « une connexion directe entre la caméra et le sujet » en saisissant « l'instantané pur, sans aucune mise en scène »²⁰. La commissaire d'exposition et spécialiste de photographie Anne Tucker nous propose cette lecture complémentaire du mouvement réaliste :

In essence, the goal was to grasp the subject directly without subjective interpretation, a concept that can be considered a reconfirmation of the function of the photograph as documentation²¹.

Kimura Ihei aspire donc à saisir le sujet pour ce qu'il révèle, et non pour ce qui pourrait s'y projeter. À partir de 1951, accompagné par Domon Ken, il sélectionne les lauréats des concours mensuels de photographie mis en place par le magazine Asahi Camera カメラ²². Il y rédige des critiques passionnées visant à la promotion de la photographie réaliste amateur, définie par Domon Ken comme « un domaine dans lequel seule la vérité objective du motif du sujet est recherchée, et non l'image subjective ou la fantaisie de l'artiste »²³. Il passera le reste de sa vie à travailler l'art de cette photographie "naturelle", que ce soit au Japon ou ailleurs comme à Paris, en ayant une préférence particulière pour la forme du portrait. Il se distingue particulièrement pour sa série réalisée dans le département d'Akita entre 1952 en 1971²⁴, qui cristallise parfaitement

son intérêt pour le geste spontané, la beauté du portrait et la dimension documentaire du projet, qui cherche à dépeindre un quotidien rural, éloigné des villes²⁵. Par ailleurs, il cultive soigneusement des relations diplomatiques avec ses homologues chinois afin d'encourager une plus grande amitié entre les deux



Kimura Ihei, *Young Men, Série Akita, 1952*

²⁰ BUNYAN, Markus. « Exhibition: 'Ken Domon: Master of Japanese Realism' at the Museo Dell'ara Pacis, Rome », *Art Blart*, 13 septembre 2016. (Page web : Artblart)

²¹ TUCKER Anne, *op. cit.* pp. 211-212

²² *Ibid.* , p.211

²³ *Ibid.* , p.211

²⁴ *Ibid.* , p.212

²⁵ Ibasho 居場所, *op.cit.*

nations²⁶. Sa notoriété propre dépasse les frontières nippones : ses œuvres ont notamment été exposées lors du festival de photographie Rencontres d'Arles en France en 2004²⁷.

Suite à sa mort en 1974, le prix Kimura Ihei de photographie, parrainé par le Asahi Shinbun 朝日新聞社, voit le jour en 1975, dans le but de perpétuer la visée de Kimura Ihei lui-même, en permettant à de nouveaux artistes amateurs ou professionnels de bénéficier d'une reconnaissance nationale et de poser les jalons de la photographie contemporaine.

Le groupe Asahi avait d'ores et déjà exprimé à plusieurs reprises le désir de se positionner comme référence artistique et d'encourager la production photographique amateur. En effet, le premier dirigeant du groupe Murayama Ryōhei 村山龍平 (1850-1933) avait eu l'ambition d'étendre son activité au secteur de l'art traditionnel japonais, se procurant en 1891 les droits du légendaire magazine d'histoire de l'art Kokka 國華 (Les fleurs de la nation), lancé par nul autre que Okakura Tenshin 岡倉天心 (1863-1913), grand penseur japonais de l'ère Meiji et Taishō et auteur du « Livre du Thé » (1906). Cette aspiration survit aux changements d'ères et aux guerres, et le magazine Asahi Camera アサヒカメラ voit le jour en 1926²⁸, à la fin de l'ère Taisho - le premier de son genre au Japon²⁹. C'est une époque marquée par le récent grand tremblement de terre du Kanto, à la suite duquel le paysage urbain se métamorphose entièrement, remplaçant les bâtisses de l'ère Edo par des immeubles modernes³⁰. Les images de la ville dévastée, qui inondent le territoire et relayées par tous les journaux, mettent en avant la valeur informative de la photographie. Comme l'explique le critique d'art Ōzawa Kōtarō 飯沢 耕太郎 (1954) :

写真もどのような動きと無縁なわけではない。ライカに代表されるフィルム使用の小型カメラの登場もあって、写真はその応用範囲を大きく広げていく。つまり、写真館の肖像写真やアマチュアの趣味的な "芸術写真"だけでなく、情報やイメージの伝達手段として、広く社会のなかで流通するようになっていくのである。³¹

Il est impossible que la photographie ne soit pas liée à un tel mouvement. Avec l'avènement des petits appareils photo utilisant des pellicules, comme le Leica, la gamme des applications de la photographie s'est considérablement élargie. En d'autres termes, il n'était pas seulement utilisé pour les portraits dans les studios de photo ou comme passe-temps pour les amateurs, mais aussi comme moyen de communication des informations et des images, et il a fini par être largement diffusé dans la société.

Les photographes, ainsi libérés de leurs studios, se lancent alors dans la photographie de terrain, parés de leur appareil photo portable, ce fameux Leica que Kimura Ihei lui-même gardera

²⁶ クラシックカメラ専科, n°50, op. cit., p. 128

²⁷ Anonyme, « Presentation of the festival », Arles - Les Rencontres de la Photographie. (Page web : Rencontres Arles)

²⁸ Anonyme, Narisawa Reisen shashin jōnarisuto no sendatsu『成澤玲川一 写真ジャーナリストの先達』, Ueda-shi maruchimedia jōhō sentā 上田市マルチメディア情報センター, 2009. (Page web : Museum Umic)

²⁹ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 50

³⁰ ŌZAWA Kōtarō, 飯沢 耕太郎, op.cit., p. 204

³¹ Ibid., p. 204

toute sa vie. Ces appareils au flashs en aluminium furent une véritable révolution, car ils permirent aux photographes de couvrir des événements sur le terrain, sans risquer de se brûler ou d'être aveuglés par le très inflammable magnésium qui était utilisé dans les appareils de studio³². Asahi Camera répond donc à la fois aux ambitions artistiques du quotidien ainsi qu'à l'évolution de l'art photographique, qui devient la pierre d'angle du journalisme. Le magazine, qui a malheureusement dû interrompre son activité en 2020 suite à l'épidémie de coronavirus³³, avait ainsi l'ambition de fédérer les photographes amateurs en présentant notamment leurs œuvres et leurs réflexions. Il se plaçait ainsi dans l'avant-garde du mouvement photographique, qui se constituait principalement d'amateurs avant la Seconde Guerre Mondiale, avant-garde qui sera propulsée sous les feux de la rampe dès la fin de la guerre³⁴. Kimura Ihei lui-même rejoint la publication à ce moment-là et détermine ainsi la trajectoire critique du magazine pour les années à venir³⁵.



Kimura Ihei, Discharged soldier returning to his home in ruins, 1948

Asahi Camera aura notamment servi de cadre au développement de mouvements artistiques tels que le réalisme photographique dans les années 1950³⁶ - mouvement dans lequel s'inscrivait Kimura Ihei lui-même. Ce mouvement reflétait la volonté des photographes amateurs de se confronter directement aux réalités austères de l'après-guerre³⁷, d'abord en photographiant la misère des citoyens puis en se consacrant aux contradictions politiques et sociales qui émergent dans les années 1960³⁸:

表層的な技巧に頼ることなく、写真家の身近な現実
に視点を据え、じっくりと撮影しようとする態度である。³⁹

C'est une attitude qui ne repose pas sur des techniques superficielles, mais qui fixe plutôt le point de vue du photographe sur la réalité qui l'entoure et qu'il s'applique à photographier.

³² IZAWA Kōtarō, 飯沢 耕太郎, *op.cit.*, pp. 244-246

³³ Anonyme, 「アサヒカメラ最終号の特集は「構図は名作に学べ！」 篠山紀信・森山大道らが語る94年の歴史と思い出も」, *AERA dot.*, 19 juin 2020. (Page web : Dot Asahi)

³⁴ IZAWA Kōtarō, 飯沢 耕太郎, *op.cit.*, p. 216

³⁵ FRITSCH, Lena, *op. cit.*, p. 50

³⁶ TUCKER Anne, *op.cit.*, p. 210

³⁷ IZAWA Kōtarō, 飯沢 耕太郎, *op.cit.*, pp. 236-237

³⁸ TUCKER Anne, *op.cit.*, p.214

³⁹ IZAWA Kōtarō, 飯沢 耕太郎, *op.cit.*, pp. 224-225

Le renouvellement en 1960 du Traité de Sécurité entre les États-Unis et le Japon, datant du retrait des troupes américaines du territoire nippon en 1952, est le théâtre d'un débat acharné mené par l'opposition. Cela marque l'apogée du mouvement anti-establishment d'après-guerre, et Asahi Camera en diffuse les images, notamment dans le cadre de la série « Tropical Photo Reportage » réalisée par Nagano Shigeichi 長野重一 (1925-2019) en 1960, où l'on retrouve des photographies prises lors de manifestations ayant dégénéré et causé des morts⁴⁰. La même année, Asahi Camera se fait également l'écho d'un débat virulent entre l'ancienne génération des critiques d'art et la nouvelle génération des photographes. Contrairement à l'attente convenue d'une photographie s'en tenant « aux faits », ces jeunes artistes cherchent à souligner la volonté autonome du photographe qui aspire à composer librement son « image » :

They began with the same reality, but they were not confined within the existing framework of the story ; instead, they gave the image its independence and pursued the developing possibilities in a variety of forms.⁴¹

Face au rejet des structures politiques et artistiques d'après-guerre par les mouvements étudiants de la fin des années 1960, le monde de la photographie ne met pas fin à sa réinvention et remise en question. La production s'intensifie et s'enrichit, fruit d'une tension entre les dimensions individuelles et sociales de la photographie. Là encore, Asahi Camera accompagne cette vague en dédiant l'année 1969 à la série « Accident » de Moriyama Daidō 森山大道 (1938) qui explore la frontière entre le regard et la photographie, en saisissant l'effervescence urbaine sous le prisme des images véhiculées dans les médias⁴². Cette remise en question du rapport entre l'individu et la société se généralise dans les années 70, à tel point qu'il n'existe plus de tendance unifiée à proprement parler : les photographes évoluent individuellement en explorant chacun leur rapport à soi et à l'autre⁴³.

C'est dans ce contexte que naît le prix Kimura Ihei : le Asahi Shinbun cherche ainsi à répondre à cette errance collective, en mettant en lumière les photographes dont il juge le propos pertinent, tout en se référant à une figure importante du grand mouvement photographique de l'après-guerre comme guide dans cette période incertaine. Le critique d'art Ina Nobuo 伊奈信男 (1898-1978) , un collaborateur proche de Kimura Ihei ayant fondé avec lui le magazine Kōga⁴⁴ avant la guerre, est donc sollicité parmi d'autres comme membre du jury afin d'y inscrire une vision proche de celle de son ami⁴⁵. La présence d'un critique d'art au sein du jury est cependant

⁴⁰ TUCKER Anne, *op.cit.* , p.214

⁴¹ *Ibid.* , p.216

⁴² *Ibid.* , p.221

⁴³ *Ibid.* , p.225

⁴⁴ Ibasho 居場所, *op.cit.*

⁴⁵ IZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎, 「写真界の芥川賞「木村伊兵衛写真賞」」, マイナビニュース, 28 avril 2008. (Page web : News MyNavi)

loin d'être la norme : on peut leur conférer, avec des photographes de renom⁴⁶, la nomination des artistes, alors que le jury de sélection est souvent constitué de photographes, quelques fois accompagnés d'amateurs de photographie, afin de garder une certaine spontanéité dans le jugement des œuvres présentées⁴⁷. L'annonce des lauréats se fait généralement à la mi-mars via l'édition matinale du quotidien Asahi Shinbun et le compte-rendu du jury est publié dans l'édition du mois de mars du magazine Asahi Camera, et le ou la lauréate gagne une somme de 1 million de yen (divisible en fonction du nombre de lauréats, quand le prix est accordé à plusieurs artistes ex-æquo)⁴⁸. Le prix compte aujourd'hui un total de 57 lauréats.

Quant à la représentation du corps, elle s'inscrit dans un contexte artistique auquel participent les lauréats du prix Kimura Ihei, et qui remonte à une production artistique japonaise post-1945 ; cette représentation du corps manifeste alors une anxiété sociale et un déchirement identitaire:

For artists active in the postwar period, the body was the threshold of exposure: a liminal site where anxieties were palpably manifest, where selfhood was questioned, and where transformation occurred.⁴⁹

Suite à la défaite contre les États-Unis, le Japon se lance dans le développement accéléré d'un système capitaliste, où l'évolution effrénée des mégapoles⁵⁰ et des nouvelles technologies remet brutalement en question la place de l'individu dans la société⁵¹. Les migrations internes démantèlent les communautés villageoises ; la famille, devenue nucléaire, se réduit de plus en plus au regard des données démographiques ; les inégalités sociales se marquent de plus en plus⁵², particulièrement suite au crash boursier de 1992, et les citoyens salariés, rivés à des horaires aliénants, noyés dans la solitude des grandes villes⁵³, se réfugient sur les réseaux sociaux. Un repli qui aura une influence capitale sur l'évolution de l'art dès les années 1990, comme le décrit Michael Lucken dans son ouvrage *L'art du Japon au vingtième siècle: Pensée, formes, résistances*:

Mêlant les signes d'un engouement béat pour la culture de masse et ceux qui expriment le mal-être devant la perte de valeurs que garantissait autrefois un ordre social différent, cet art

⁴⁶ Anonyme, 「第43回「木村伊兵衛写真賞」受賞者決定」, *Asahi Shimbun Publishing Co., Ltd. 株式会社朝日新聞出版*, 16 mars 2018. (Page web : PR Times)

⁴⁷ IZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎, *op.cit.*

⁴⁸ *Asahi Shimbun Publishing Co., Ltd. 株式会社朝日新聞出版*, *op. cit.*

⁴⁹ KUNIMOTO, Namiko. *The Stakes of Exposure: Anxious Bodies in Postwar Japanese Art*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, p. 193

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16

⁵¹ *Ibid.*, p. 189

⁵² 杉本良夫, SUGIMOTO, Yoshio. *An Introduction to Japanese Society*. Fourth Edition Cambridge University Press, Cambridge, 2016, p. 128

⁵³ PROSSER, Marc. « Searching For A Cure For Japan's Loneliness Epidemic », *HuffPost*, 15 août 2018. (Page web : Huffpost)

pose sans les résoudre les questions identitaires et culturelles qui agitent la société japonaise contemporaine.⁵⁴

La photographie contemporaine se confond alors avec la trajectoire d'artistes d'artistes qui explorent des problématiques similaires.

Yoshida Kimiko 吉田貴美子 (1963), grande référence de l'art contemporain japonais, cherche notamment à « dissoudre l'identité dans une multiplicité d'identifications »⁵⁵, en mobilisant pour sa part la figure de l'épouse dans sa série des *Mariées* (débutée en 2000). Elle se constitue d'autoportraits travestis, où Yoshida exprime la dichotomie qui existe entre l'identité individuelle d'une femme et son identification au rôle social d'épouse⁵⁶. Elle emprunte aux costumes traditionnels de mariage de par le monde, mais maintient toujours la symbolique du voile de la mariée, sous des formes diverses et variées.



Yoshida Kimiko, *La Mariée Aveugle*, (2003)

Ici, ce pan de tissu « symbolise l'idée d'une personnalité féminine instable, malléable, changeant facilement selon les circonstances et, dans le cas présent, définie par sa relation à un homme »⁵⁷. L'identité sociale prend le pas sur l'identité personnelle au travers du rituel marital, qui marque la mariée de manière irréversible - avec son lot d'attentes et de compromis. Notre identité à la fois personnelle comme sociale est donc en constante évolution au fil de notre vie et

⁵⁴ LUCKEN, Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle: Pensée, formes, résistances*, Hermann, Paris, 2001, p. 240

⁵⁵ 吉田公子 YOSHIDA, Kimiko, « Dissoudre les différences », *La Pensée de Midi*, n°14, jan. 2005, pp. 56-57

⁵⁶ VEILLON, Charlene, *L'art contemporain japonais: quête d'une identité, de 1990 à nos jours*, Harmattan, Paris, 2012, pp. 175-178

⁵⁷ BRIGHT, Susan. *Autofocus : l'autoportrait dans la photographie contemporaine*, Thames & Hudson, Londres, 2010, p. 137

de nos interactions : notre point d'ancrage n'est jamais que relatif, susceptible de se transformer. Dissimulée sous des couches de maquillage et ses costumes élaborés, Yoshida Kimiko utilise la forme de l'autoportrait pour souligner le caractère insaisissable de l'identité. Ainsi, elle nous affirme :

La transformation donne, selon moi, la valeur ultime de l'œuvre. L'art est un espace de métamorphose. Mes autoportraits, ou ce qui porte cette appellation, fournissent simplement le lieu et la formule de la mutation.⁵⁸

L'art remplit la même fonction que l'identité, en glissant vers un devenir encore impalpable. Le corps, et ses costumes, ne sont que le théâtre de cette impermanence.

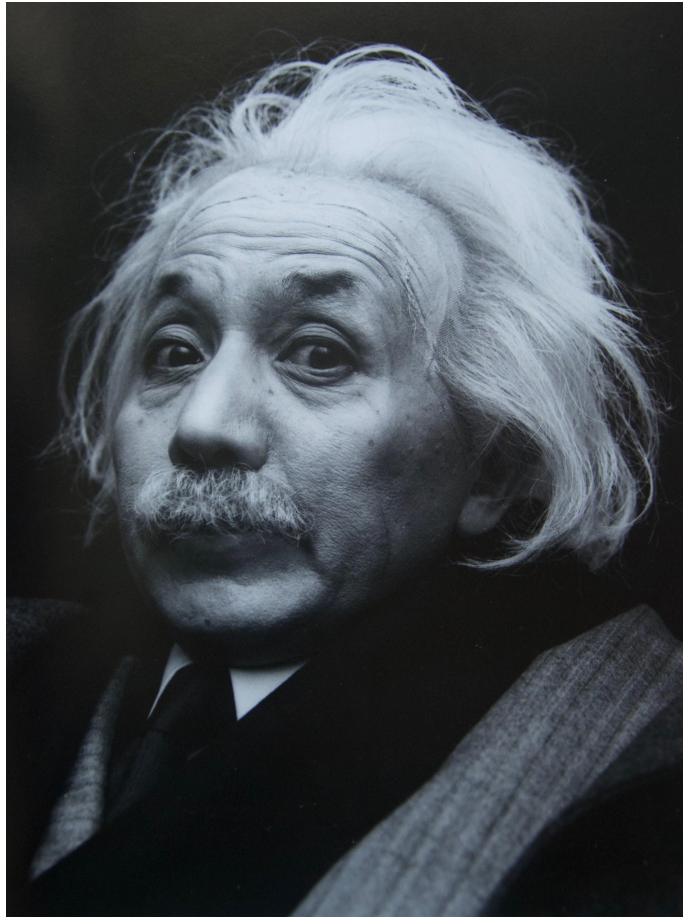
Morimura Yasumasa 森村泰昌 (1951) est lui aussi une référence incontournable de la photographie contemporaine. Connue pour ses autoportraits trompeurs, il pose sous les traits de célébrités et de sujets de peintures occidentales. Dans sa série *Art History* (1985), il aborde la question de la réappropriation culturelle et interroge la suprématie de « l'œuvre originale » en se glissant dans des chefs-d'œuvres notamment de la Renaissance Italienne⁵⁹. Dans sa série *Self-Portraits/Actresses* (1996), il met également en question l'idéal de beauté féminine correspondant à une figuration occidentale adoptée par un monde globalisé⁶⁰. Il explore également les liens entre la figure masculine, les structures de pouvoir et le problème de la violence dans sa série *A Requiem* (2007)⁶¹. La forme de l'autoportrait lui permet d'élargir la définition de l'identité et de faire de son propre corps un corps universel, capable de se glisser dans n'importe quel genre ou n'importe quelle époque. La problématique de l'identification ne s'articule plus autour d'un « autre » dont il faudrait se démarquer, mais se focalise au contraire sur le caractère universel de l'expérience incarnée. Avec humour, Morimura pointe du doigt l'omniprésence de la référence occidentale dans notre imaginaire culturel mondial, et nous invite à élargir peut-être notre horizon corporel, et ainsi identitaire.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 110

⁵⁹ TUCKER Anne, *op.cit.*, p.275

⁶⁰ KASAHARA, Michiko, FRITSCH, Lena, « Momimura Yasumasa - Portrait (Futago) », *Art in Translation*, n°4, 2012, pp. 503-504

⁶¹ BRIGHT, Susan. *op. cit.*, p. 110



Morimura Yasumasa, *A Requiem : Dream of Universe/Albert 1*, (2007)

Ainsi, dans sa série *A Requiem* (2007), il reprend le discours ultra-nationaliste de Mishima Yukio et en détourne le sens, s'adressant plutôt « aux jeunes artistes (...) et les [implorant] de ne pas succomber au chant des sirènes de l'Occident »⁶².

Araki Nobuyoshi 荒木経惟 (1940) est le photographe à qui l'on doit le développement à grande échelle de la photographie dite « personnelle » au Japon - 私写真 *shi-shashin* en japonais⁶³. Membre du groupe de photographie Provoke⁶⁴, il gagne une première renommée en tant que photographe de ville dans les années 1960, mais finit par abandonner ce type de photographie réaliste pour le style beaucoup plus subjectif de la photographie instantanée⁶⁵. Ainsi, il élabore une sorte de journal intime de sa vie en photographiant son épouse, depuis leur lune de miel jusqu'à sa mort ; il continue avec les maîtresses qui suivront⁶⁶, adoptant une approche qui, malgré son caractère explicitement sexuel, demeure sobre, sans trop d'éléments décoratifs⁶⁷.

⁶² *Ibid.* p. 110

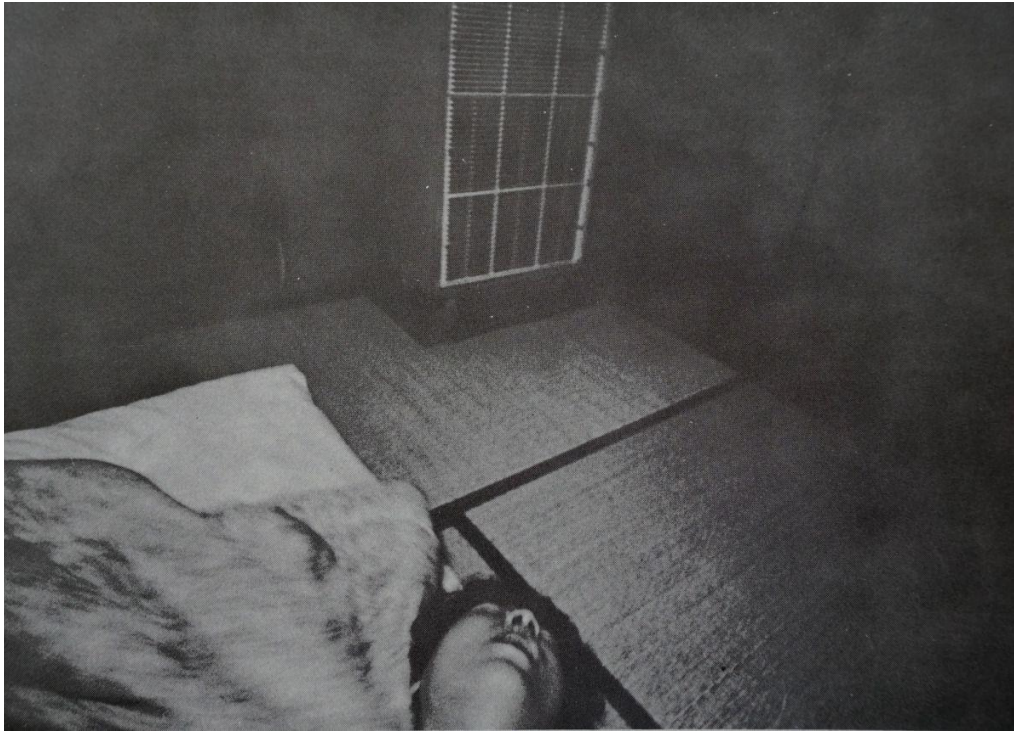
⁶³ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 232

⁶⁴ COTTON, Charlotte, *The photograph as contemporary art*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p.141

⁶⁵ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p.62

⁶⁶ COTTON, Charlotte, *op. cit.*, p.141

⁶⁷ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 232



Araki Nobuyoshi, *sans titre*, *Sentimental Journey* (1971)

On retient la qualité audacieuse et subjective de sa production ; certains décrivent toutefois sa tendance à fétichiser l'image de la femme japonaise, en affichant dans ses clichés un goût particulier pour la figure de la geisha. Son influence demeure cependant indiscutable : il encourage en effet l'émergence de tout un mouvement de femmes photographes dans les années 90, en participant aux comités de sélection de prix prestigieux :

[...] 荒木がいくつかの主要な公募展で審査員を務めていたこと、そこで長島やヒロミックスなどの新人を選出したことは、より多くの女性写真家を輩出することに貢献したという意味では大きな影響力だったといえるだろう。⁶⁸

[...] Le fait qu'Araki ait été membre du jury de plusieurs salons de sélection d'artistes amateurs, où il a sélectionné de nouvelles venues tels que Nagashima et Hiromix, a eu une influence majeure, en terme de contribution, sur la production d'un très grand nombre de femmes photographes,

Selon le critique Nanjō Fumio 南條史生 (1949), Araki se situe à un point charnière entre la tradition de la photographie réaliste, représentée notamment par feu Kimura Ihei, et une nouvelle tendance dont la fantaisie franchit ce cadre réaliste⁶⁹.

Ainsi, ces artistes photographes explorent la manière dont la société détermine l'identité

⁶⁸ NAGASHIMA Yurie, 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārfoto » he* 『僕らの「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ』(Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, p. 77

⁶⁹ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 62

individuelle et collective, à travers la représentation du corps⁷⁰. Leur production informera l'art contemporain que Michael Lucken définit comme :

« la réactualisation permanente d'un rituel qui se transmet, chaque génération étant amenée à ordonner son jugement en fonction des oeuvres qui lui sont soumises, mais à chaque époque, une manière est choisie de faire revivre le passé, et ce, de façon souvent anachronique »⁷¹.

Aujourd'hui, c'est la crise climatique qui nous renvoie à nos interdépendances, à nos corps collectifs : nous devons dans l'urgence réinventer un rapport à l'environnement qui se dissocie des pratiques consuméristes individualistes⁷². Le corps devient alors le lieu où s'incarne ce paradoxe entre le déracinement de la corporéité post-1945 et sa nécessaire inscription dans un cadre collectif et environnemental. Comment ce paradoxe se manifeste-t-il dans la construction identitaire?

Ainsi nous serons amenés dans notre réflexion à évoquer le corps dans la photographie contemporaine japonaise, en nous concentrant particulièrement sur les œuvres des lauréats du prix Kimura Ihei.

Partant de la définition du *Dictionnaire du Larousse*, le corps peut être défini comme « la partie matérielle d'un être animé considérée en particulier du point de vue de son anatomie, de son aspect extérieur ». Cela dit, comme l'explique Chikako Ozawa-de Silva, la sociologie reconnaît une multitude de corps, du corps physique au corps spirituel⁷³. Par ailleurs, le sociologue Turner nous affirme :

The body is at once the most solid, the most elusive, illusory, concrete, metaphorical, even present and ever distant thing - a site, an instrument, an environment, a singularity and a multiplicity.⁷⁴

Le corps et ses ancrages nous échappent dès lors qu'ils s'inscrivent dans un processus constant de changement, lié à leurs contextes particuliers tels que l'appartenance sociale ou encore environnementale. Le corps s'inscrit dans des pratiques - en ce sens, faut-il le comprendre comme une simple enveloppe charnelle que l'on pourrait fixer, ou comme le lieu où se joue le processus insaisissable d'une incarnation toujours en devenir?

Le philosophe japonais Ichikawa Hiroshi 市川浩 (1931-2002) nous propose une définition du corps qui dépasse la dimension purement biologique liée à la pensée cartésienne. Empruntant aux idées traditionnelles japonaises, mais également aux phénoménologues tels que

⁷⁰ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 236

⁷¹ *Ibid.*, p. 245

⁷² *Ibid.*, p. 213

⁷³ OZAWA-DE SILVA, Chikako, « Beyond the Body/Mind? Japanese Contemporary Thinkers on Alternative Sociologies of the Body », *Body and Society*, vol. 8 n°2, June 2002, p. 28

⁷⁴ TURNER, Bryan S., *Medical Power and Social Knowledge*, Beverly Hills : Sage, Londres, 1987, pp. 7-8

Merleau-Ponty⁷⁵, il aborde le corps dans le cadre de ses relations⁷⁶, de ses appartenances et de ses pratiques. Il développe d'abord le concept de 身 *mi* qu'il définit en tant que "corps incarné", ou "corps vécu"⁷⁷. C'est un corps qui s'inscrit dans une expérience, habité par un être - et non un simple objet biologique⁷⁸. Ce corps tend à ce qui le dépasse, et se construit dans la confrontation à l'altérité. Ainsi, Ichikawa développe le concept du "corps méta" en trois étapes: le corps "super-méta", le corps "trans-méta" et le corps "infra-méta"⁷⁹. À l'étape du corps "super-méta", le corps se développe vers l'extérieur à l'aide d'outils, de signes et de systèmes⁸⁰. Cette expansion externe s'accompagne d'une expansion interne, créant un niveau de conscience plus élevé⁸¹. L'étape suivante, celle du corps "trans-méta", implique un retour du corps "super-méta" à lui-même, ce qui forme le moi intérieur et individuel⁸². C'est un corps social impliqué dans des relations et des appartenances collectives⁸³. Enfin, arrivé au corps "infra-méta", ce moi intérieur et individuel approfondi l'intuition de soi et se fond dans un inconscient collectif, qu'Ichikawa considère comme le fondement de l'individu⁸⁴. En partant d'un ancrage extérieur, le corps se construirait donc en cercles concentriques de plus en plus intérieurs, pour enfin toucher au fondement de l'individu, qui n'est autre que notre inconscient collectif. Le corps commence et achève sa construction en atteignant une dimension qui le dépasse, qu'elle soit son ancrage extérieur ou l'inconscient collectif. Nous reprendrons ce motif concentrique dans la structure de ce travail, impliquant un va-et-vient récurrent entre la dimension individuelle et la dimension environnementale et collective du corps.

Reste la question de l'identité. Nous emprunterons à Paul Ricœur (1913-2005) sa définition, qui identifie deux formes d'identité : d'une part, « l'identité comprise au sens d'un même (idem) »⁸⁵, d'autre part « l'identité comprise au sens d'un soi-même (ipse) »⁸⁶. L'identité ipse se construit « sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique »⁸⁷, donc au travers d'un récit, d'un dialogue ou encore d'une praxis ; tandis que l'identité idem renvoie à l'identité substantielle, à ce que le *Larousse* définit comme le « caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe ». Parce que l'ipséité se base sur le verbe, parce qu'elle est

⁷⁵ OZAWA-DE SILVA, Chikako, *op. cit.*, p.23

⁷⁶ *Ibid.*, p. 25

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 27-28

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 27-28

⁷⁹ *Ibid.*, p. 29

⁸⁰ *Ibid.*, p. 29

⁸¹ *Ibid.*, p. 29

⁸² *Ibid.*, p. 29

⁸³ *Ibid.*, p. 29

⁸⁴ *Ibid.*, p. 29

⁸⁵ RICŒUR Paul, « Le temps raconté » in *Temps et récit*, Ed. du Seuil, tome 3, Paris, 1985, p. 355

⁸⁶ *Ibid.*, p.355

⁸⁷ *Ibid.*, p.355

« composition poétique »⁸⁸, elle est en constante reconstruction et « peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie »⁸⁹. C'est cette définition qui me paraît la plus applicable à la production photographique contemporaine : l'identité qui ne se confond pas avec un essence, mais se forge au travers d'une praxis artistique qui évolue dans le temps. Nous pourrions, au regard de l'évolution de la production photographique japonaise depuis les années 2000, articuler la manière dont elle comprend cette identité, fluctuante.

L'enjeu sera donc d'articuler en photographie une identité inscrite dans un corps, à la fois genré et sexuel, individuel et collectif, et ancré dans un lieu, un contexte particulier.

Notre problématique peut donc se formuler ainsi:

De quelle manière les lauréats du prix Kimura Ihei cristallisent-ils à travers la représentation du corps des problématiques identitaires contemporaines ?

L'élaboration de ce travail présente plusieurs défis, notamment au niveau de la délimitation du champ d'étude et de la méthodologie à suivre. Tout d'abord, il est essentiel de délimiter le cadre de cette étude, et de justifier d'une sélection d'artistes caractéristiques de leur époque, afin d'esquisser les problématiques identitaires liées au corps dans la composition d'œuvres photographiques contemporaines au Japon. Le prix Kimura Ihei vise à établir les tendances artistiques du moment en se focalisant sur de jeunes artistes, et le prestige qui lui est associé garantit la promotion des lauréats sur la scène internationale. En ce sens, c'est un cadre qui agit comme baromètre de l'art photographique contemporain. Par ailleurs, plus de deux tiers des lauréats ont traité du sujet du corps dans leurs productions : c'est de toute évidence une préoccupation majeure qui habite les artistes d'aujourd'hui. Il a donc été jugé opportun de nous focaliser sur les lauréats du prix Kimura Ihei pour établir une grille de lecture permettant d'explorer les modalités d'une identité incarnée dans le Japon contemporain.

Reste à aborder la question délicate de la délimitation du corpus. Il n'existe pas de consensus unanime parmi les critiques d'art à ce jour pour définir ce qu'est la production contemporaine à proprement parler. Nous avons donc pris la liberté de limiter notre corpus à la production remontant jusqu'à l'an 2000 pour deux raisons. D'une part, le XXI^{ème} siècle étant à ce jour bien entamé, il pourrait se suffire à lui-même pour une analyse de ce type. En effet, les problématiques liées notamment aux réseaux sociaux et à la crise écologique mondiale ont émergé au devant de la scène ces vingt dernières années - cette dernière prenant une ampleur particulière au Japon suite au Grand tremblement de terre et tsunami du Tōhoku le 11 mars 2011, suivis de la catastrophe nucléaire de Fukushima. D'autre part, l'an 2000 marque un

⁸⁸ *Ibid.*, p.355

⁸⁹ *Ibid.*, p.355

tournant important dans l'histoire du prix Kimura Ihei, puisque c'est la première année où trois femmes (Nagashima Yurie **長島有里枝**, Ninagawa Mika **蜷川実花** et Hiromix **ヒロミックス**) ont simultanément gagné le prix - les seules femmes à avoir remporté le prix auparavant étant Ishiuchi Miyako **石内都** en 1978, Takeda Hana **武田花** en 1989 et Kon Michiko **今道子** en 1990⁹⁰. Depuis, le palmarès bénéficie de la parité entre hommes et femmes, ce qui apporte d'autant plus de richesse à la sélection des œuvres mises à l'honneur. Ces deux critères ont justifié la délimitation du corpus d'analyse.

Il était enfin nécessaire d'adopter une démarche qui puisse à la fois rester thématique en se focalisant sur l'analyse des œuvres, tout en examinant les enjeux liés à l'institution et à ses acteurs. Une approche historique diachronique garantira l'examen de leur évolution ces vingt dernières années, tout en maintenant une approche thématique des œuvres - ce qui permettra de mesurer leur originalité au regard de leur contexte. Ainsi, chaque partie examinera différentes tendances thématiques qui se sont esquissées ces deux dernières décennies, au regard du contexte contemporain et de l'évolution de l'institution.

Concrètement, cela se traduit au travers d'une méthodologie qui se décline sur plusieurs axes. Il s'agira d'une part de s'appuyer sur des sources primaires : rapports de jury, communiqués officiels seront étudiés, et deux entretiens seront réalisés avec des membres réguliers du jury dans le cadre de ce travail. D'autre part, on privilégiera une étude détaillée de la composition des œuvres tirées exclusivement des catalogues et expositions primées. Elles seront mises en lumière par les intentions des artistes, formulées pour certaines lors d'entretiens conduits dans le cadre de ce travail. Ces entretiens, consultables en annexe, auront été conduits en japonais, avant d'être traduits en français. Pour chaque typologie que nous allons dégager, nous allons prendre la liberté de nous focaliser sur un ou deux artistes en particulier, sans oublier de mentionner leurs pairs. Nous avons pour ce faire retenu huit artistes dont nous explorerons les catalogues et expositions primées : Nagashima Yurie **長島有里枝** (1973) et son catalogue *PASTIME PARADISE* (2000), Sawada Tomoko **澤田知子** (1977) et son exposition *costume* (2003), Takano Ryū dai **鷹野隆大** (1963) et son catalogue *IN MY ROOM* (2005), Shiga Lieko **志賀理江子** (1980) et ses catalogues *Lilly* **リリー** et *CANARY* **カナリア** (2007), Tatsuki Masaru **田附勝** (1974) et son catalogue 『*東北*』 (*Tōhoku*) (2011), Mori Eiki **森栄喜** (1976) et son catalogue *intimacy* (2013), Hara Mikiko **原美樹子** (1967) et son catalogue *Change* (2016) et enfin Katayama Mari **片山真理** (1987) et son catalogue *Gift* (2019). Pour chaque artiste, nous analyserons entre deux et quatre œuvres -

⁹⁰ NAGASHIMA Yurie, **長島有里枝**, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārfoto » he* 『「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ』(Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin **大福書林**, 2020, p. 16

analyse qui sera éclairée par des entretiens conduits avec les artistes, des compte-rendus du comité de sélection du prix Kimura Ihei, des propos d'autres critiques japonais ainsi que par une approche structuraliste dont nous détaillerons les principes ci-dessous. Par ailleurs, nous accorderons une attention toute particulière au format du catalogue photographique, qui est le format adopté par la grande majorité des lauréats. En effet, la pratique du livre imprimé est particulièrement présente au Japon⁹¹, et les photographes ont l'habitude de publier leurs œuvres dans des catalogues⁹². Ce support engage une démarche artistique qui suppose d'associer certaines images entre elles, selon des formats et des mises en page variées afin de développer un propos. Pour citer la critique Jane Simon, spécialiste de la photographie japonaise : « where there are two images on the open spread, there are small subtle connections that can be made »⁹³. Nous ne négligerons pas de prendre cela en considération lors de nos analyses.

Il nous a semblé également nécessaire de nous appuyer sur des ouvrages spécialisés dans l'art moderne et contemporain, ainsi que des articles et des ouvrages de critiques d'art contemporain. Pour ce qui est de l'élaboration de cette bibliographie, plusieurs points sont à prendre en considération.

Pour commencer, il est important de clarifier le cadre d'analyse, qui découle d'un point de vue étranger au Japon. Compte tenu de cela, nous veillerons en ce sens à ne pas tirer de conclusions culturalistes de nos analyses, mais plutôt à exploiter l'intérêt que peut conférer la distance, d'où le choix d'une approche structuraliste préalable des œuvres, pour en faire émerger une constellation de sens venant compléter la lecture propre de l'artiste.

On pourra ensuite établir des parallèles avec certaines dynamiques sociales, notamment la crise écologique ou les dynamiques de genre, thèmes essentiels dans l'œuvre des artistes abordés. À cette fin, on se penchera sur des ouvrages d'histoire et de sociologie japonaise, pour nous familiariser avec les thèmes mobilisés par les artistes.

Nous nous appuierons essentiellement sur des sources d'origine japonaise. En effet, pour citer le critique d'art Nanjō Fumio, « when people from overseas ask me how they could understand Asian artists' perspective, I tell them that they should ask their Asian colleagues, curators and artists. They should talk to them... And then, they can develop their own

⁹¹ LEDERMAN, Russet, « Recent Photobooks from Japan and China », *Trans Asia Photography Review*, vol. 7 n°1, Automne 2016. (Page web : [Library University Michigan](#))

⁹² LEDERMAN, Russet, « Then and Now: Japanese Women Photographers of the 1970s and '80s Revealed Through Their Photobooks », *Trans Asia Photography Review*, vol. 8 n°1, Automne 2017. (Page web : [Library University Michigan](#))

⁹³ SIMON, Jane, « Feeling Around for Matter : Mikiko Hara's Quiet Observations », *Trans Asia Photography Review*, vol. 10 n°1, Automne 2019. (Page web : [Library University Michigan](#))

viewpoint »⁹⁴. Ainsi, notre réflexion se nourrira notamment des entretiens que nous avons pu mener avec des artistes et des membres du jury, ainsi que des archives du Asahi Camera tirées de la Bibliothèque Nationale de la Diète qui peuvent nous éclairer quant aux motivations du comité de sélection du prix Kimura Ihei. Par ailleurs, les textes des critiques de photographie Kasahara Michiko 笠原美智子 (1957) et Īzawa Kōtaro 飯沢耕太郎 (1954) nous apporteront une perspective plus générale de l'évolution de la photographie au Japon. L'ouvrage de Nagashima Yurie intitulé 『「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ』(Du mouvement de la "photo de jeune fille", vu par les hommes, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la "photo girly")⁹⁵ demeurera également une référence clé tout au long de ce travail. Ces sources seront accompagnées de citations de critiques et d'artistes (tels que Miyamoto Ryūji 宮本隆司 ou Nanjō Fumio par exemple), d'articles et d'entretiens journalistiques en japonais afin de solidifier d'autant plus ce socle. En tout et pour tout, plus d'une vingtaine d'auteurs, de critiques et d'artistes japonais confondus seront référencés dans le cadre de ce travail. Cette démarche vise à établir des types de représentations structurelles du corps dans le champ de la photographie contemporaine, qui entrent en résonance avec des problématiques sociales plus larges. Ainsi, nous espérons mener une analyse nuancée, aussi riche que possible, des différentes tendances et typologies de ces deux dernières décennies de photographie.

L'appui premier sur des sources japonaises n'exclura pas le recours à certaines sources « occidentales » quand cela s'avèrera nécessaire. En effet, lorsqu'une ou un artiste se réclame d'une école particulière d'origine « occidentale », il nous a semblé nécessaire de développer cette pensée afin d'éclairer l'interprétation de son œuvre - comme c'est le cas de Nagashima Yurie, qui fait référence aux travaux de Judith Butler⁹⁶ ou encore de Susan Sontag⁹⁷. De plus, il existe des ouvrages qui font désormais partie des références incontournables en matière de photographie, y compris au Japon, tels que *L'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin, *La chambre claire* de Roland Barthes, ou encore *On Photography* de Susan Sontag. Les barrages culturels traditionnellement érigés dans l'histoire de l'art ne sont-ils pas devenus poreux au XXI^e siècle ? Difficile aujourd'hui d'envisager un art qui n'évoluerait que selon une trajectoire autonome, dissociée de tout apport extérieur. Sans renoncer à nos appartenances culturelles particulières, nous sommes de plus en plus confrontés à des courants de pensées transnationaux qui participent à une construction dynamique de nos identités, de notre pensée, et par extension de notre art. Et c'est peut-être un cloisonnement en définitive artificiel qui pourrait pousser

⁹⁴ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 27

⁹⁵ Titre traduit en français depuis le japonais.

⁹⁶ NAGASHIMA Yurie, 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārifoto » he* 『「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ』(Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, p. VI

⁹⁷ *Ibid.*, p. 108

certaines à préférer une approche essentialiste de l'art contemporain japonais. Il n'est pas à exclure enfin que ces questions épineuses habitent la démarche de l'artiste japonais lui-même. Nous citerons une fois de plus le critique Nanjō Fumio afin d'illustrer ce propos :

C'est un problème de position : où l'artiste se situe-t-il lui-même, quand il pose les questions complexes de son appartenance locale, de l'internationalisme, du modernisme et de la tradition? Quand un artiste japonais s'apprête à créer une œuvre d'art originale, il risque souvent de tomber dans le piège d'un *japonisme* exotique : ce pourquoi *Ukiyo-ge* était autrefois apprécié en Europe. D'un autre côté, s'il produit une œuvre proche de l'art contemporain occidental, l'artiste prend le risque d'être considéré comme un imitateur ou un épigone des artistes occidentaux. [...] [L]a question devient : comment l'artiste peut-il produire une œuvre d'art internationale et universelle, sans perdre sa propre identité culturelle et nationale?⁹⁸

Certains artistes japonais se trouvent donc tiraillés entre leur héritage culturel et la portée universelle de leur art, fruit d'une incontournable perméabilité des cultures. D'autres décident de ne même plus répondre à cette lecture binaire, en acceptant l'immersion dans une culture plurielle, syncrétique, marquée du sceau de la globalité :

At the opening of the twenty-first century, with global pluralism and postmodernism firmly in place, these artists are creating rich and diverse images without feeling any need to engage a specifically Japanese approach or vocabulary or adapt international trends for a national audience, as had many of their predecessors.⁹⁹

Ainsi, plutôt que d'ignorer l'influence possible de sources occidentales, il nous a paru plus rigoureux de les prendre en compte, dès lors qu'elles ont un effet sur la production photographique japonaise. C'est la raison pour laquelle plusieurs ouvrages traitant de l'art contemporain adoptent désormais une approche comparative transnationale. Ainsi, un certain nombre d'ouvrages de Michael Lucken, de Lena Fritsch, de Sally O'Reilly ou encore d'Anne Tucker nous paraissent particulièrement pertinents en matière d'étude d'art contemporain japonais ou transnational, notamment grâce à leur méthode d'analyse qui se fonde sur une recherche riche, n'excluant aucune source, mais faisant la part belle aux entretiens conduits avec des critiques, des commissaires d'exposition et des artistes contemporains japonais.

Il n'existe pas encore, à ce jour, d'ouvrage de recherche se penchant sur l'étude du corps dans la photographie contemporaine - y compris en langue japonaise. La thèse de la docteure allemande Lena Fritsch intitulée *The Body as a screen : Japanese art Photography of the 1990s* est un ouvrage de référence, notamment au niveau des thématiques abordées. Cela dit, le corpus étudié et la méthode de catégorisation adoptée dans le cadre de ce travail s'en éloignent, puisque d'une part nous nous concentrerons sur des œuvres plus contemporaines, et que d'autre part nous tenterons d'esquisser des tendances collectives, contrairement à l'approche individuelle de

⁹⁸ 南條史生 NANJŌ Fumio, « Situation Japonaise », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°28, été 1989, p. 18

⁹⁹ TUCKER Anne, *op.cit.*, p. 279

Fritsch. Ce projet possède donc une ambition particulière, puisqu'il suppose une étude de l'œuvre de jeunes artistes, à la lumière du contexte social et environnemental qui les informe.

Dans un premier temps, nous verrons comment se dessine une constante au XXI^{ème} siècle, celle de la forme de l'autoportrait, explorée afin d'interroger les normes établies de la photographie. Dans cette partie, nous aborderons la manière dont les codes de la photographie documentaire et réaliste se trouvent abandonnés au profit d'une photographie plus subjective, un changement qui se manifeste à la fois dans la représentation du corps par les artistes, et dans la modification du médium physique de la photographie. Nous chercherons ensuite à mettre en lumière la pratique de l'autoportrait comme moyen de renverser les dynamiques de pouvoir en place, notamment entre le photographe et son modèle : Nagashima Yurie se réapproprie la forme du nu, tandis que Mori Eiki cherche à normaliser l'homosexualité, et que Katayama Mari tente de dépasser les limites que lui impose son handicap.

Dans un second temps, nous verrons comment ces vingt dernières années ont permis l'exploration de diverses identités de genre et de sexualité, endossées tels des costumes par des corps soigneusement mis en scène. Pour mieux comprendre ce processus de théâtralisation, nous commencerons par aborder la théorie du genre développée par Judith Butler, une référence pour certains lauréats dont Nagashima Yurie, chez qui elle est explicite. Cet éclairage devrait nous permettre ensuite de mieux aborder l'œuvre de Sawada Tomoko, où le genre, comme un costume, se fait interchangeable. Une brève histoire du genre dans le Japon moderne se joindra alors à cette théâtralisation pour nous ouvrir l'œuvre de Takano Ryūdai; une œuvre que viendra aussi éclairer un entretien conduit dans le cadre de ce projet. À ce stade de notre réflexion nous interrogerons aussi la dimension politique d'un art qui se revendique comme LGBT ; ce sera l'occasion d'aborder la question du coming out et de l'invisibilité des personnes LGBT au Japon, ainsi que sa manifestation dans les compositions du photographe Mori Eiki, militant homosexuel.

La représentation flottante du corps photographié nous conduira dans un troisième temps à examiner les scènes choisies pour en fixer l'image, qu'il s'agisse de la chambre, de la ville ou encore de la nature. La déclinaison concentrique de ces lieux comme autant d'ancrages possibles du corps nous ramènera chemin faisant aux états concentriques du corps que décrit Ichikawa plus haut. Le cadre de la chambre sera abordé comme un lieu intime où l'on contemple le monde extérieur au travers de la fenêtre, tout en entamant une construction identitaire. Une dimension corporelle est conférée à l'espace de la chambre, qui devient une extension du corps propre, mais également au médium de la photographie, qui prend corps. Cette densité propre à la chambre se retrouve enfin dans le catalogue, reconduisant pour le lecteur-spectateur une expérience visuelle où l'intime se fait aussi tactile. Autant d'éléments qui se font écho pour faire de

la chambre une scène où l'on projette l'image de soi, où l'on chorégraphie les angoisses qui peuvent nous animer.

De la scène privée de la chambre nous passerons à la scène publique de la ville, en voyageant dans l'œuvre de Hara Mikiko, qui reflète les problématiques postmodernes liées à l'occupation de l'espace et à la solitude dans le milieu urbain.

La nature enfin se révélera comme un cadre ultime, une scène vivante témoignant des bouleversements de l'environnement liés à la catastrophe du 11 mars 2011 et à la crise écologique qui s'étend. Ce sera l'occasion d'aborder l'œuvre de Katayama Mari qui noue corps et paysage après la naissance de sa fille, comme elle l'explique dans un entretien que nous avons conduit l'année dernière. Nous terminerons notre parcours en évoquant avec Tatsuki Masaru la manière dont le corps participe d'un travail de deuil et de mémoire pour évoquer dans sa série 『東北』(*Tōhoku*), qui trace le portrait d'une région ravagée par la catastrophe du 11 mars 2011.

Ainsi l'examen des variations de l'autoportrait, du genre et de la scène se conjugueront pour évoquer la manière dont les codes de la photographie se trouvent interrogés, voire retournés, lorsqu'il s'agit, pour les lauréats du prix Kimura Ihei de ces vingt dernières années, de donner à voir un moi en quête d'image(s).

I^{RE} PARTIE : L'AUTO PORTRAIT, CONSTANTE DU XXI^{ÈME} SIÈCLE

Dans un premier temps, le XXI^{ème} siècle se démarque par un usage à la fois novateur et provocant de l'autoportrait, qui interroge les codes traditionnels liés à la pratique de la photographie.

Afin de comprendre ce schisme qui s'opère, nous devons dans un premier temps retracer l'évolution récente de cet art. Le début des années 1990 voit se développer un intérêt accru pour l'art photographique au-delà du cadre de l'édition et une véritable infrastructure muséale se construit, asseyant la légitimité de la photographie sur le marché de l'art¹⁰⁰. Les grands musées d'art moderne commencent alors à constituer une collection permanente de photographie, tels que le Musée d'Art de Yokohama ou encore le Musée National d'Art Moderne ; le Musée Métropolitain de la Photographie de Tokyo voit le jour à Ebisu en 1995¹⁰¹. Cette reconnaissance institutionnelle de la photographie en tant que forme d'art à part entière bouleverse les critères de sélection du prix Kimura Ihei, en invitant le jury à se détacher du courant réaliste pour adopter des paramètres plus esthétiques ou subjectifs¹⁰².

CHAPITRE 1 : L'abandon de la photographie réaliste

1) Changer de perspective : une réappropriation de la photographie personnelle

Comme nous l'avons détaillé en amont, la photographie telle que l'envisageait le mouvement réaliste porté par Kimura Ihei se voulait être « un domaine dans lequel seule la vérité objective du motif du sujet [était] recherchée, et non l'image subjective ou la fantaisie de l'artiste »¹⁰³. La photographie se destinait ainsi à représenter le monde de façon objective, sans aspiration explicitement artistique. Cette vision « documentaire » de la photographie commence à vaciller dès lors qu'elle est de plus en plus assimilée aux beaux-arts, bénéficiant notamment d'expositions dans des musées prestigieux. Araki Nobuyoshi a été l'un des piliers de cette transition : il maintient une technique a priori documentaire, mais intègre progressivement une approche subjective dans sa démarche¹⁰⁴. Il saisit une multitude de scènes intimes tirées de son quotidien,

¹⁰⁰ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p.57

¹⁰¹ *Ibid.*, p.57

¹⁰² *Ibid.*, pp.58-59

¹⁰³ TUCKER, Anne, *op. cit.*, p.211

¹⁰⁴ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p.62

images où se fige le fil d'un temps révélé par à-coups. Michael Lucken décrit ce rapport particulier à la temporalité qu'exprime pour la première fois Araki :

En d'autres termes, ce seraient des images du monde flottant, non comme une référence au passé d'Edo, mais parce que les choses n'ont jamais été autrement que flottantes à la surface d'un temps qui n'a d'autre consistance que les milliards de points qui s'égrènent en chapelet - autant d'instantanés possibles.¹⁰⁵

Cet ondolement scintillant du temps permet de saisir une expression fugace, un « coup d'œil »¹⁰⁶, et ouvre une fenêtre sur cet « étrange tissu d'espace et de temps »¹⁰⁷ que constitue l'aura de la photographie. Walter Benjamin mettait déjà en lumière cette particularité de l'entreprise photographique, comprise comme « l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il »¹⁰⁸. L'impression de pouvoir toucher du doigt un éphémère d'ores et déjà révolu est renforcée par l'approche intimiste et impulsive d'Araki Nobuyoshi, dont les clichés cristallisent toute l'énergie d'un moment passager du quotidien.

Par ailleurs, la teneur purement « objective » de la photographie est également remise en question, et l'on reconnaît de plus en plus l'apport individuel qui se révèle dans les sujets choisis, le cadrage ou encore la composition d'une œuvre :

The objectivity previously attributed to photography has come under particular scrutiny (...), the medium's association with documentation and truth forever compromised by a recognition of the subjectivity inherent in framing, editing and composition.¹⁰⁹

Cet apport subjectif est particulièrement reconnu dans les années 90 au moment de l'émergence de femmes photographes, dont la production sera dans un premier temps considérée uniquement sous le prisme de leur genre. Ces jeunes photographes, qui s'inscrivent dans la lignée subjective d'Araki Nobuyoshi en photographiant leurs proches et leur quotidien, ont également la particularité d'exploiter très souvent la forme de l'autoportrait comme socle de leur expression artistique¹¹⁰. Nagashima Yurie, l'une des trois lauréates du prix Kimura Ihei de l'année 2000, décrit la manière dont le discours des critiques s'est alors focalisé de façon disproportionnée sur le genre féminin de ces photographes :

先行研究によれば、日本で写真家という職業が男性の独壇場でなくなったのがちょうどこの時期にあたる [...]。しかし、呑気にそう語る論客たちは、一九九〇年代以前にも少なからぬ女性写真家がいたことや、一九九〇年代以降の女性写真家たちが彼らの語りによって「周縁化、され、男性写真家と対等に扱われていたとはいえなかったことに、あまりにも無頓着である。

¹⁰⁵ LUCKEN, Michael, *op.cit.*, p.232

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.232

¹⁰⁷ BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, Paris, 2016, p. 25

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 25

¹⁰⁹ O'REILLY, Sally, *The Body in Contemporary Art*, Thames & Hudson, coll. World of Art, Londres, 2009, p.29

¹¹⁰ FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 137

Selon des précédentes études, c'est à cette époque que la profession de photographe a cessé d'être le monopole des hommes au Japon. [...] Cependant, ces commentateurs sont trop indifférents au fait qu'il y avait de nombreuses femmes photographes avant les années 1990, et que les femmes photographes après les années 1990 ont été "marginalisées" à cause de leurs discours et n'ont pas été traitées comme des égales vis-à-vis des photographes masculins.¹¹¹

Ce n'est pas la production photographique de ces femmes qui était donc à proprement parler remarquable, mais bien leur émergence en grand nombre sur le devant de la scène. Avec leur triple victoire, Nagashima Yurie, Ninagawa Mika et Hiromix ont bel et bien renversé une tendance masculine dans la remise du prix Kimura Ihei, dont les femmes ne représentaient alors qu'à peine plus de dix pour cent des lauréats¹¹². Elles ont ainsi permis un changement de perspective en s'appropriant et en développant un style subjectif et intimiste, aux antipodes de l'approche réaliste qui était défendue par les pères de la photographie japonaise. À travers le caractère spontané de leur photographie, elle sont parvenues à donner une idée de ce que pouvait représenter la photographie personnelle pour les artistes du XXI^{ème} siècle : « the persona of the photographer being bound up in the description of his or her life rather than in more stereotypical notions of age and gender with which other practice often deals »¹¹³. La pratique impulsive qu'adoptent ces photographes, pareille à un flux de conscience traversant l'œil de la caméra, explique également la nécessité d'avoir un matériel de photographie léger et facile à transporter :

[...] we didn't choose snapshot photography because of a lack of skills, or because we weren't physically strong enough to handle larger camera equipment. It was because the portability of those cameras suited our work [...].¹¹⁴

Le critique Ōzawa Kōtarō perçoit chez ces femmes une volonté de s'affirmer socialement à l'encontre des pressions conformistes auxquelles elles doivent faire face¹¹⁵. C'est à lui que l'on doit aussi la paternité du terme « *onnanoko shashin* 女の子写真 » (photographie de filles) qui désigne ce mouvement¹¹⁶, consolidant d'autant plus une appréciation très genrée de leur art. Il assigne l'origine de ce mouvement à l'apparition des appareils photos compacts : les femmes seraient tout simplement incapables de manier les lourds appareils photos classiques, au point où elles y

¹¹¹ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārifoto » he* [「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガリーフォトへ] (Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, p. 1

¹¹² *Ibid.*, p. 16

¹¹³ COTTON, Charlotte, *op. cit.*, p. 154

¹¹⁴ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, « Yurie Nagashima's "And a Pinch of Irony with a Hint of Love" », *Tokyo Art Beat*, 14 novembre 2017. (Page web : Medium Tokyo Art Beat)

¹¹⁵ ŌZAWA Kōtarō 飯沢 耕太郎, « The Girls Are In the Room - Women Photographers in the 1990 », in coll. *Private Room II : 新世代の写真表現* (Chambre Privée II : Expression photographique d'une nouvelle génération), Tōkyō, Centre pour l'Art Contemporain de Mito 水戸芸術館, 1999, p. 16

¹¹⁶ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārifoto » he* [「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガリーフォトへ] (Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, p. 1

seraient « allergiques »¹¹⁷, ce qui expliquerait leur penchant pour les compacts et, par conséquent, leur soudaine émergence sur le marché de l'art photographique dans les années 1990. Cette appellation popularisée par Ōzawa est très largement critiquée comme étant une façon de décrédibiliser et d'infantiliser les artistes^{118 119}, notamment par une des lauréates, Nagashima Yurie, qui s'est depuis attelée à la rédaction d'un ouvrage consacré à la critique de ce terme. Elle y cite copieusement les propos de Ōzawa, à qui elle reproche de réduire la pratique de la photographie par des femmes à un usage superficiel et « cosmétique » :

「ずっと欲しかったカメラ」を女の子たちが手に入れた時、何がおこったのだろうか。彼女たちはこれまでよりもずっと軽やかに、自由に、見方を変えればよりぞんざいでいい加減にこのツールを使い始めた。男の子たちにとって(かつて男の子だった者も含めて)、カメラはフェティッシュな呪具のようなものである。魔法の力を失わないようにいつでもびかぴかに磨きあげ、手入れしておく必要がある。女の子たちにとっては、カメラはそのような神秘的な力を持つ道具にはほど遠く、ポーチの中にごちゃごちゃ詰め込まれた化粧品とほとんど変わらない。¹²⁰

Que s'est-il passé quand les filles ont eu "l'appareil photo qu'elles ont toujours souhaité" ? Elles ont commencé à l'utiliser de manière beaucoup plus légère et libre, ou, si l'on voit les choses autrement, de manière plus négligente et paresseuse. Pour les garçons (y compris ceux qui ne le sont plus), la caméra est une sorte de fétiche. Elle doit être polie et entretenue à tout moment pour ne pas perdre de son pouvoir magique. Pour les filles, l'appareil photo est loin d'être un outil doté de pouvoirs aussi magiques, il est plutôt fourré dans une pochette désordonnée, tel un objet cosmétique.

Les femmes sont ici accusées d'avoir un usage paresseux et négligent de leur matériel de photographie, qu'elles ne considéreraient comme rien de plus qu'un accessoire cosmétique, dont elles seraient incapables de mesurer la véritable valeur - contrairement aux hommes. Par ailleurs, il critique la réappropriation de la photographie personnelle par les femmes, en y décelant ce qui suit :

技術的なつたなさ、「半径五メートル以内」しか目を向けられない視野の狭さ¹²¹

Une maladresse technique, une étroitesse d'esprit qui ne se concentre que sur ce qui se trouve « dans un rayon de cinq mètres ».

Il est intéressant de préciser qu'Araki Nobuyoshi ne tombera pas sous le coup d'une telle lecture, quand bien même il en aura popularisé le style. Cette infantilisation systématique de la photographie pratiquée par des femmes se reflète également dans les comptes-rendus du jury du prix Kimura Ihei dès les années 1990, lorsque Takeda Hana est déclarée victorieuse :

¹¹⁷ ŌZAWA Kōtarō 飯沢 耕太郎, *Onnanoko shashin no jidai*『「女の子写真」の時代』(L'ère de la « photographie de fille »), Tōkyō, NTT, 2010, p. II

¹¹⁸ TUCKER, Anne, *op. cit.*, p.272

¹¹⁹ FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 138

¹²⁰ ŌZAWA Kōtarō 飯沢 耕太郎, *Shōjo kankyō to shashin no genzai*『少女環境と写真の現在』(L'environnement des filles et le contemporain de la photographie), STUDIO VOICE スタジオ・ボイス, INFAS, mars 1996, p. 18

¹²¹ ŌZAWA Kōtarō 飯沢 耕太郎, *Onnanoko shashin no jidai*『「女の子写真」の時代』(L'ère de la « photographie de fille »), Tōkyō, NTT, 2010, p. II

花さんの写真は、モノや町との、はじめてのコトなのだ。処女の視線 [...] : 視線の処女、なんとも古めかしいこんな言葉がぴたりとあてはまる。¹²²

Les photographies de Hana-san, ce sont ses premières expériences avec l'objet et la ville. Le regard de la vierge [...] : la virginité du regard, un mot un peu démodé qui convient parfaitement.

Dans cette citation, tirée du comptes-rendu du jury publié dans le numéro du mois d'avril du Asahi Caméra en 1990, Nagashima décèle la volonté de souligner le manque d'expérience de la photographe concernée, notamment à travers l'usage des termes 処女 *shojo* (vierge) et はじめてのコト *hajimete no koto* (première fois)¹²³. Par ailleurs, ces expressions ont une connotation sexuelle, réduisant l'acte de la photographie, dès lors qu'il est posé par une femme, au fantasme de la jeune fille qui perd sa virginité, et confortant par là même le parallèle éculé entre la caméra et le phallus¹²⁴ sur lequel nous reviendrons.

Ainsi, en remplaçant le terme « *onnanoko shashin* 女の子写真 » (photographie de filles) dans son contexte, il est compréhensible que la majorité des femmes photographes l'aient rejeté¹²⁵ :

[...]「女の子写真」というカテゴリーが当事者たちに支持されなかったのは、それが彼女たち自身とその作品を矮小化する言説であることに、彼女たちが意識的だったからではないだろうか。¹²⁶

La raison pour laquelle la catégorie « photographie de filles » n'a pas été adoptée par les personnes concernées est qu'elles étaient conscientes du fait qu'il s'agissait d'un discours qui les diminuait, elles et leur travail.

Nagashima Yurie, perçue comme un objet soumis au regard masculin, aurait ainsi ressenti une grande déception, n'ayant pas le sentiment d'être considérée à sa juste valeur en tant qu'artiste¹²⁷. Elle explique dans un entretien à quel point cette catégorisation a gommé la personnalité des femmes photographes de l'époque, particulièrement dans le cadre de la remise du prix :

[...] in 2000, the year I won the Kimura Ihei Award and the debate *onnanoko shashin* was at its height, the three women who received the award were given a single prize, as if we all belonged in that category. Many people wanted to put our diverse works in the same box.¹²⁸

Cela n'a fait que renforcer sa volonté de déconstruire cette grille de lecture sexiste et prétendument « objective » de la photographie, en imposant sa perspective féminine et subjective. Elle intègre par la suite le comité de sélection du prix Kimura Ihei et participe à la nomination en

¹²² NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gāri foto » he* [「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガリーフォトへ] (Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, pp. 17-18

¹²³ *Ibid.*, p. 18

¹²⁴ *Ibid.*, p. 87

¹²⁵ *Ibid.*, p. 11

¹²⁶ *Ibid.*, p. 111

¹²⁷ FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 138

¹²⁸ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, « Yurie Nagashima's "And a Pinch of Irony with a Hint of Love" », *Tokyo Art Beat*, 14 novembre 2017. (Page web : Medium Tokyo Art Beat)

2014 de l'artiste LGBT Mori Eiki, qui lui aussi reprend les codes de la photographie personnelle pour inviter le public à épouser la perspective subjective d'une personne homosexuelle¹²⁹. À l'occasion, Nagashima souligne cette évolution d'une photographie réaliste vers une photographie plus subjective, moins soumise à des carcans (y compris sociaux) :

過去の選評を読み返して気になるのは、カメラの攻撃性や撮影者の「高み」への執念、写真の唯一無二性のようなものが高く評価されている一方で、自分や個人領域への関心は自己愛的で、狭量な表現とみなされていることです。森栄喜さんの写真は、そのような価値基準からすれば不利ですが、だからこそ受賞にふさわしいと思います。¹³⁰

Ce qui me frappe lorsque je relis les sélections passées, c'est que l'agressivité de l'appareil photo, l'obsession du photographe pour ce qui « sort du lot » et ce qui est unique en photographie sont tout à fait reconnus, tandis que l'intérêt pour soi-même et la sphère personnelle sont considérés comme l'expression d'un tempérament narcissique, d'un esprit obtus. Les photographies de Mori Eiki sont désavantagées par de tels critères d'évaluation, mais c'est justement la raison pour laquelle je pense qu'elles méritent le prix.

Cette subjectivité dans la photographie correspond en définitive à une réappropriation du réel par des personnes dont l'art est systématiquement décrédibilisé. Ces artistes cristallisent dans la forme de l'autoportrait non seulement la question universelle de la recherche identitaire, mais également des thèmes liés à leur marginalisation sociale. En effet, comme l'exprime Henri Pierre Jeudy à propos de la forme du portrait:

Cette puissance de révélation du caractère humain, mais aussi des contextes sociaux d'une époque, attribuée au portrait, laisse bien supposer que celui-ci exprime à la fois une quintessence de l'être et une constellation de contingences¹³¹.

Nagashima Yurie et Mori Eiki se photographient ainsi au sein de leur environnement immédiat, mettant en lumière le quotidien qu'ils habitent et les personnes dont ils s'entourent. Les photos sont prises de façon impulsive, les standards de cadrage ne sont pas respectés : tant sur le plan du sujet que de la forme, ces photographes de la vie personnelle tentent de subvertir les règles imposées par les institutions et les critiques de photographie.

Ainsi, une des caractéristiques principales des autoportraits conçus par ces photographes réside dans leur focalisation sur les situations banales du quotidien. Cela permet de mettre en lumière à la fois leur propre subjectivité et leur individualité, qui plus est lorsqu'elle échappe à la norme : « Photographing, and thereby redeeming the homely, trite, and humble is also an

¹²⁹ MORI Eiki 森栄喜, *Jushō no kotoba*「受賞のことば」(Mots du lauréat), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2014, p. 115

¹³⁰ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Sakusha no yarou to suru koto no atarashisa wa gun wo nuite iru*「作者のやろうとすることの新しさは群を抜いている」(La nouveauté de ce que l'auteur essaie de faire est remarquable), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2014, p. 117

¹³¹ JEUDY, Henri Pierre, « Portrait », in MARZANO, Michela, *Dictionnaire du corps*, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige. Dico poche, Paris, 2007, p. 753

ingenious means of individual expression »¹³² affirme ainsi Susan Sontag. Nagashima exprime d'ailleurs sa volonté de se démarquer en se focalisant sur cet environnement ordinaire :

「カッコいい写真っていうか、人が写さないような道端の草とか撮ってるしさア。人と違うっていいことじゃん」¹³³

« Je prends des photos cool, comme de l'herbe sur le bord de la route que les gens ne prennent pas en photo. C'est bien d'être différent des autres. »

Dans son catalogue *PASTIME PARADISE*, primé en l'an 2000, Nagashima nous présente une série d'instantanés saisis au cours d'environ cinq ans : nous pouvons la voir en famille, dans sa chambre d'étudiante, en soirée avec ses amis, ou encore dans sa salle de bains, accomplissant les gestes anodins du quotidien. C'est une fenêtre ouverte sur le passé, comme le souligne le titre, ce qui nous rappelle le chapelet d'instantanés flottants dont parlait Michael Lucken. Une fois de plus, l'énergie que manifestent les photos nous donnent l'impression de pouvoir saisir un moment qui pourtant n'existe plus. Certaines photos s'étendent sur deux pages, mais le catalogue associe le plus souvent deux photos, couvrant chacune la totalité de la page, sans plus de référence.



Nagashima Yurie, *sans titre*, *PASTIME PARADISE* (2000)

¹³² SONTAG, Susan, *On Photography*, Anchor Books Doubleday, New York, 1990, p. 30

¹³³ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gāri foto » he* 『「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちの「ガリーフォトへ』(Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, p. 80

Cette double-page tirée de *PASTIME PARADISE* associe deux photographies prises par Nagashima Yurie. À gauche, un autoportrait de Nagashima, à droite, le comptoir de sa salle de bain. Cette association donne l'impression que les deux coups d'œil se succèdent, et que la lumière qui éclaire le visage à gauche pourrait provenir de la salle de bain à droite. En ce sens, le livre photo possède une qualité presque cinématographique, où l'on glisse d'une scène à une autre dans un mouvement continu. Comme l'explique Takano Ryūdai dans le cadre de notre entretien :

[フォトブックというフォーマットは写真を「見る」という体験に] 動画的要素を与えていると思いません。¹³⁴

Je pense que [le format du livre photo] ajoute un élément cinématographique [à l'expérience photographique].

L'autoportrait à gauche se focalise sur le visage de Nagashima, allongée sur un support qui pourrait être un lit ou un canapé. L'éclairage verdâtre laisse entendre que le cliché a été pris la nuit tombée, en intérieur, ce qui renforce l'impression que l'on assiste à une scène de fin de journée. La palette de couleur est restreinte, et seules trois couleurs imprègnent la scène : le rose de son teint, la blancheur verdâtre du mur et du coussin, en contraste avec sa chevelure noire. Nagashima ne regarde pas le viseur de l'appareil, son regard est dirigé vers un hors-champ sur la droite et nous paraît un peu perdu ou mélancolique. Les lèvres légèrement entrouvertes, le bras relevé au-dessus du front, la pose suggère une fatigue physique. L'autoportrait est légèrement flouté, donnant une impression de mouvement, comme si l'on accompagnait l'affaissement de Nagashima sur son canapé, ce qui renforce l'impression que Nagashima ne pose pas, bien que ce soit elle qui ait pris ce cliché. Rien n'arrête le regard dans cet autoportrait assez banal au premier abord, qui exprime une certaine lassitude. À droite, Nagashima prend en photo le coin de sa salle de bain où elle aligne devant le miroir ses produits de soins corporels. La photo se focalise sur le tube de dentifrice bleu tordu, entouré de shampoings et d'une boîte à savon. Dans le miroir, nous pouvons deviner le reflet d'un interrupteur fixé au mur. L'association des deux photos compose le tableau d'une fin de journée partagée entre l'affaissement sur le canapé et le brossage des dents avant d'aller se coucher. Sur la première image à gauche, Nagashima nous invite à la regarder avant de nous fondre en elle pour glisser sur la page de droite où il semble que ce soit notre regard qui tourne vers le tube de dentifrice, nous qui nous apprêtons à nous brosser les dents.

Cette œuvre est un exemple classique de la photographie personnelle, où le public est progressivement happé par l'image, qui lui fait partager la subjectivité de Nagashima Yurie. Le détail des objets a priori banals permet de fixer une scène de la vie quotidienne qui nous absorbe.

¹³⁴ TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, « Entretien avec Takano Ryūdai : Corps et identité(s) de genre », 16 avril 2021.

Ces fenêtres ouvertes sur un quotidien révolu sont autant d'occasions de se laisser toucher par la sensibilité de l'artiste : « Photographic seeing meant an aptitude for discovering beauty in what everybody sees but neglects as too ordinary »¹³⁵.

Cette volonté d'exprimer sa subjectivité dans l'évocation de son environnement comme de son entourage peut en mener plus d'un à se projeter dans le sujet photographié. En effet, comme l'exprime Mori Eiki :

大学卒業後、帰国してからは、僕が友人の部屋を訪ねて、相手の空間の中での彼らを撮影し続けた。そこで出会った彼らとの撮影を通して見えてきた、東京のワンルームに暮らす彼らの生活、孤独、そしてそれぞれが思い描く未来は、僕のそれとも重なり、そこに映し出される彼らの肖像はそのまま僕の肖像となった。¹³⁶

Après avoir obtenu mon diplôme universitaire et être retourné au Japon, j'ai continué à visiter les chambres de mes amis et à les photographier dans leurs espaces. La vie solitaire de ces personnes vivant dans un studio une pièce à Tokyo, ainsi que l'avenir qu'elles envisageaient, se recoupaient avec la mienne, et les portraits de ces personnes qui apparaissaient dans mes photographies devenaient des autoportraits.

Dans la photographie personnelle, le corps photographié se confond avec celui du photographe, étendant la forme de l'autoportrait au monde qui enveloppe l'individu. Chaque photographie a l'ambition d'exprimer une sensibilité personnelle et une façon particulière d'envisager le monde ; il en découle que chaque portrait est un reflet de soi, s'apparentant dans une certaine mesure à un autoportrait.

Dans son catalogue primé *intimacy*, Mori s'inscrit dans cette lignée de la photographie personnelle, en nous proposant un recueil plein de subtilité et de délicatesse, où il documente le quotidien qu'il partage avec son amant :

スナップショットのアプローチで撮影した日記的な記録です。決定的瞬間の種類の写真ではなく264ページ分の写真で一点の作品。たわいない日常の私小説みたいな部分もあると思います。¹³⁷

Il s'agit d'un journal intime pris à la manière d'un instantané. Il ne s'agit pas d'une sorte de photographie d'un moment décisif, mais d'une œuvre d'art comportant 264 pages de photographies. Je pense qu'il y a un élément de l'ordre du roman personnel d'une vie quotidienne banale.

¹³⁵ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 89

¹³⁶ MORI Eiki 森栄喜, *Jushō no kotoba*「受賞のことば」(Mots du lauréat), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2014, p. 115

¹³⁷ MORI Eiki 森栄喜, « *Kimura iheishashinshō* » Mori Eiki-shi kara yorokobi no koe. *Eromen Ittetsu-shi kara mo oiwai*『木村伊兵衛写真賞』森栄喜氏から喜びの声。エロメンー徹氏からもお祝い』(« Le prix de la photographie Kimura Ihei », réjouit M. Mori Eiki. Félicitations de la part de M. Ittetsu Eromen), *Nikka Spa*, 7 février 2014. (Page web : Nikka Spa)



Mori Eiki, *sans titre, intimacy* (2013)

Cette œuvre est tirée du catalogue, et figure également sur la couverture de l'ouvrage. La photographie se focalise sur un coin de mur à l'intérieur d'une pièce. Nous y voyons un homme, torse nu, assis par terre contre un pan de mur baigné de lumière. Adossé au mur adjacent, à droite, Mori Eiki, vêtu quant à lui, se tient dans l'ombre, également assis par terre, les jambes allongées sur celle de cet homme, qui n'est autre que son amant. À terre, nous pouvons deviner des habits éparpillés. L'œuvre marque par son jeu de clair obscur, où la fenêtre de la chambre baigne l'un de lumière, et la refuse à l'autre. Cet élément de composition instaure d'emblée une dichotomie. Les jambes entrelacées, suscitant leur propre jeu d'ombres et de lumières, signalent l'intimité que partagent ces personnes dont l'expression, sobre et retenue, ne trahit aucune émotion particulière. Mori affirme que c'est la première photo qu'il ait prise de cette personne, aux premiers jours de leur relation amoureuse¹³⁸.

On se remémore la tendance de Mori à se projeter dans les corps qu'il photographie : il est intéressant d'adopter cette grille de lecture pour cette œuvre en particulier - notamment lorsqu'il s'agit du contraste des jeux de lumière. Un corps est dissimulé dans l'obscurité, tandis que l'autre, à demi dénudé, se révèle au grand jour. Ces deux corps aux jambes enlacées pourraient n'en former qu'un, incarnant le jeu d'équilibriste d'une personne LGBT, tenaillée entre son désir de dévoiler son identité et la nécessité de parfois la dissimuler. Par ailleurs, l'entremêlement de

¹³⁸ MORI Eiki 森栄喜, MASAKI Takida, 「Interview 森栄喜 intimacy」, Change Fashion, 7 février 2014. (Page web : Change Fashion Net)

l'ombre et de la lumière apporte une note sensuelle à l'œuvre, évoquant le dévoilement progressif qui rythme les débuts d'une relation amoureuse. Cet entremêlement des corps sera entretenu par Mori, qui maintient une certaine ambiguïté quant à l'identité des hommes qu'il photographie tout au long du recueil, en dissimulant le visage de la personne, de sorte qu'on ne sait jamais vraiment s'il s'agit effectivement d'un autoportrait ou d'un portrait de son amant.

La sobriété des effets et la simplicité de la composition permettent à tous ces éléments d'émerger avec légèreté et subtilité. Tout le travail sur la lumière, qui rythme l'ensemble du recueil, est avant tout un exercice d'attention et de patience, puisqu'aucun effet technique n'est mis en place :

大がかりなライティングはせず、フラッシュは焚くことはあっても、基本的には自然光や室内の照明だけで撮影しています。作為的なポーズはしていません。¹³⁹

Je ne fais pas d'éclairage intensif et, bien que je puisse utiliser un flash, je me contente essentiellement de la lumière naturelle et de l'éclairage intérieur. Je ne demande ni ne prends de pose artificielle.

Là encore, l'équilibre entre réalisme et subjectivité est délicat : la photographie personnelle tend à cristalliser une expérience certes subjective, mais ancrée dans un quotidien tangible, que l'on peut presque palper à travers l'œuvre d'art. Takano Ryūdai, lauréat du prix en 2005 et membre du jury lors de la nomination de Mori, a particulièrement retenu cette qualité dans *intimacy* :

その画面は瞬間の捉え方が巧みで、作者の見たものがそこにあるような臨場感を与える。¹⁴⁰

Cette surface parvient habilement à capturer l'instant, donnant une impression de réalisme, comme si ce que l'artiste avait vu était là.

Mori Eiki parvient ainsi à se réapproprier la photographie personnelle afin de transmettre son vécu particulier de la façon la plus simple et concrète possible. Il parvient à susciter un sentiment de complicité avec son public en mobilisant des éléments de composition qui apportent une dimension presque tactile à la présence de ces corps. Ainsi, on est invités à contempler l'intimité grandissante entre deux personnes au cœur de leur quotidien, sans se focaliser particulièrement sur leur genre :

僕たちは毎日小さな幸せを発見しながら過ごしていて、そこに大きな事件や出来事はありません。でも、何気ない日常を切り取り、まとめて写真集にすることにメッセージをこめています。¹⁴¹

¹³⁹ MORI Eiki 森栄喜, « Kimura iheishashinshō » Mori Eiki-shi kara yorokobi no koe. *Eromen Ittetsu-shi kara mo oiwai* 『木村伊兵衛写真賞』森栄喜氏から喜びの声。エロメンー徹氏からもお祝い』(« Le prix de la photographie Kimura Ihei », réjouit M. Mori Eiki. Félicitations de la part de M. Ittetsu Eromen) , Nikka Spa, 7 février 2014. (Page web : Nikka Spa)

¹⁴⁰ TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, *Sakka no manazashi ga motarasu mō hitotsu no shiten* 「作家の眼差しがもたらすもうひとつの視点」(Une autre perspective apportée par l'œil de l'artiste), Asahi Camera *アサヒカメラ*, avril 2014, p.117

¹⁴¹ MORI Eiki 森栄喜, « Kimura iheishashinshō » Mori Eiki-shi kara yorokobi no koe. *Eromen Ittetsu-shi kara mo oiwai* 『木村伊兵衛写真賞』森栄喜氏から喜びの声。エロメンー徹氏からもお祝い』(« Le prix de la photographie Kimura Ihei », réjouit M. Mori Eiki. Félicitations de la part de M. Ittetsu Eromen) , Nikka Spa, 7 février 2014. (Page web : Nikka Spa)

Nous passons nos journées à découvrir de petits bonheurs, et il n'y a pas d'incidents ou d'événements majeurs. Cela dit, j'ai pris des éléments ordinaires, de tous les jours, et les ai assemblés pour en faire un livre de photos porteur d'un message.

2) Dépasser le cadre photographique

L'abandon de la photographie réaliste est non seulement marqué au niveau conceptuel par ces changements de perspective, mais également au niveau matériel par une manipulation du support photographique en tant que tel. Ce tournant est marqué dans un premier temps par la victoire de Sawada Tomoko en 2003 pour son exposition *Costume*, où elle se met en scène sous les traits de différents personnages, parfois dédoublés sur une seule et même photo à l'aide d'effets spéciaux¹⁴². En 1993, l'artiste Morimura Yasumasa, connu également pour ses photographies « modifiées » où il se glisse sous la peau de divers personnages du monde des beaux-arts ou de la publicité, n'avait, lui, pas pu remporter le prix Kimura Ihei à l'époque : « in the end, » explique-t-il, « I did not win the award because too many jury members argued that my work was fine art and not photography »¹⁴³. Cela trahit au sein du comité une différenciation systématique entre la photographie, qui se devait d'être réaliste, et les beaux-arts. Manifestement, la victoire de Sawada Tomoko signifie une plus grande flexibilité sur le plan de la photographie en tant que pratique artistique, admettant l'usage d'effets spéciaux. Fukagawa Masafumi 深川雅文 souligne ce tournant au sein même de l'institution de la remise du prix : « Sawada Tomoko getting the Kimura Ihei Award was a big thing. Only those who release the shutter used to be viewed as photographers. They represented the award. But that concept broke down »¹⁴⁴. La frontière entre la photographie réaliste et la photographie à visée artistique est à présent poreuse, le comité de sélection les mettant dorénavant sur le même plan¹⁴⁵.

La lauréate de l'année 2007, Shiga Lieko, poussera à l'extrême cette modification du support photographique. Elle est attirée dans un premier temps par l'ambiguïté entre le réalisme et la fantaisie que permet la photographie :

高校生の時、カメラを覗き、自分が被写体を少し操作するだけで、ものの見え方が全く違ってしまふことに衝撃を受けた。[...] たった一度見え方が違うだけで、予測不可能にすべてが変わる可能性がある。一枚の写真紙の中に求める世界が造れてしまう。絵を描くこととは全く違う、写真だからこそ現実であるかのように映る世界。その世界に没頭することを、恐ろしい欲望だとも感じた。¹⁴⁶

¹⁴² FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 155

¹⁴³ MORIMURA Yasumasa 森村泰昌, FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 58

¹⁴⁴ Fukagawa Masafumi 深川雅文, FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 155

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.155

¹⁴⁶ SHIGA Lieko 志賀理江子, *Jushō no kotoba*「受賞のことば」(Mots du lauréat), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2008, p. 113

Lorsque j'étais au lycée, j'ai jeté un œil dans un appareil photo et j'ai été choquée de voir à quel point les choses pouvaient être complètement différentes, simplement en manipulant légèrement le sujet. [...] Une simple différence de perspective peut tout changer de manière imprévisible. Vous pouvez créer le monde que vous voulez sur une simple feuille de papier photographique. Un monde qui est complètement différent du dessin, un monde qui semble être réel uniquement parce qu'il s'agit d'une photographie. J'ai ressenti comme terrible l'envie de m'immerger dans ce monde.

Ainsi, selon Shiga Lieko, toute photographie implique une altération de la vision du monde, en imposant un cadre et une perspective délimités. Elle tente de se réinventer une réalité qui puisse pallier au mal-être corporel qu'elle a ressenti durant son adolescence :

Creating images by using photography felt like a moment in which I could sneak away from this agonizing, painful body and emerge into another reality that my mind had imagined. To me, photographic images felt like the truth and real life like a lie.¹⁴⁷

Elle tend donc à transcender son expérience personnelle d'aliénation pour atteindre une dimension de la réalité qu'elle juge paradoxalement plus sincère, car explicitement subjective. Cette démarche se reflète jusqu'à son maniement du support photographique, qu'elle tente également de dépasser. En effet, ses photos sont caractérisées notamment par des jeux de lumière : à l'aide d'une aiguille, elle perce de petits trous ses photos, qu'elle tient ensuite contre la lumière du soleil pour laisser passer les rayons au travers, avant de rephotographier le résultat final¹⁴⁸. En modifiant le support photographique, elle transforme la réalité dépeinte en y apportant une dimension fantastique :

I took photographs of the people around me and then put my hands on these photographs, cutting them, opening holes in them, shining light on them. I changed the photographic subjects into completely different, fictitious characters.¹⁴⁹

Cette modification du support caractérise la « patte » de Shiga, primée pour ses catalogues *Lilly リリー* et *CANARY カナリア* en 2007. L'œuvre *Le cri de Jane ジェーンの叫び*, tirée de *Lilly リリー*, nous permet de comprendre ce processus mis en place par Shiga Lieko.

¹⁴⁷ SHIGA Lieko 志賀理江子, FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 239

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.240

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.240



Shiga Lieko, *Jane's Shout* ジェーンの叫び, Lilly リリー (2005)

Ici, des lignes ont été coupées sur la photo originale à l'aide d'un cutter, afin de laisser passer la lumière du soleil au travers, créant ainsi à la fois un effet de rayonnement et de distorsion lumineuse à certains endroits. Par ailleurs, l'arrière-plan est complètement obscurci, et la figure centrale est entourée de mains qui semblent sortir de cette obscurité, conférant à l'œuvre une dimension fantastique. Les couleurs ont été modifiées : le visage est teinté de rouge, le reste du corps est légèrement bleuté. La photographie réaliste a perdu ses marques dans cette composition étrange, factice, où chaque élément a subi une transformation.

Cette approche située à l'extrême opposé de la photographie réaliste a ébranlé les membres du comité de sélection, un ébranlement que formule le photographe juré Shinoyama Kishin 篠山紀信 (1940) :

[...] 現実を力まかせにねじ伏せて自分の世界をつくり上げるという手法は、写真という表現ではあまり適切であるとはいえない。しかし今、私が見ている現実を写真にするにはこのやり方しかないのよ、という確信に満ちた彼女の声が聞こえてくる。[...] リアルな現実にはフィクションを加え、新たな彼女自身のリアルを獲得しているところが見事なのだ。¹⁵⁰

[...] La méthode consistant à créer son propre monde en distordant la réalité à sa guise n'est pas très appropriée pour l'expression photographique. Cependant, je peux entendre sa voix pleine de conviction, qui affirme que c'est le seul moyen de photographier la réalité telle que je la perçois. [...] La façon dont elle ajoute la fiction à la réalité réelle et acquiert une nouvelle réalité qui lui est propre est brillante.

¹⁵⁰ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Tomodachi ni naritai*「友達になりたい」(Je voudrais devenir leur ami), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2008, p. 114

Shinoyama exprime ici à la fois son bouleversement, son doute et son irrésistible conversion à une photographie qui réinvente ses propres règles.

Katayama Mari, lauréate du prix Kimura Ihei en 2019 pour son catalogue *Gift*, estompe également les limites du support photographique dont elle étend les frontières jusqu'à investir l'espace d'exposition. La forme de l'autoportrait lui permet de représenter cette expansion en explorant la porosité du cadre photographique, qui aboutit à une fragmentation corporelle.

Cette porosité du cadre de l'autoportrait s'exprime particulièrement dans la série *you're mine* de Katayama Mari qui figure dans son catalogue *Gift*.

C'est d'abord dans le titre même du projet que l'on décèle à la fois une dépossession et une réappropriation de soi. Ce premier pronom personnel « you », suivi du pronom possessif « mine », indique une lutte pour le pouvoir, dont les acteurs restent dans l'ombre. Est-ce la photographe qui s'empare de l'objet devant le viseur, ou est-ce au contraire le modèle qui usurpe l'identité de celle qui l'observe ? Cette ambiguïté est présente jusque dans la perception que Katayama a de la représentation de soi dans son travail : « Lorsque j'achève une œuvre, cela veut dire que je me suis achevée moi-même. [...] Mais il faut que je me dise que mon travail n'est pas ce que je suis »¹⁵¹. L'œuvre opère comme une extension de soi, et dès lors qu'elle est achevée, le lien d'appartenance entre l'artiste et son autoportrait devient ambigu. Les possessifs au référent ambivalent signalent ce qui précisément ne peut être résolu.

Ce rapport ambigu se retrouve dans la mise en espace des différentes œuvres exposées dans le cadre de cette série dont l'installation s'est faite à Tokyo, dans l'espace TRAUMARIS, dans une petite salle de quatre murs.

¹⁵¹ KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, « Entretien avec Katayama Mari : Corps, identité(s) et environnement », 22 avril 2020.



Katayama Mari, *you're mine #001*, GIFT (2014)

Sur l'un des murs, une photographie de Katayama Mari, allongée sur des coussins blancs disposés sur un drap de même couleur en guise de toile de fond. Elle est allongée en prenant ici de nouveau une pose classique, s'appuyant sur un coude, l'autre main épousant la courbe de son corps, comme si elle se trouvait sur un divan. Elle porte des bas de contention gris et un justaucorps orné de dentelle, couleur beige. Ses ongles recouverts d'un vernis rouge ; elle porte du rouge à lèvres ainsi qu'une épaisse couche de fard à paupière. Ses cheveux coupés au carré avec une frange droite sont volumineux. Katayama Mari ne sourit pas, les lèvres entrouvertes - c'est une pose de séduction qu'elle prend, le titre « you're mine » prenant alors une dimension érotique.

Katayama Mari, *Mise en espace de you're mine*, Traumaris (2014)

Juste en-dessous de cet autoportrait, Katayama Mari place une poupée à taille humaine, reprenant de toute évidence la pose prise sur la photo qui la surplombe. La poupée est allongée sur un sofa blanc, entourée de coussins. La forme de la main et des jambes de



Katayama, ainsi que la texture des cheveux sont imités, mais le visage est ici transformé en miroir à vanité, entouré d'ampoules électriques afin d'illuminer le visage qui s'y reflèterait. Sur le mur d'en face, un miroir reflète la scène.



Katayama Mari, *Mise en espace de you're mine, Traumaris* (2014)

D'autres autoportraits sont affichés dans la pièce, mais le cœur de l'exposition se situe au sein de cet étrange triangle que forment ces trois objets d'art. Le miroir reflète la photographie et la poupée, dont le visage lui-même est un miroir. Katayama Mari ne se limite plus au support photographique à proprement parler pour faire parler son œuvre : elle construit un environnement qui ne cesse de lui renvoyer sa propre image (et qui lui tient lieu d'image, comme le suggère la disparition du visage dans le miroir), une installation qui pose en la répétant la question du corps « véritable ». Lorsqu'elle pénètre la pièce, Katayama Mari se retrouve dans quatre corps différents, à la fois objet et sujet du regard. C'est sur une légende qu'évoque le titre de l'installation que Katayama Mari construit son exposition. Selon cette légende, lorsque trois doppelgängers se réunissent au même endroit, la personne à laquelle ils ressemblent devrait disparaître : « Nothing will show unless I myself wasn't there »¹⁵², dit-elle à ce sujet. Prise en étau entre toutes ces représentations d'elle-même, elle expérimente une expansion du corps au-delà de ses limites physiques, au point où il n'existerait plus de corps unique à proprement parler. Le corps d'origine disparaît, tout comme les limites du cadre photographique, grâce à une mise en espace qui ancre l'expérience photographique dans une sphère physique et temporelle.

¹⁵² Anonyme, « Bridging the Gap Between "Abnormal" and "Normal" | Mari Katayama First Solo Exhibition "you're mine" », *Fragments Magazine*, 30 mars 2015. (Page web : Fragmentsmag)

Ainsi, qu'on soit dans un processus d'expansion ou de fragmentation, les frontières à la fois du support photographique et du corps s'estompent peu à peu, perturbant l'ancrage réaliste de la photographie.

Cet effacement des frontières du médium photographique reflète la porosité du cadre de l'autoportrait, comme nous venons de le voir, et induit une façon différente d'envisager le corps, dont l'unicité est transgressée. En effet, le cadre de l'autoportrait suppose un corps observateur, pour un corps observé. Henry M. Sayre nous propose le concept de « dépassement du cadre » :

Sayre uses the phrase "exceeds the frame" to describe such works' projection of meanings that reach beyond the image itself [...] and enter into viewers' subjective, interpretative space. The frame signifies both the physical edges of the art object, as well as the metaphorical divisions between the image [...] and the viewer.¹⁵³

Le cadre est la frontière poreuse qui sépare le corps observateur du corps observé, et Katayama se retrouve dans ces deux sphères, happée tour à tour par son propre regard et par sa propre image : « Creating and living are the same thing for me. There is no separation. I really don't know where my work ends »¹⁵⁴, explique-t-elle. Le corps observateur est face à sa propre image qui, transposée en photo, lui renvoie une réalité qui le dépasse. Cela fait précisément écho aux caractères japonais désignant le concept de photographie : 写 *sha* et 真 *shin* signifient respectivement *transposer d'un endroit à un autre*, et ce qui est *vrai*¹⁵⁵. L'objet de l'autoportrait, délimité par son cadre, se veut tout aussi révélateur de *vérité* que l'artiste observateur qui recrée son image - comment alors distinguer le corps à l'œuvre du corps de l'œuvre? Katayama constate ainsi, avec justesse, qu'on ne peut séparer son corps de son œuvre¹⁵⁶.

Cette dynamique entre le corps à l'œuvre et le corps de l'œuvre habite également la production de Nagashima Yurie, qui y voit l'expression d'une dynamique de pouvoir à renverser.

CHAPITRE 2 : Renverser les rapports de force établis

En effet, la photographie est un art qui met en lumière des rapports de force, comme l'explique la critique et commissaire d'exposition en chef du Musée Métropolitain de la Photographie à Tokyo Kasahara Michiko 笠原美智子 :

¹⁵³ MILLETT-GALLANT, Ann, *The Disabled Body in Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, Londres, 2010, p. 20

¹⁵⁴ CAMPION, Chris. « Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama », *The Guardian*, 6 mars 2017. (Page web : The Guardian)

¹⁵⁵ LUCKEN, Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle: Pensée, formes, résistances*, Hermann, Paris, 2001, p. 3

¹⁵⁶ « You can't separate my body from my work », in CAMPION, Chris, *op. cit.*

写真という装置を使って、まず、自分自身を相対化させる。自分自身や自分を取り巻く環境、家族や友人とのあり方などを一つ一つ検証し、そこに現れる抑圧的な権力関係を洗い直し、解体し、新たな関係を作っていく。[...] そしてそれは自分に根を下ろし、常に自分の内部での権力構造との葛藤を免れないゆえに、一般的な政治性を持ちえるのである。¹⁵⁷

En utilisant le dispositif de la photographie, on se relativise d'abord soi-même. On s'examine progressivement, ainsi que l'environnement qui nous entoure et notre comportement en famille et avec nos amis ; on réexamine et on démantèle les relations de pouvoir oppressives qui s'y manifestent, et on en crée de nouvelles. [...] Et parce que [la photographie] est enracinée en nous et qu'elle est constamment en conflit avec sa propre structure de pouvoir interne, elle peut généralement avoir une qualité politique.

La photographie, grâce à la mise à distance que permet l'objectif, déclencherait une mise en question de nos rapports interpersonnels, à l'échelle de l'individu et, plus largement, à l'échelle du milieu de l'art. Ces structures de pouvoir propres à la pratique photographique se cristallisent généralement dans le rapport entre le photographe et le sujet photographié - son modèle. On explorera dans ce chapitre les différentes façons dont ce rapport de force est mis en place, puis renversé par les récents lauréats du prix Kimura Ihei à l'aide de l'autoportrait.

1) La réification du modèle photographié

Selon Susan Sontag, le photographe a la capacité de « posséder symboliquement »¹⁵⁸ son sujet en saisissant son image : « To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge - and, therefore, like power »¹⁵⁹. En effet, toute photographie est subjective, comme nous l'avons établi précédemment, et la façon dont on cadre un sujet projette sur la personne photographiée nos propres jugements. Une perspective plongeante peut par exemple trahir un sentiment de supériorité de la part du photographe - à l'inverse, la contre-plongée sert traditionnellement à exprimer l'admiration ou le respect. Ces codes peuvent être subvertis bien entendu, mais ils imbibent inévitablement le rapport du photographe au monde qui l'entoure. Lorsqu'on prend une photo que l'on publie ensuite, on partage une forme de relation que l'on expose dans l'espace public. La photo prise manifeste un regard qui se mêle au collectif pour y imposer une vision particulière. En d'autres termes, le sujet ne se détermine pas lui-même : son image naît d'un œil qui précède l'objectif de l'appareil. Ainsi, le modèle n'a pas de pouvoir d'auto-détermination à proprement parler, et demeure dépendant du regard du photographe.

¹⁵⁷ KASAHARA Michiko 笠原美智子, *Nūdo no poritikusu : josei shashin-ka no shigoto* 『ヌードのポリティクス : 女性写真家の仕事』(La politique du nu : le travail des femmes photographes), Tōkyō, Chikumashobō 筑摩書房, 1998, p. 77

¹⁵⁸ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p.14

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.4

Nagashima Yurie explore cette question du rapport de force entre le photographe et son modèle dans son ouvrage paru en 2020¹⁶⁰. Judith Butler, l'une de ses références, a également exploré la nature du sujet hégélien dans son livre *Subjects of Desire*, paru en 1987. Le sujet qui contemple le monde et agit en son sein ne se déterminerait qu'en relation à l'autre :

[...] the subject can only know itself through another, but in the process of recognizing itself and constituting its own self-consciousness it must overcome or annihilate the Other, otherwise it places its own existence at risk [...]. Desire, in other words, is tantamount to the consumption of the Other.¹⁶¹

Le désir qui nous pousse à explorer l'altérité, ce même désir qui nourrit la pratique photographique, en vient à consommer l'objet de la contemplation pour établir une conscience propre. La photographie est fondée sur une consommation du réel, qui réduit le modèle à un objet à saisir, une image à capturer - telle est la mission, la raison d'être du photographe.

Ce rapport de pouvoir, fondé sur un désir de possession, se décline sur plusieurs tableaux, en fonction du statut social, de l'appartenance nationale ou ethnique, du genre, de la sexualité ou encore du handicap de la personne photographiée. Les artistes japonais du XXI^{ème} siècle tentent de mettre en lumière cette dynamique, et de la subvertir, au travers de l'autoportrait :

It is important for all photographers to learn how to identify themselves with the 'Other' and to approach the norms imposed by society critically. Sometimes, the most effective way of making a statement is to use subjects from the photographer's everyday life, including his/her own body.¹⁶²

2) La réappropriation du nu féminin par Nagashima Yurie

Le sociologue Adrian Favell identifie au sein de l'art contemporain japonais une structure profondément sexiste, où la femme est l'objet du fantasme masculin: « Looking back, the simple binary of girls' imagery and male fascination has always been there in Japanese contemporary art »¹⁶³. Nagashima Yurie fut l'une des figures de proue d'un mouvement visant à démanteler cette structure patriarcale, où le photographe, traditionnellement un homme, pose un regard réificateur sur son modèle féminin :

¹⁶⁰ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārfoto » he* [「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ] (Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, p. 46

¹⁶¹ SALIH, Sarah, *Judith Butler*, Routledge Critical Thinkers, Londres, 2002, p. 26

¹⁶² NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, « Photography as a Subversive Tactic : Being the Other », *International Summer School of Photography (ISSP)*, 2014. (Page web : ISSP)

¹⁶³ FAVELL, Adrian, *Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art 1990-2011*, Blue Kingfisher, Hong Kong, 2012, p. 35

歴史的にも、男性の撮影者は彼女たちの所有物である肉体を“写し撮(盗)って。我がものとし、社会的地位や名声、成功を獲得してきたのに対し、彼女たち自身はアノニマスな存在単なる「女」、または“脱ぐ事情がある女”として扱われてきた。¹⁶⁴

Historiquement, les photographes masculins ont « photographié » et « volé » les corps qui appartiennent à ces femmes. En revanche, ces femmes elles-mêmes ont été traitées dans l'anonymat, en tant que simples « femmes » ou comme des « femmes ayant l'opportunité de se déshabiller ».

La femme photographiée, anonyme, perd toute individualité dans l'œuvre du photographe, pareille à un objet interchangeable. Son corps est un canevas lui permettant de réaliser son œuvre ; un corps magnifié mais réifié dans l'objet d'art que révèle en lui le regard masculin. Cette appropriation de la forme féminine s'inscrit dans la longue tradition patriarcale de l'accapuration du corps de la femme par l'homme, notamment sur le plan sexuel. Il n'est pas anodin en ce sens de noter qu'un appareil photo est régulièrement associé au phallus :

カメラをペニスにたとえる比喩は、写真行為の「主体」と「客体」に確固とした性役割があることを示唆している。¹⁶⁵

La comparaison de l'appareil photo à un pénis suggère qu'il existe des rôles de genre bien définis entre le « sujet » et l'« objet » de l'acte photographique.

Cela éclaire d'autant plus la perspective sexiste entretenue par les critiques de photographie, et que nous avons étayée plus haut, où les lauréates étaient notamment comparées à des jeunes filles perdant leur virginité au contact de l'appareil photo, incapables par ailleurs d'en prendre soin ou d'en mesurer la véritable valeur. Cette réduction du modèle féminin à un objet d'art sexualisé par le regard masculin relègue la femme à un rôle passif et empêche toute empathie d'un bout à l'autre du viseur. La femme ne s'auto-détermine jamais dans cette relation de pouvoir, son point de vue n'est pas pris en compte :

[...]「見られる側」という性役割が社会的に構築されたものであるという視座が入念に回避される一連の語りにおいて、女性はやはり「他者化」されているのである。¹⁶⁶

Dans une série de récits dans lesquels le sujet du genre socialement construit de la personne « contemplée » est soigneusement évité, les femmes sont toujours « altérisées ».

Nagashima précise que le phénomène de dévalorisation de la femme la relègue à une dimension « autre » dans son article *Photography as a Subversive Tactic : Being the Other* :

When a society categorizes certain people under a common label, there is always a political undercurrent. By defining a group's characteristics as different from what is considered

¹⁶⁴ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārīfoto » he*『「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ』(Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, p. 87

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 87

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 87

'normal' or 'standard', they can be made into the 'Other', marginalized or isolated. For example, in a traditional gender-based power relationship a woman is often treated and expected to behave as a Model (object) in relationship to the Photographer (subject).¹⁶⁷

La femme, objet de la photographie, n'est pas prise en compte lorsqu'il s'agit d'établir une perspective : seule la vision de l'homme est normalisée. C'est pour cela que Nagashima entreprend de recentrer la perspective féminine de part et d'autre du viseur, afin d'humaniser la femme et de lui accorder un plus grand degré d'auto-détermination. Elle décline toute offre de poser en tant que modèle, notamment pour Araki Nobuyoshi ou Shinoyama Kishin :

I was offered nude modelling jobs by photographers like Araki and Shinoyama. But there is a concept to my work, namely that my body is mine and not a product for men. I took photographs of my body myself; if a man had taken photographs of me, they would have meant something very different. I declined all offers.¹⁶⁸

En effet, le nu féminin traditionnellement photographié par des hommes ne fait que renforcer cette hyper-sexualisation de la femme, un produit qui nourrit le fantasme masculin. Si donc Nagashima décide d'être à la fois le sujet et l'objet de la photographie, c'est pour remettre en question les dynamiques de pouvoir entre le photographe et son modèle :

女性写真家になることが、写真行為における性役割の逆転を示唆したのに対し、一九九〇年代に自らを被写体とした女性写真家たちは、ファインダーの前もレンズの前も同時に自分の場所とすることで、撮る側/撮られる側の異性愛的な性役割そのものを問い直す試みだったといえる。¹⁶⁹

Alors que devenir une femme photographe suggérait un renversement des rôles de genre dans l'acte photographique, les femmes photographes qui se sont prises elles-mêmes en photo dans les années 1990 ont tenté de remettre en question les rôles de genre opposés du photographe et du photographié, en se plaçant simultanément devant le viseur et l'objectif.

Kasahara Michiko analyse cette tendance parmi les femmes photographes contemporaines japonaises :

こうして長い間、男性の枠組みの中で捉えられ、疎外されてきた歴史に鑑み、〈女性〉について取り組もうとした時、彼女たちがまず自分を選んだのは彼女たちの真摯な態度ゆえだろう。¹⁷⁰

Ainsi, compte tenu de leur longue habitude d'être perçues et marginalisées dans un cadre masculin, elles se sont choisies en premier [en tant que sujet] en raison de leur attitude sincère, lorsqu'elles ont essayé d'aborder [la problématique de] la « femme ».

¹⁶⁷ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, « Photography as a Subversive Tactic : Being the Other », *International Summer School of Photography (ISSP)*, 2014. (Page web : ISSP)

¹⁶⁸ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 141

¹⁶⁹ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārifoto » he* 『「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガリーフォトへ』(Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, p. 48

¹⁷⁰ KASAHARA Michiko 笠原美智子, *Nūdo no poritikusu : josei shashin-ka no shigoto* 『ヌードのポリティクス : 女性写真家の仕事』(La politique du nu : le travail des femmes photographes), Tōkyō, Chikumashobō 筑摩書房, 1998, p. 77

Sally O'Reilly identifie une vague similaire chez les artistes contemporaines se réclamant de par le monde du mouvement féministe :

The main thrust of this development has been from passivity to active agency, so that the body is no longer a static, optical phenomenon, but the embodiment of dynamic human relations and even a medium of change and influence within the artwork itself.¹⁷¹

Cette réappropriation du discours par les femmes leur permet à la fois de bénéficier d'un pouvoir d'auto-détermination au niveau de leur propre représentation et de défaire les structures qui permettent la domination systématique des hommes dans le milieu de la photographie. Le cadre de l'autoportrait manifeste cette autorité assumée en subvertissant le rapport entre le sujet qui contemple et l'objet qui est observé : le « corps [...] se voit co-impliqué dans l'action et la contemplation elle-même, comme détermination de ce qui agit ou contemple »¹⁷².

Nagashima Yurie se réapproprie donc le discours sur la féminité en mobilisant le cadre de l'autoportrait. Elle cherche à investir les terrains qui réifient la femme dans la photographie afin de les subvertir. Rien de tel que la forme du nu féminin, symbole érotique d'une femme qui offre son corps au photographe afin qu'il la « saisisse », pour engager une telle démarche.



Nagashima Yurie, *sans titre*, PASTIME PARADISE (2000)

¹⁷¹ O'REILLY, Sally, *op. cit.*, p. 17

¹⁷² BENOIST, Jocelyn, « Corps objet / corps sujet », in MARZANO, Michela, *Dictionnaire du corps*, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige. Dico poche, Paris, 2007, p. 245

Sur cette photographie, Nagashima Yurie pose nue dans sa chambre, assise en tailleur sur son futon. La chambre n'est pas rangée : une couverture est négligemment posée sur le futon ; un téléphone, une télécommande, un cendrier, un paquet de cigarette et un carton de thé au citron gisent au sol. À droite, on devine une sorte d'étagère métallique avec, en vrac, de la vaisselle et des épices. Une main posée sur un genou, l'autre reposant au niveau de l'entre-jambe, Nagashima fume une cigarette. Ses cheveux sont très courts, presque rasés ; en guise de bijoux elle porte une boucle d'oreille à peine perceptible et un piercing au niveau du septum. Elle est très détendue, son corps légèrement affaissé formant un pli sur son ventre. Elle regarde rêveusement au dehors et ignore l'objectif, le visage tourné de trois-quart vers la source de lumière naturelle.

Nagashima ne se soucie pas de l'objectif : ni sa pose, ni son apparence, ni son regard ne cherchent à plaire à l'observateur. Son corps nu manifeste un détachement total, détendu, à l'image de la pièce qui l'entoure. L'ambiance décontractée nous invite à partager une intimité, certes, mais c'est celle d'un quotidien naturel, dénué de séduction. La perspective se situe à un angle en légère contre-plongée comme si nous étions au même niveau que Nagashima, face à elle, comme pour partager pour partager sa pause cigarette. Cette perspective trahit la dimension particulière de l'autoportrait, notre perspective épousant en réalité celle de Nagashima elle-même. Le corps nu féminin est présenté ici comme une image ordinaire. Nous ne le contemplons pas de haut, et il ne s'offre pas à notre regard dans une pose aguicheuse. Au contraire, son assise en tailleur conjugue fermeté et détente. Nous ne sommes pas invités à regarder Nagashima, elle se regarde elle-même, et nous partageons ce regard. Elle est parvenue à retirer l'élément voyeur qui fait du nu féminin le nécessaire et « obscur objet du désir », en passant des deux côtés de l'objectif.

3) Normalisation de l'homosexualité chez Mori Eiki

À travers la photographie, Mori tente lui aussi de renverser une dynamique de pouvoir en affirmant son identité LGBT au grand jour :

やっぱり写真を撮ることで自分を肯定するという意味もあったので。男の子の写真を撮って発表することで自分も社会的に肯定されている気がする。そのままでも問題ない、自信をもっていいんだって。もちろん撮られている子も作品となることで力づけてあげられたらいいなというもあります。¹⁷³

Je voulais aussi m'affirmer en prenant des photos. En prenant des photos de garçons et en les exposant, j'avais le sentiment de m'affirmer socialement. Je trouvais qu'il n'y avait rien de mal à ce qu'ils soient tels qu'ils étaient, et qu'il était normal d'avoir confiance en soi. Bien sûr, j'espère aussi donner de l'assurance au garçon photographié, devenu œuvre d'art.

¹⁷³ MORI Eiki 森栄喜, MASAKI Takida, 「Interview 森栄喜 intimacy」, Change Fashion, 7 février 2014. (Page web : Change Fashion Net)

Il cherche ainsi à interroger le regard stigmatisant posé sur les personnes homosexuelles au Japon, sujettes à une déshumanisation systématique.

Au moment de la remise du prix à Mori Eiki en 2014, un membre du jury, Iwagō Mitsuaki 岩合光昭, établit d'emblée un parallèle entre l'homosexualité présente dans *intimacy* et celle qu'il a pu constater dans un troupeau de gnous :

野生動物の世界でオスとオスが擦り付け合うのを目撃したことがある。[...] 戦いに負けたオスたちはやもめグループを形成する。やもめたちは自慰行為を空に向かって行う。性の衝動を抑えることができないのだろうか、オスの背中にマウントし擦り付ける。¹⁷⁴

J'ai vu des mâles se frotter les uns aux autres dans le monde de la faune sauvage. [...] Les mâles qui perdent le combat forment un groupe de veufs. Les veufs se masturbent devant le ciel. Ils montent et se frottent contre le dos des mâles, peut-être incapables de contrôler leurs pulsions sexuelles.

Cette comparaison malheureuse ne se veut pas a priori malveillante : Iwagō poursuit en affirmant qu'il ne pense pas que l'homosexualité soit quelque chose à cacher (...du fait de sa présence dans le règne animal)¹⁷⁵. Cette remarque révèle cependant une difficulté à appréhender le sujet de l'homosexualité dans l'œuvre de Mori, un élément visiblement déroutant et insolite pour ce public hétérosexuel. En effet, le sociologue Mark J. McLelland affirme que les représentations d'homosexuels menant une vie ordinaire brillent par leur absence dans les médias japonais¹⁷⁶, et que l'activisme LGBT est loin de bénéficier d'une assise aussi solide qu'en Occident au sein de la société¹⁷⁷. À l'instar des propos de Iwagō, les personnes homosexuelles sont animalisées dans un effort paradoxal d'humanisation, trahissant une focalisation sur l'acte sexuel, accompagnée d'une certaine condescendance. Cette fétichisation des homosexuels se reflète dans plusieurs reportages télévisés : « the approach of the media is still voyeuristic, [...] [with] instances of journalists going 'under cover' to expose the supposedly enticing secrets of Japan's gay world »¹⁷⁸.

Mori se place aux antipodes de ces pratiques envahissantes en cultivant au contraire une certaine pudeur dans son recueil *intimacy*. Aucune photographie n'y explicite la nature sexuelle du rapport entre les deux hommes, Mori ayant pris soin d'éviter l'habituelle hypersexualisation des relations homosexuelles dans le monde de l'art :

¹⁷⁴ IWAGŌ Mitsuaki 岩合光昭, *Kekkyoku, hito wa hito ni shika kyōmi ga nai no darō ka*「結局、ヒトはヒトにしか興味がないのだろうか」(Après tout, les humains ne s'intéressent-ils qu'aux humains ?), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2014, p.116

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.116

¹⁷⁶ McLELLAND, Mark J., *Male Homosexuality in Japan : Cultural Myths and Social Realities*, Routledge, Londres, 2000, p. 58

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.37

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.36

でもこれまでのゲイのアーティストが発表している作品って、裸とかセックスをテーマにしたものが中心だったし、とても閉ざされてる感じがするんです。それを自分がもっとオープンな感じにバージョンアップさせていきたいんです。僕は普通に暮らして普通に楽しく生きている。近い未来にもしかしたら結婚もできるかもしれない。社会も変わってきている。¹⁷⁹

Mais jusqu'à présent, les œuvres publiées par les artistes homosexuels portaient principalement sur la nudité et le sexe, et j'ai l'impression que c'est très enfermant. Je voudrais passer à la prochaine étape, avec plus d'ouverture. Je vis normalement, j'ai une vie ordinaire et amusante. Je pourrais même me marier dans un avenir proche. La société évolue elle aussi.

Mori cherche ainsi plutôt à humaniser les relations homosexuelles au Japon, un pays où l'hétérosexualité reste synonyme de normalité :

Indeed, the word 'normal' (*nōmaru* or *futsū*) is commonly used to describe 'heterosexual' people whereas the deviant same-sex desiring 'others' are referred to with a variety of contradictory and confusing terms in which gender-inversion and same-sex desire are often conflated.¹⁸⁰

Confronté à cette « déviance de la norme » inscrite jusque dans la langue, Mori construit des ponts entre l'homosexualité et l'hétérosexualité dans un effort pédagogique :

いわゆるゲイ、同性愛者に対して異質でアブノーマルな印象を持つ人もいます。けれど僕たちは何処にでもいる男女のカップルと同じように過ごしていて、そういった日常を自然に、さりげなくプレゼンテーションすることで、これまでのイメージを更新したかったんです。¹⁸¹

Certaines personnes ont l'impression que les gays et les homosexuels sont différents et anormaux. Cependant, nous passons notre vie comme n'importe quel autre couple, un homme et une femme, et j'ai voulu mettre à jour notre image en présentant mon quotidien de manière naturelle et décontractée.

Le cadre de l'autoportrait permet à Mori de susciter avant tout un sentiment de reconnaissance et d'empathie chez le public, en mettant en lumière tous les aspects anodins du quotidien qui rapprochent les relations homosexuelles de n'importe quelle relation hétérosexuelle : « I hope my winning the prize will help encourage young (gay) people and help others envisage the lives of gay people in Japan »¹⁸² affirme-t-il. Il assume la portée activiste de son art, et cherche également à toucher les jeunes personnes homosexuelles qui peut-être manqueraient de repères en leur montrant que malgré les jugements déplacés de l'extérieur, leur quotidien peut être aussi anodin que celui des autres :

¹⁷⁹ MORI Eiki 森栄喜, MASAKI Takida, 「Interview 森栄喜 intimacy」, Change Fashion, 7 février 2014. (Page web : Change Fashion Net)

¹⁸⁰ McLELLAND, Mark J., *op. cit.*, p. 241

¹⁸¹ MORI Eiki 森栄喜, « Kimura iheishashinshō » Mori Eiki-shi kara yorokobi no koe. *Eromen Ittetsu-shi kara mo oiwai* 『木村伊兵衛写真賞』森栄喜氏から喜びの声。エロメンー徹氏からもお祝い」(« Le prix de la photographie Kimura Ihei », réjouit M. Mori Eiki. Félicitations de la part de M. Ittetsu Eromen), Nikka Spa, 7 février 2014. (Page web : Nikka Spa)

¹⁸² MORI Eiki 森栄喜, « Gay Japanese photographer wins prize with photobook portraying his daily life », *Japan Times*, 25 avril 2014. (Page web : Japan Times)

そんないたって普通で幸福な毎日は、それでいて未だ僕にとっては切実ななにかで、と同時に美しい、とても特別なものです。そしてそんな僕と彼との普通の生活や普通の親密さが、社会にとって、まだ異質な物として扱われるとするならば、その事実は僕を悶えさせ奮い立たせるのです。

Une vie aussi normale et heureuse est toujours à la fois quelque chose de très spécial pour moi, et en même temps quelque chose de magnifique. Et si une telle vie ordinaire et une intimité normale entre lui et moi sont encore traitées comme quelque chose d'étranger à la société, alors cela me fait souffrir et m'encourage tout à la fois.

La banalité du quotidien est ainsi magnifiée, brandie comme le sésame de l'acceptation sociale. Elle imprègne toute l'œuvre de Mori, où chaque image est un coup d'œil qui en appelle un autre. Ses photographies n'ont pas de titres particuliers ; leur collection forme le corps d'une seule œuvre où se fondent les images multiples d'un même quotidien. Cela fait également écho à la confusion des corps entretenue par Mori, où l'identité de l'un est indiscernable de l'autre - peut-être pour suggérer plus largement qu'ils ne sont pas dissociés de leurs concitoyens.



Mori Eiki, *sans titre, intimacy* (2013)

Cette photo tirée de *intimacy* maintient cette ambiguïté quant à l'identité du sujet, qui s'apparente à Mori Eiki lui-même. Nous le voyons ici torse nu, le buste de profil et le visage détourné de la caméra, les bras étendus afin de récupérer un objet sur une étagère murale. En arrière-plan, un miroir reflète la scène. C'est un coup d'œil passager, un mouvement complètement anecdotique

dans le rythme d'une journée. Le regard est d'abord attiré par la courbe du dos, accentuée grâce au jeu de contrastes lumineux, et coupée dans son mouvement par le pli de la nuque relevée. On est frappé par la proximité du corps à l'objectif, et cette focalisation sur la peau rend la personne presque palpable, comme si nous pouvions la toucher en étendant le bras. Le regard se tourne ensuite vers le miroir, qui nous offre une autre perspective de la scène, plus large, et rétablit une distance avec ce corps presque trop proche. Mori Eiki emploie régulièrement l'élément de la surface réfléchissante dans son œuvre, que ce soit au travers d'un miroir ou encore d'une fenêtre : nous sommes invités à changer de perspective, à engager une réflexion quant à nos propres projections. En nous plongeant dans l'intimité du corps dans un premier temps, pour ensuite rétablir une distance, Mori parvient à mettre en relief le paradoxe de l'expérience intime et du jugement extérieur sur l'homosexualité. Mais surtout, il arrive à normaliser le regard homoérotique apposé au corps, en invitant le public à voir la scène pour ce qu'elle est : un geste anodin du quotidien.

4) Dépassement du handicap et exploration identitaire chez Katayama Mari

Katayama Mari, lauréate du prix Kimura Ihei de 2019, met quant à elle en lumière le corps handicapé dans une société qui trop souvent le prive de son humanité. Elle souffre d'une hémimélie tibiale de naissance : c'est une malformation au niveau des jambes, qui s'accompagne dans son cas de malformations au niveau de la main¹⁸³. À l'âge de 9 ans, elle prend la décision de se faire amputer des jambes¹⁸⁴. Si elle affirme ne pas exploiter son handicap comme source d'inspiration à proprement parler¹⁸⁵, ce dernier demeure indissociable de son œuvre - si ce n'est dans un premier temps dans son désir de le dépasser¹⁸⁶.

Katayama Mari affirme qu'elle a commencé par percevoir son corps comme un matériau : « Plutôt qu'un corps, je le considérais comme un objet »¹⁸⁷. Une réification qui résulte à n'en pas douter du regard lourd que pose la société sur le corps handicapé.

Le regard de l'autre sur notre corps est déterminant pour la construction de soi, car c'est lui qui d'abord nous accueille, ou nous rejette. Le corps handicapé, qui échappe à la norme, attire souvent le regard de ceux dont il croise le chemin, par curiosité, par pitié, voire par dégoût. C'est

¹⁸³ ROYER, Eric-Bertrand, « Mari Katayama, la différence sublimée », *Osphères*, 29 juin 2019. (Page web : Ospheres)

¹⁸⁴ CAMPION, Chris, *op. cit.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ PARIS PHOTO, « Conversation - Baker/Katayama - FR », *Vidéo Vimeo*, 8 novembre 2019. (Page web : Paris Photo & Vimeo)

¹⁸⁷ KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, *op. cit.*

ce mélange de curiosité et de jugement qui se pose avec le regard sur les personnes en situation de handicap. Iwakuma Miho a identifié ce phénomène au Japon en tant que « peeping-Tom effect vis-à-vis the voyeuristic curiosity of the nondisabled public »¹⁸⁸. Katayama Mari témoigne, elle aussi, du poids de ce regard:

ただ身体だけ、見た目だけを見ている。それは、顔を見て美人かブスカを選ぶのと同じだと思う。
それはダサイ。¹⁸⁹

Ils ne faisaient que regarder mon corps, mon apparence. Je pense que c'est la même chose que lorsqu'on regarde un visage pour déterminer s'il est beau ou laid. C'est ringard.

Ce regard qui se fixe sur la différence morphologique d'un individu est intériorisé, et peut être vécu comme une invitation pressante à se fondre dans le collectif. En effet, le corps handicapé attire précisément l'attention parce qu'il représente une déviance par rapport à la norme¹⁹⁰. Cette attention peut se transformer en violence, comme cela a été le cas pour Katayama, qui a souffert de harcèlement et d'ostracisme au cours de sa scolarité¹⁹¹.

Elle a ainsi développé un désir grandissant de s'assimiler à ses pairs, en jouant du mimétisme. Dans son interview pour *Fragments Magazine*, elle explique :

I never had 'normal' legs, so I couldn't help but be interested in people's movements and kept trying to imitate them. [...] I thought that if I was able to imitate all of them, I could become just like a normal person. I really hated how I walked differently from other people, so I thought I had to fix myself.¹⁹²

Katayama Mari parle de la nécessité de « se réparer » comme d'une obsession de son adolescence, pour ainsi effacer ce qui lui attirait les regards. Ainsi, jusqu'au milieu des années 2010, elle avoue avoir voulu tendre à ce qu'elle aurait pu être, dans d'autres circonstances :

[...] 私のイメージするストーリーの中に出てくる登場人物の一人みたいな感じで。私の別の顔だとは思っていませんでした。かなり都合の良い存在として捉えていたのではないかなと思います。¹⁹³

[...] je me percevais comme l'un des personnages de mon imagination. Je ne pensais pas que c'était une autre facette de moi-même. Aujourd'hui, je me demande si je ne me forgeais peut-être pas une existence plus avantageuse.

Plusieurs de ses autoportraits, notamment dans sa série *shadow puppet* (2016), témoignent de cette exploration de l'altérité. Ici, elle porte des jambes en chiffon à taille humaine,

¹⁸⁸ 岩隈美穂 IWAKUMA, Miho, « Being Disabled in Modern Japan: A Minority Perspective », in Kramer, Eric Mark (ed.). *The emerging monoculture : assimilation and the "model minority"*, Praeger Publishing, Santa Barbara, 2003, p. 131

¹⁸⁹ KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, *op. cit.*

¹⁹⁰ MILLETT-GALLANT, *op. cit.*, p. 11

¹⁹¹ CAMPION, Chris, *op. cit.*

¹⁹² Anonyme, « Bridging the Gap Between "Abnormal" and "Normal" | Mari Katayama First Solo Exhibition "you're mine" », *Fragments Magazine*, 30 mars 2015. (Page web : Fragmentsmag)

¹⁹³ KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, *op. cit.*

qui cette fois ne reprennent pas la forme de ses jambes amputées : « They were the legs I lost. That was how I imagined them »¹⁹⁴. L'imagination de ce qui aurait pu être prend forme en dilatant la forme.



Katayama Mari, *shadow puppet #14, GIFT* (2016)

Le titre *shadow puppet* est révélateur : ces photographies sont des reflets d'ombres d'elle-même, inanimées car irréelles. Dans *shadow puppet #014*, Katayama Mari se représente comme une femme au foyer, assise près d'une petite table où se trouve son nécessaire à couture, cousant une housse de coussin - et pas la première, à en juger par la pile de coussins jonchant le sol. Cependant, le réalisme à proprement parler n'est pas ici recherché. Les jambes qu'elle « enfle » ressemblent plutôt à une énorme paire de pinces, faisant écho à la forme de sa main gauche dont on devine les ongles. Cela reprend aussi les motifs de crustacés qui se répètent sur les murs, copies conformes de collages tirés de magazines. Ces éléments accentuent l'aspect irréel de la scène, et évoquent le monde du rêve, ou de l'imaginaire, autant que celui du quotidien.

Ici, l'intime et le fantasme s'épousent l'un l'autre, reflétant le « souci de faire de l'expérience intime d'un moi insaisissable et polymorphe le moteur de la création »¹⁹⁵, pour citer Michael Lucken. L'expérience imaginée d'une existence potentielle, inaccessible, est en outre le

¹⁹⁴ CAMPION, Chris, *op. cit.*

¹⁹⁵ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 233

fondement même de l'alterité : « Qu'est-ce qu'autrui », dit Jocelyn Benoist, « si ce n'est celui qui occupe la place où pourrait être mon corps propre ([...] comme une potentialité de son propre ego [...]) »¹⁹⁶.

Ce fantasme de l'« autre » a par ailleurs nourri le mimétisme pratiqué par Katayama Mari. L'incorporation de l'autre, au sens étymologique du terme, et la perte de repères corporels déterminent la perception de son identité : « Je suis un patchwork d'identités autres »¹⁹⁷, affirme-t-elle ainsi en 2015. La disparition des frontières du corps mène ici à une dispersion identitaire. Michael Lucken a identifié cette angoisse existentielle chez plusieurs contemporains de Katayama Mari, sous la forme d'un « manque jamais comblé, une impression [...] de ne pouvoir être pleinement eux-mêmes »¹⁹⁸. L'artiste Ishiuchi Miyako 石内都, membre du jury de sélection du prix Kimura Ihei, a été particulièrement touchée par ce conflit identitaire que manifeste Katayama Mari :

片山真理さんの「GIFT」は肉体と精神という相いれない現実が映し出されている。肉体は365日、毎秒変化し、自分でコントロールできない不自由な肉体の中に精神という自由がある。片山さんの作品はその二つのせめぎ合いを彼女の美意識を持って表現していることが受賞につながった。¹⁹⁹

Gift de Katayama Mari reflète les réalités incompatibles du corps et de l'esprit. Le corps change 365 jours par an, à chaque seconde, et il y a une liberté d'esprit au sein d'un corps incommode que l'on ne peut contrôler soi-même. L'œuvre de Katayama a été sélectionnée pour le prix car elle exprime le conflit entre ces deux éléments au travers de son sens esthétique.

Mais ce conflit intérieur se manifeste également sur le plan collectif : Katayama exprime à travers sa photographie une angoisse identitaire née du regard réducteur du collectif sur le handicap. Sa tendance propre à considérer son corps tel un objet ne fait que refléter une perception morcelée du corps handicapé, vu comme un assemblage de pièces séparées. L'écrivain et juré Hirano Keiichirō 平野啓一郎 parvient à formuler la complexité de sa démarche :

身体とオブジェとを、等価に被写体とし、画面に配することで、所有という概念の根拠と目されてきた身体と、その制作物との類縁関係を可視化しつつ、しかし、やはり違うのだという動揺をも巧みに喚起している。当然に、これは障害を持った身体と、その義手・義足に対する私たちの眼差しへの批評なのだが、片山作品の優れているところは、両者の序列が攪拌されており、しかも、オブジェの多様性が、「普通のからだ」という通念自体をも、ほとんど解体し終わったと感じさせる点である。²⁰⁰

¹⁹⁶ BENOIST, Jocelyn, *op.cit.*, p. 254

¹⁹⁷ Anonyme, « Bridging the Gap Between “Abnormal” and “Normal” | Mari Katayama First Solo Exhibition “you’re mine” », *Fragments Magazine*, 30 mars 2015. (Page web Fragmentsmag)

¹⁹⁸ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 241

¹⁹⁹ ISHIIUCHI Miyako 石内都, *Rekishi no ninaito to shite kitai* 歴史の担い手として期待 (Attendue comme porteuse de l'histoire), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2020, p.16

²⁰⁰ HIRANO Keiichirō 平野啓一郎, *Sonzai-kan no kyōdo* 「存在感の強度」(La force de l'être), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2020, p.17

En utilisant et disposant le corps et l'objet comme sujets équivalents sur l'écran, l'artiste visualise la relation analogue entre le corps, considéré comme le fondement du concept de possession, et l'objet créé par ce corps, mais évoque aussi habilement la contrariété que suscite toujours le contraste entre le corps et son objet. Il s'agit naturellement d'une critique du regard que nous portons sur le corps handicapé, avec ses bras et jambes prothétiques, mais ce qui est remarquable dans le travail de Katayama, c'est que la hiérarchie entre corps et objet est brouillée. De plus, la diversité des objets nous donne l'impression qu'elle a d'elle-même presque achevé de démonter la notion commune du « corps normal ».

Cette notion de « corps normal » que déconstruit Katayama Mari lui permet paradoxalement de créer un espace pour toute personne échappant aux standards établis dans la société. Cela touche également le média particulier de la photographie dont elle a fait son art et qui tend plus généralement à exprimer des réalités collectives : « The medium has re-emerged [...] as an articulation of the plurality of human experience »²⁰¹. Katayama Mari l'exprime, elle, ainsi :

これまでではセルフポートレートとしての作品が中心でしたが、カメラを社会に目を向けるためのツールとしてとらえられるようになり、「外」の世界への視線を得ることができたと思います。²⁰²

Jusqu'à présent, je me suis focalisée sur l'autoportrait, mais aujourd'hui, puisqu'on peut considérer l'appareil photo comme un outil d'observation de la société, je pense avoir pu livrer un aperçu du monde « extérieur ».

Ainsi, l'autoportrait photographié ne se limite pas au sujet qu'il saisit, car tout sujet, tout corps témoigne d'une réalité qui se cristallise dans le contexte où nous évoluons. Cela rejoint la visée politique d'une déconstruction qu'identifiait Kasahara Michiko au sein de la pratique photographique en début de chapitre. O'Reilly formule une analyse similaire : « It is possible [...] », écrit-elle, « to view the body along cultural, social, emotional and intellectual lines at the same time - to view it as a formal entity that is forever in thrall to its many contexts »²⁰³. En ce sens, le corps de l'œuvre dans la photographie témoigne d'une réalité collective. « L'autre » se confond avec soi-même, car dans le lien qui se crée entre le corps du regardant et celui du regardé se joue l'expérience d'une commune incarnation. Ainsi, l'autoportrait permet à Katayama Mari, mais aussi Nagashima Yurie et Mori Eiki de créer un espace pour ces corps « autres » qui nous traversent, nous dépassent, nous rejoignent dans le miroir en forme de mosaïque qu'ils tendent à notre corps collectif.

²⁰¹ O'REILLY, Sally, *op. cit.*, p. 19

²⁰² 美術手帳, Bijutsu Techo, «「部屋」の外へ。義足のアーティスト・片山真理インタビュー», 4 juin 2016. (Page web : Bijutsu Techo)

²⁰³ O'REILLY, Sally, *op. cit.*, p. 8

II^e PARTIE : GENRE ET SEXUALITÉ, MARQUEURS IDENTITAIRES

L'autoportrait a donc été utilisé en ce début de XXI^{ème} siècle afin de recentrer des perspectives « autres » qui n'étaient jusque-là pas normalisées aux yeux du public. Ainsi, les standards usuels de la photographie ont été remis en question pour mettre en lumière la dimension subjective de la photographie et permettre une plus grande diversité de points de vue. Les artistes japonais contemporains proposent une vision plurielle de la société japonaise et parviennent paradoxalement à faire émerger l'universel en assumant une approche subjective et personnelle.

Nous pouvons cependant identifier plusieurs tendances circonscrites au cours de ces vingt dernières années, qui découlent de cet élan vers une photographie plus artistique et subjective. En l'occurrence, l'exploration du genre et de la sexualité a dominé une partie importante de la production artistique de ces dernières années. Cela va de pair avec une recherche de sa propre individualité, par-delà les rôles traditionnellement associés aux femmes et aux hommes, comme l'explique Kasahara Michiko :

誰かの娘でも妻でも母でも祖母でもなく、会社の肩書きでも職業でもなく、まして資産の多寡でもなく、なにものにも過度に依存せずに、女性がひとりの人間として淡々と在るためにはどうしたらいいのだろう。精神の独立、と言うのは易しいが、歳を重ねるだけで自然と身につくものではないことだけは確かである。少なくとも、社会において自分自身を自分自身で定義づける主体たりえること、個人化した主体であることが必要となる。²⁰⁴

Que faire pour qu'une femme soit une personne détachée sans dépendre systématiquement de quelqu'un ; sans être fille, épouse, mère, ou grand-mère de quelqu'un, sans signifier le titre ou la profession de quelqu'un, sans être la richesse de quelqu'un? Il est facile d'affirmer une « indépendance d'esprit », mais il est certain que ce n'est pas quelque chose que l'on peut acquérir naturellement en mûrissant. Il est nécessaire d'être un sujet individualisé, ne serait-ce que pour pouvoir se définir par soi-même en société.

Dans cette perspective le corps apparaît comme un lieu d'exploration de l'individualité, qui interroge en particulier le genre et la sexualité : « The body, then, has become recognized as the principal arena for the politics of identity, as well as a facilitator and marker of belonging »²⁰⁵.

La focalisation des commissaires d'exposition sur la question du genre dans l'art a suscité beaucoup de controverses au Japon, dès les années 1990. La professeure Kanō Ayako, spécialiste de ces questions, identifie trois arguments majeurs avancés par les critiques d'art anti-féministes

²⁰⁴ KASAHARA Michiko 笠原美智子, 『日本の新進作家展 vol.7 オン・ユア・ボディ on your body : contemporary japanese photography』(Exposition d'artistes émergents japonais vol.7 Sur ton corps / on your body : contemporary japanese photography), Tōkyō, Musée Métropolitain de la Photographie de Tōkyō 東京都写真美術館, 2008, p.10

²⁰⁵ O'REILLY, Sally, *op. cit.*, p.8

au Japon : d'abord, la critique féministe pourrait devenir étouffante, ensuite, la critique féministe serait une importation étrangère, et enfin, il y aurait un domaine de l'art qui ne saurait être touché par la critique²⁰⁶. Il existe ainsi un fossé entre les critiques d'art féministes qui encouragent l'étude du genre, et ceux qui s'y opposent ouvertement²⁰⁷. Les études de genre constituent aussi une cible favorite des médias, qui selon Kasahara sont coupables de diffuser des représentations trompeuses du mouvement : « distorted images of them in the mass media as frightening, inflexible doctrines took on a life of their own and repelled the general population »²⁰⁸. Cela aura poussé plus d'une artiste à chercher un public plus réceptif à l'étranger :

結果、女性アーティストは日本を後にすることになる。そして、価値観も文化も人種も違う他者との関わりの中で、自分自身を客観的に捉え、自分自身を自分自身で定義づける主体たりえる個人化した意識を獲得していくのである。²⁰⁹

C'est la raison pour laquelle les artistes femmes quittent le Japon. En communiquant avec d'autres personnes ayant des valeurs, des cultures et des appartenances ethniques différentes, elles acquièrent une conscience individualisée qui leur permet de se considérer avec plus d'objectivité et de devenir des sujets à part entière, ayant conscience d'elles-mêmes.

Cela ne fait que conforter l'avis des critiques d'art anti-féministes selon lequel cette émergence de l'individualisme, vu sous le prisme du genre, ne serait qu'un produit importé de l'étranger. Pourtant, selon l'écrivain et philosophe Yamasaki Masakazu 山崎正和 (1934-2020), l'inclination communautaire que l'on prête à la mentalité japonaise ne serait pas tant une caractéristique essentiellement japonaise qu'un sous-produit d'une culture capitaliste centrée autour de l'entreprise, qui se serait consolidé dans les années d'après-guerre²¹⁰. Bien au contraire, il identifie dans les ères antérieures, la présence d'un individualisme tempéré, ancré dans un sentiment de maîtrise de soi²¹¹. L'approche essentialiste selon laquelle l'exploration de l'individualité, notamment sous le prisme du genre, serait une démarche occidentale est en ce sens réductrice, au vu de l'importance du sujet dans la production des artistes japonais contemporains : « a number of artists [...] can be said to probe the possibilities of the self through a more subtle, poetic, and spiritual sense of self »²¹².

²⁰⁶ KANŌ Ayako 加野彩子, « Women? Japan? Art?: Chino Kaori and the Feminist Art History Debate », *Review of Japanese Culture and Society*, vol XV, décembre 2003, p. 31

²⁰⁷ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 37

²⁰⁸ KASAHARA Michiko 笠原美智子, « Contemporary Japanese Women's Self-Awareness », dans REILLY, Maura, NOCHLIN, Linda, *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, Merrell Publishers, Londres, 2007, 304 p., p.99

²⁰⁹ KASAHARA Michiko 笠原美智子, 『日本の新進作家展 vol.7 オン・ユア・ボディ on your body : contemporary japanese photography』(Exposition d'artistes émergents japonais vol.7 Sur ton corps / on your body : contemporary japanese photography), Tōkyō, Musée Métropolitain de la Photographie de Tōkyō 東京都写真美術館, 2008, p.15

²¹⁰ YAMASAKI Masakazu 山崎正和, *Individualism and the Japanese: An Alternative Approach to Cultural Comparison*, Japan Echo, Tōkyō, 1994, p. 73

²¹¹ *Ibid.*, p.73

²¹² TUCKER, Anne, *op. cit.*, p. 274

CHAPITRE 1 : Le genre, un costume (2000-2005)

Les années 2000 à 2005 sont ainsi marquées par la continuation de l'exploration du genre amorcée dans les années 1990. Dans ce cadre, la philosophe Judith Butler est une référence citée par plusieurs critiques et artistes féministes.

1) La théorie du genre

Nagashima Yurie se réclame du féminisme de la troisième vague, qui découle entre autre de la théorie « queer »²¹³ du genre développée par Judith Butler - elle en fait même la pierre d'angle de son ouvrage『僕らの「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ』(Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »)²¹⁴. Elle reformule et introduit la théorie du genre ainsi :

ジェンダーのありようについて考える際に本書が依拠するのは、ジュディス・バトラーのジェンダー理論である。ジェンダーは、わたしたちのアイデンティティの重要な要素で、わたしたちはそれぞれが所属する社会におけるジェンダーの規範を参照しながら、自らのアイデンティティとしてのジェンダーを遂行する。²¹⁵

C'est sur la théorie du genre de Judith Butler que ce livre s'appuie pour examiner la nature du genre. Le genre est un élément important de notre identité, et chacun d'entre nous l'exécute en tant que tel en se référant aux normes de genre de la société à laquelle on appartient.

Le genre est ici compris comme un ensemble de normes sociales traditionnellement associées au sexe biologique d'une personne. Il ne faudrait cependant pas confondre genre et sexe biologique, qui pour sa part est défini par les chromosomes, les hormones et les caractères sexuels primaires et secondaires d'une personne. Le genre, et non le sexe, serait donc un élément constitutif de l'identité, formulé au gré des conventions sociétales qui nous façonnent. Judith Butler elle-même précise que le genre est, en ce sens, à explorer selon une démarche « généalogique » :

[...] genealogy investigates the political stakes in designating as an origin and cause those identity categories that are in fact the effects of institutions, practices, discourses, with multiple and diffused points of origin.²¹⁶

²¹³ La philosophe Sedgwick retrace les origines du terme « queer » à la racine du mot latin torquere (tordre, passer au travers) : « [...] in other words, queer is not concerned with definition, fixity or stasis, but is transitive, multiple and anti-assimilationist. » (source : SALIH, Sarah, *op. cit.*, p.8)

²¹⁴ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārīfoto » he*『僕らの「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ』(Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, p. VII

²¹⁵ *Ibid.*, p. VI

²¹⁶ BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, Londres, 2006, pp. viii-ix

Le genre ne serait non pas à l'origine des catégories identitaires, mais plutôt une conséquence des discours et pratiques sociétales qui établissent les rapports entre les sexes. Selon Butler, les normes sociales régissent nos rapports interpersonnels et créent ainsi un moule qui définit les règles auxquelles les individus doivent se tenir : le genre serait une matrice comportementale construite par les conventions humaines²¹⁷. Cette mise en lumière de l'artificialité du genre est au cœur de la théorie « queer » : « [...] queer theory undertakes an investigation and a deconstruction of these categories, affirming the indeterminacy and instability of all sexed and gendered identities »²¹⁸. On peut relire la citation de Simone de Beauvoir (une autre influence importante pour l'œuvre de Nagashima Yurie²¹⁹) sous cet angle : « On ne naît pas femme : on le devient. [...] c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit [...] qu'on qualifie de féminin »²²⁰.

Toujours selon Butler, le genre ne se limiterait pas toutefois à une « performance » sociale : il s'ancrerait plus profondément dans nos identités. En effet, le langage précéderait et construirait toute identité de genre : le genre serait un acte qui donnerait naissance à ce qu'il nomme - un homme « masculin » ou une femme « féminine ». Il deviendrait donc tangible et concret à travers son assignation, il serait parole incarnée : c'est en ce sens que Butler dit du genre qu'il est « performatif »²²¹. L'identité même serait donc à concevoir de façon généalogique : chaque sujet qui se comprend au sein d'une culture est un sujet construit, une agrégation de discours culturels formulés via la langue²²². Ainsi, il n'existerait pas de « moi » en dehors du langage²²³. En ce sens, on ne peut concevoir le genre que sous le prisme de ce que le discours collectif a nommé et identifié ; il n'existe donc pas de sujet qui puisse se défaire du genre entièrement : « 'The script', if you like, is always already determined within this regulatory frame, and the subject has a limited number of 'costumes' from which to make a constrained choice of gender style »²²⁴. À défaut, certains peuvent aller jusqu'à le subvertir :

バトラーの「ジェンダーの行為遂行性(Gender Performativity)」という概念は、人びとが「これが女らしさ/男らしさの表現(representation)だ」と考える仕草や話し方、行動や装いを遂行(perform)することで、ジェンダーの規範を再生産するだけでなく、攪乱することも可能であるとす
る。²²⁵

²¹⁷ SALIH, Sarah, *op. cit.*, pp. 51-52

²¹⁸ *Ibid.*, p. 9

²¹⁹ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, « Yurie Nagashima's "And a Pinch of Irony with a Hint of Love" », *Tokyo Art Beat*, 14 novembre 2017. (Page web : Medium Tokyo Art Beat)

²²⁰ BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe Tome I : Les faits et les mythes*, Gallimard, Paris, 1949, p. 281

²²¹ SALIH, Sarah, *op. cit.*, p. 64

²²² BUTLER, Judith, *op. cit.*, p. 145

²²³ *Ibid.*, p. 145

²²⁴ SALIH, Sarah, *op. cit.*, p. 63

²²⁵ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārīfoto » he*『「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ』(Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin,

Le concept de performativité du genre de Butler suggère que les gens peuvent non seulement reproduire les normes de genre mais aussi les perturber en effectuant des gestes, des discours, des comportements et des accoutrements qu'ils considèrent comme des « représentations de la féminité/masculinité ».

La commissaire d'exposition Lena Fritsch, spécialiste de la photographie japonaise, retrouve cette tendance parmi les artistes contemporains japonais, qui tentent de subvertir les catégories de genre - en renvoyant elle aussi à la théorie de Butler :

A typical strategy to draw attention to gender relations is the 'parodical masquerade' with 'masquerade' referring to the adoption of a certain (gender) identity by wearing some kind of costume. [...] With regards to gender studies, Judith Butler has argued that a 'parody', for instance the practice of 'drag', can demonstrate playfully that all gender is scripted, rehearsed, and performed.²²⁶

Sawada Tomoko, qui fait partie de ces artistes explorant la garde-robe du genre, gagne le prix Kimura Ihei pour son exposition *Costume* datant de 2003.

2) Le corps costumé chez Sawada Tomoko

Costume, conforme au reste de son œuvre, est une série d'autoportraits dans lesquels Sawada change d'apparence en changeant de costume, de maquillage et de coiffure, allant jusqu'à prendre et perdre du poids en fonction des prises de vue²²⁷. Elle endosse le rôle de femmes aux professions variées, se présentant tantôt comme une infirmière, tantôt comme policière. Comme le note Shinoyama Kishin, membre du comité de sélection, Sawada explore les diverses manières dont nous incarnons nos identités :

等身大の自分の生きる世界の中のチョットちがった自分に生まれ変わるのです。²²⁸

Elle renaît dans la peau d'une personne légèrement différente au sein du monde grandeur nature dans lequel elle vit.

Cette tendance à endosser des identités multiples, et à se photographier sous un jour très différent à chaque prise de vue imprègne en effet l'ensemble de l'œuvre de Sawada. La dimension théâtrale de la série est totalement assumée, comme le suggère d'emblée le titre, et ce que confirme la mise en scène des portraits.

jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly », Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, pp. VI-VII

²²⁶ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 197

²²⁷ FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 170

²²⁸ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Korezo nikutai shashin*「これぞ肉体写真」(C'est une photographie physique), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2004, p. 222



Sawada Tomoko, KANGOFU, costume (2004)



Sawada Tomoko, FUKU, costume (2004)

Nous pouvons contempler ci-dessus deux exemples de portraits tirés de la série *costume*, où Sawada se glisse successivement dans la peau d'une infirmière et d'une policière. Sur la première image, Sawada porte le costume et la toque blanche des infirmières. Les cheveux noués en deux couettes, pleine d'attention, elle tient dans ses mains celle du patient allongé devant elle et recouvert d'une couverture, blanche elle aussi. En arrière-plan, de simples rideaux blancs permettent de se focaliser entièrement sur cette pose immuable qui renvoie à l'imaginaire stéréotypé de l'univers hospitalier. Sur la deuxième image, Sawada endosse le costume d'une policière, qui semble remplir d'un air strict un formulaire de contravention sur un trottoir passant. Les cheveux noués, portant une épaisse paire de lunettes noires carrées, Sawada Tomoko se métamorphose complètement sous l'uniforme de police et projette une image d'autorité, qui contraste avec l'aura accueillante du personnage de l'infirmière. Il s'agit bien là de personnages, comme au théâtre : le titre même de la série mobilise le registre théâtral, souligné par la mise en scène appuyée du cadre photographique. Dans chaque autoportrait, un portrait de femme est croqué, avec son lot d'attente et de préconçus sociaux. La critique Kasahara Michiko reconnaît dans la démarche de Sawada une recherche d'individualité, face à la multitude de rôles assignés à la féminité :

澤田知子の膨大なセルフ・ポートレイトは、ひとりの女性が個人化した主体であろうとする試みにおいて生み出された果実とも捉えられる。同世代の女性のさまざまな場面を自ら演じながら、澤田は社会が女性にいかなる価値や役割を刷り込んでいるのか検証している。[...] 働く女性をテーマ

にした(Costume) (2003年)、就職や結婚、職場でさえ外見によっておおきく判断され選別されてしまう現実を表している。

La vaste collection d'autoportraits de Sawada Tomoko peut être vue comme le fruit de la tentative d'une femme de devenir un sujet individualisé. Tout en incarnant divers rôles de femmes de sa génération, elle examine les valeurs et les rôles inculqués aux femmes. [...] *Costume* (2003), sur le thème des femmes actives, met en lumière la réalité des femmes qui sont jugées et sélectionnées en grande partie au regard de leur apparence, que ce soit sur le marché de l'emploi, ou encore sur le plan matrimonial.²²⁹

Le poids de l'apparence dans la construction identitaire est en effet une question qui habite Sawada, qui affirme avoir été façonnée par des complexes liés à son physique :

外見と内面の関係をテーマに作品をつくり続けてきました。根底には外見のコンプレックスがあって、それは今も変わらず私の中に存在しています[...]。²³⁰

J'ai continué à créer des œuvres sur le thème de la relation entre l'apparence et l'intériorité. A la base, j'avais un complexe lié à mon apparence, qui existe encore en moi [...].

C'est ce complexe qui a poussé Sawada à explorer la malléabilité de son apparence. La forme de l'autoportrait lui a ainsi permis de regagner un sentiment de maîtrise de soi. Elle garde la mainmise sur ce corps, qui échappe selon elle aux standards de beauté établis, et elle parvient à le transformer, et ainsi à transcender sa propre identité à travers son art :

The themes and ideas need a concrete form; as a method, I mostly end up using a self-portrait. It seems to be the best method for me to express myself. I'm in control and can change my face just the way I want - it would be more difficult to change another person's face like that.²³¹

Le contrôle qu'elle maintient sur son corps lui permet de changer d'apparence, et ainsi d'explorer le lien entre ce qu'elle appelle le caractère intérieur de l'identité, et la matérialité du corps :

[...] 「人間、外見よりも心が大事」論と「外見重視」という論が両極にあって、最初は曖昧だったのに今では両極で論が立ってきています。それでもやはり、外見と内面の関係って何一だろ？と考えるなかでこの両極の矛盾が私の作品の数を、私の変装の数をどんどん増殖させているのではないか、と思っています。²³²

Il existe deux idées antagonistes : l'idée selon laquelle « l'esprit est plus important que l'apparence extérieure » et l'argument selon lequel « l'accent est mis sur l'apparence extérieure ». Cette question était à l'origine ambiguë, mais à présent il y a des arguments départagés de chaque côté. Je continue de me demander quelle est la relation entre l'extériorité et l'intériorité. Je pense que cette contradiction entre les deux pôles explique la multiplication de mes œuvres et de mes déguisements.

²²⁹ KASAHARA Michiko 笠原美智子、『日本の新進作家展 vol.7 オン・ユア・ボディ on your body : contemporary japanese photography』(Exposition d'artistes émergents japonais vol.7 Sur ton corps / on your body : contemporary japanese photography), Tōkyō, Musée Métropolitain de la Photographie de Tōkyō 東京都写真美術館, 2008, pp. 10-11

²³⁰ SAWADA Tomoko 澤田知子, *Jushō no kotoba* 「受賞のことば」(Mots du lauréat), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2004, p. 221.

²³¹ SAWADA Tomoko 澤田知子 dans FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 214

²³² SAWADA Tomoko 澤田知子, *Jushō no kotoba* 「受賞のことば」(Mots du lauréat), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2004, p. 221.

Cette confrontation entre une réalité intérieure et une apparence extérieure, ainsi que la manière dont cette apparence structure l'identité, pose la question du moi véritable et de son lieu. Iwata Ippei 岩田一平, un membre du comité de sélection, perçoit ainsi cette série comme une tentative d'affirmer une identité qui transcende la profession :

旅館の女将、スーパーの買い物主婦、婦人警官、尼僧などなど、さまざまな人物に澤田さんが扮したセルフポートレートですが、そのどれからも、「私は私よ」というメッセージが聞こえてきます。²³³

Dans ces autoportraits, Mme Sawada joue le rôle de diverses personnes, dont une propriétaire d'une auberge, une ménagère faisant ses courses au supermarché, une policière et une religieuse, qui transmettent toutes le message suivant : « Je suis qui je suis ».

Pour Iwata, Sawada chercherait donc à faire émerger son identité profonde, quel que soit le rôle qu'elle endosse. Les attentes liées à la féminité ne seraient alors qu'une série de costumes, qui nous empêcheraient de percevoir la véritable personne qui se cache en-dessous. Tel serait l'objet de la recherche identitaire de Sawada Tomoko : dépasser l'apparence pour toucher à une profondeur de l'être.

Cette opposition entre le moi intérieur et le moi extérieur reflèterait également, selon Tsuchida Hiromi, l'impact du conformisme sur la perception de soi au Japon :

今では、他に多くの類似作品の流行を見ることができるが、それらと決定的に異質なところは、自己を無差別に他者へと無限に増殖(インストール効果を多用)させていくことで均一へ向かうかのように見える日本を顕し出している、と評価する。と同時に、恍惚と自己嫌悪が廻り舞台のように立ち現われるさまが、他のコスプレ写真にはない特異性だ。²³⁴

Nous pouvons voir aujourd'hui de nombreuses autres œuvres similaires en vogue, mais ce qui la distingue de manière manifeste, c'est qu'en multipliant son image à l'infini, jusqu'à se rendre indissociable des autres (grâce de nombreux effets d'installation), elle manifeste un Japon qui semble vouloir tendre vers l'uniformité. En même temps, l'alternance entre l'extase et le dégoût de soi est une particularité que l'on ne retrouve pas dans d'autres photographies de cosplay.²³⁵

Selon Tsuchida, l'œuvre de Sawada est l'expression conjointe d'un narcissisme et d'une répulsion qui seraient concomitants avec la notion de conformisme. Sa détermination à changer systématiquement son apparence physique trouve ses racines dans cette perception ambivalente de soi, ce qui pourrait expliquer son désir d'explorer le terrain de la métamorphose. D'autres membres du jury vont plus loin, et identifient dans cet échappatoire identitaire une souffrance profonde :

²³³ IWATA Ippei 岩田一平, *Hoka to wa issen wo gasuru kyōryokuna pawā*「他とは一線を画する強力なパワー」(Une puissance qui la distingue des autres), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2004, p.224.

²³⁴ IWATA Ippei 岩田一平, *Hoka to wa issen wo gasuru kyōryokuna pawā*「他とは一線を画する強力なパワー」(Une puissance qui la distingue des autres), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2004, p.224.

²³⁵ Le cosplay est défini par le Dictionnaire Le Robert en tant que « pratique consistant à incarner un personnage de manga, de film d'animation, de jeu vidéo, etc. »

[...] 澤田さんの変身シリーズには、アーティストとしての単なるコンセプトというようなものをはるかに超えた、「普通の女の子になりたいくてたまらない、普通じゃない私」の、痛切な心情が溶み出ているようで、その叫び声の濁りのなさが、僕らすれっからし選考委員のところに響いたのである。もしかしたらこれは、映像による自傷行為ではないかと思ってしまうほどに。[...] アーティストであろうとなかろうと、自分を傷つけることなしに、自分を探すことなんてできるだろうか。そうして傷だらけになりながら、一直線に自分の奥へと降りていける、それこそが若者であることの特権なのだ。²³⁶

[...] La série des métamorphoses de Sawada Tomoko va bien plus loin que le simple concept artistique. L'émotion saisissante derrière ce « Je ne suis pas normale, et je voudrais tellement être une fille normale » semble l'annihiler, et la clarté de ce cri nous a touché au cœur, nous autres membres impatients du comité de sélection. Nous avons estimé qu'il s'agissait ici d'un acte d'automutilation par l'image. [...]. Que l'on soit artiste ou non, est-il possible de se retrouver sans se faire du mal ? C'est le privilège d'être jeune que de pouvoir descendre en ligne droite dans les profondeurs de soi tout en étant couvert de cicatrices.

Tsuzuki Kyōichi 都築響一 décèle dans l'œuvre de Sawada une douleur née selon lui de sa difficulté à s'assimiler à la norme. Pour lui, cette douleur est un moteur créatif qui est le privilège des jeunes artistes - la souffrance serait indissociable de la recherche identitaire. Fujiwara Shinya 藤原新也 pousse ce trait un peu plus loin dans son compte-rendu, qui établit un parallèle entre la photographie de Sawada et l'automutilation :

自己写真を撮る彼女はそのツラ構えの存在感とは裏腹に、その「身体性」は90年代のそれよりさらに「空っぽ」な子である。まるで自傷行為のようにその空っぽのアイデンティティを傷つけ、変身させ、自己確認に至る、という延々たる私不在の煉獄が次々作品として結晶化している。彼女のポートフォリオをめくっていて、ふと以前過食症の子が「おねがいわたしをさがして」と書いていた日記を開いた時のことを思い出した。

Bien qu'il s'agisse d'un autoportrait, sa « corporéité » est encore plus « creuse » que dans les années 90. Comme une blessure auto-infligée, elle abîme et altère son identité vacante dans le but de s'affirmer, et le purgatoire éternel de l'effacement de soi se cristallise d'une œuvre à l'autre. En feuilletant son portfolio, je me suis soudain souvenu de la fois où j'ai ouvert le journal intime d'une fille boulimique qui y avait écrit « Je vous en prie, cherchez-moi ».

Un parallèle est établi entre l'œuvre de Sawada et les pratiques d'automutilation : le titre du compte-rendu *Risuto katto shashin no yōna*「リストカット写真のような」renvoie à la pratique de la scarification, et sa dernière phrase fait référence aux troubles de l'alimentation. On pourrait avoir quelques réserves vis-à-vis de ce type de lecture, qui prête à l'œuvre de Sawada une dimension pathologique. Nagashima Yurie a elle aussi identifié dans les analyses critiques de son œuvre une certaine complaisance doloriste, où la souffrance de l'artiste est encouragée afin de susciter l'intérêt du public²³⁷. La fascination de certains critiques pour l'autodestruction d'une artiste en pousse ainsi plus d'un à exprimer le type d'analyse que l'on peut lire ci-dessus.

²³⁶ TSUZUKI Kyōichi 都築響一, *Futsū no onnanoko ni*「普通の女の子に」(Aux « filles normales »), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2004, p. 223.

²³⁷ NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi no « gārīfoto » he*「僕らの「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ」(Du mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō, Daifukushorin 大福書林, 2020, p. 59

Toutes ces perspectives se rejoignent cependant lorsqu'elles reconnaissent dans l'œuvre de Sawada le désir d'aller au-delà des apparences et de déconstruire les identités qui nous sont assignées. Autant de portraits pour poser cette simple question : qu'attendons-nous des femmes, et comment articuler la féminité au-delà du simple costume?

3) Échapper à la binarité du genre avec Takano Ryūdai

Takano Ryūdai explore également les ambiguïtés du genre, en se focalisant pour sa part sur l'esthétique masculine. Lauréat du prix Kimura Ihei en 2006 pour son ouvrage *IN MY ROOM*, il devient par la suite un membre régulier du jury. Cette double perspective lui a permis de constater l'évolution de la représentation du corps parmi les récents lauréats, ce qu'il a abordé au cours d'un entretien conduit dans le cadre de ce projet de mémoire.

IN MY ROOM met en scène des portraits tronqués de personnes masculines ou androgynes, présentant tour à tour leurs bustes, leurs jambes, ou encore leurs corps entiers dont seules les parties génitales auront été gommées, pour prévenir la censure. Cette particularité ajoute un élément structurel à ces portraits, qui, contrairement à ce que pourrait suggérer le titre, ne relèvent pas de l'intime : les personnes posent telles des statues et ne révèlent aucune expression particulière. Le physique, la pose et les accessoires seuls laissent transparaître l'esthétique d'un genre ambigu, jouant avec les attentes du public.

Pour aborder cette œuvre, revenons tout d'abord au contexte historique qui informe la représentation du genre masculin au Japon. En effet, ce qui transparaît aujourd'hui comme une ambiguïté de genre trouve ses racines dans la représentation du genre masculin à l'ère pré-moderne, plus précisément entre le XVI^{ème} et XVIII^{ème} siècle, avant l'ère Meiji (1868-1912)²³⁸. L'homoérotisme masculin était très présent à cette époque, autant sur le plan social qu'artistique :

Although there are clearly documented traditions of homosexual relationships occurring in a variety of contexts such as the Buddhist monastery, the samurai castle and the kabuki theatre, each with its own distinct terms and etiquette, same-sex eroticism was understood as simply one kind of erotic enjoyment which was not considered to exclude opposite-sex attraction.²³⁹

L'homoérotisme sous toutes ses formes était toléré, et allait de pair avec une représentation souple de la masculinité. La figure érotique du 若衆 *wakashū* (jeune homme) cristallise notamment une beauté juvénile androgyne²⁴⁰ dans le cadre des impressions *shunga* 春画²⁴¹. Quant à l'*onnagata* 女形, qui désigne un type de personnage du kabuki désignant à la fois le rôle féminin et

²³⁸ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 142

²³⁹ McLELLAND, Mark J., *op. cit.*, p. 20

²⁴⁰ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 142

²⁴¹ *Ibid.*, p. 211

l'acteur qui en endosse les traits, il présente, selon Katharine Mezur, « an ambiguous kinaesthetic and visual appearance of female-likeness [...] beyond the binary of female and male »²⁴². Ces figures sont emblématiques d'une conception du genre ambiguë et mouvante à l'ère pré-moderne, une conception moins tributaire du sexe biologique²⁴³.

Cependant, l'intrusion occidentale dans le paysage culturel nippon change la donne à la fois sur le plan social et artistique. Cette intrusion fixe d'une part le tabou de l'homosexualité et décourage une pratique jugée immorale par les Occidentaux²⁴⁴. L'émergence de ce tabou explique par ailleurs, d'après les sociologues Watanabe Tsuneo et Iwata Junichi, la mise en place d'un nu exclusivement féminin dans les arts japonais²⁴⁵: une nouvelle perspective sur le nu, qui est indissociable de l'évolution du genre à cette époque :

[...] the introduction of Western painting in the Meiji period led to a new understanding of nakedness in Japanese art - the 'naked' became 'nude'. This development in art and popular imagery is intertwined with a change in the Japanese viewpoint on gender relations. Simply put, it established the 'Western' dichotomy of the 'male gaze' versus the beautiful 'female body'.²⁴⁶

La mise en place de cette dynamique entre un « regardant » et une « regardée », que nous avons commentée en amont, exclut de fait la figure érotique masculine : le corps de l'homme est « désérotisé » et « désesthétisé » dans les arts japonais dès l'ère Meiji²⁴⁷, et ce jusqu'au XX^{ième} siècle²⁴⁸. L'anthropologue Laura Miller identifie les critères désormais associés à la masculinité japonaise comme étant « primarily on the basis of character, social standing, earning capacity, lineage and other social criteria »²⁴⁹. L'« homme japonais », réduit à son travail et à ses responsabilités, ne posséderait plus de qualité érotique ou séduisante²⁵⁰. Ainsi, on peut constater un lien entre la stigmatisation des pratiques homosexuelles et ce regard nouveau sur le genre masculin : le fait que les femmes n'aient pas eu le monopole de la figuration érotique dans les arts jusqu'alors était certainement lié à une plus grande acceptation des mœurs homosexuelles - ou plutôt bisexuelles, impliquant une attirance à la fois physique et sentimentale envers les hommes et les femmes²⁵¹.

²⁴² MEZUR, Katharine, *Beautiful Boys/Outlaw Bodies : Devising Kabuki Female-Likeness*, Palgrave, New York, 2005, p. 8

²⁴³ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 215

²⁴⁴ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 142

²⁴⁵ WATANABE, Tsuneo, IWATA, Junichi, *The Love of the Samurai : A Thousand Years of Japanese Homosexuality*, Gay Men's Press, Londres, 1987, p. 12

²⁴⁶ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 142

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 215

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 142

²⁴⁹ MILLER, Laura, *Beauty Up : Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles et Londres, 2006, p. 37

²⁵⁰ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 209

²⁵¹ *Ibid.*, p. 216

La dichotomie stricte entre les femmes et la féminité d'une part et les hommes et la virilité d'autre part, où l'idéal viril se retrouve dans un corps athlétique masculin, à la musculature développée et à l'abondante pilosité, est ainsi l'apanage d'un héritage culturel occidental²⁵². Le rapport entre le genre et la sexualité était à l'origine bien plus complexe au Japon, et échappait à une grille de lecture eurocentrée²⁵³.

La réception des standards de beauté occidentaux au Japon, qui est loin d'avoir fait l'unanimité d'ores et déjà au XIX^{ème} siècle, a aussi croisé un héritage historique par rapport auquel les artistes contemporains se situent, ce que met en lumière Michael Lucken tout au long de son ouvrage *L'art du Japon au vingtième siècle: Pensée, formes, résistances* :

Tout comme le Japon avait forgé sa culture classique dans l'élaboration d'une différence avec la Chine, il a procédé de façon similaire avec l'Occident dont la culture et la pensée lui ont servi à concevoir par antithèse, mais de façon dynamique, sa propre existence.²⁵⁴

Si le Japon a entrepris la course au progrès de l'ère Meiji les yeux rivés vers l'Occident, ce n'est pas pour autant que la nation aspirait à évoluer en tant que miroir. Sans pour autant nier la puissance du modèle occidental, nous pouvons toutefois évoquer les mouvements artistiques qui se sont engagés dans une construction dialectique de la corporéité afin d'y faire émerger leur spécificité culturelle. Alors que les codes occidentaux gagnent sur le plan social, un mouvement de recherche identitaire se nourrit de cette évolution. Cette confrontation symbiotique entre Occident et Japon s'exprime notamment dans le mouvement 日本画 *Nihonga*, qui cherche à mettre en relief une identité nationale japonaise à travers la peinture dans les années 1880 ; le mouvement se développe par opposition au mouvement 洋画 *Yōga*, qui reprend certains codes de la peinture occidentale dès les années 1860²⁵⁵. Chaque mouvement se nourrit de l'autre, et l'un ne peut exister sans être confronté à son contraire.

Ainsi, lorsque l'on évoque l'ambiguïté de genre dans les arts japonais, nous ne pouvons faire abstraction de l'estampe japonaise : 浮世絵 *l'ukiyo-e*. Il n'est cependant pas anodin que cet art, malgré sa popularité, n'ait pas été retenu dans la liste dressée par le collectionneur Ernest Fenollosa et ses collaborateurs japonais dans les années 1880 qui entreprennent de dresser la liste des œuvres japonaises les plus précieuses, hissant « l'esprit vers le domaine du sublime »²⁵⁶. Cette expression artistique, connue pour avoir envoûté les artistes occidentaux de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle dans la grande vague de japonisme, se focalise sur quelques thèmes

²⁵² *Ibid.*, p. 211

²⁵³ *Ibid.*, p. 220

²⁵⁴ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p.243

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 28

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 36

récurrents : les belles femmes, les paysages, les émois érotiques, les luttes de sumo - mais également le monde du théâtre²⁵⁷. La figure de l'*onnagata* et du *wakashū* sont explorées dans le cadre de l'estampe, dont le nom signifie littéralement « monde flottant », à l'image du genre ambigu incarné par ces figures. Que ce soit dans le cadre de l'estampe érotique ou théâtrale, cette fluidité est explorée, exposée - sans pour autant bénéficier de la reconnaissance des partisans d'un art japonais sobre et pur. Là encore, une opposition se dresse entre un art populaire coloré, qui fait rêver les artistes européens et américains tout en bousculant les codes de genre occidentaux, et un art qui se veut « plus profondément japonais », où la nature et les figures bouddhiques sont saisies avec retenue et sobriété²⁵⁸. Dans une mécanique dialectique complexe, l'influence de l'Occident sur les codes sociaux se mêle à la constante réinvention de l'identité japonaise par les artistes et intellectuels, qui cherchent à opposer à l'universalisme occidental la spécificité culturelle japonaise²⁵⁹. Au fil de cette évolution, l'*ukiyo-e* et ses figures d'un genre flottant se sont progressivement égarées.



Moroyasu, *Vendeur d'éventail* (XVIIIe siècle)

Pourtant, une vision plus nuancée de la masculinité qui rappelle ces figures oubliées retrouve un essor dans les années 1990 au Japon : on commence à préférer une esthétique masculine plus délicate et séduisante au stéréotype maussade du salary man²⁶⁰. Ainsi, selon une étude publiée dans le magazine allemand *Japan Magazin* en 1998, les ventes de produits cosmétiques pour hommes au Japon auraient augmenté de 70 % entre 1985 et 1995²⁶¹. L'émergence d'un souci esthétique masculin qui échappe aux standards de virilité européens est loin d'être un élément étranger au terreau japonais, comme nous venons de le voir : plutôt qu'une féminisation, on peut y reconnaître le goût hérité d'une esthétisation du masculin²⁶².

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 20

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 38

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 243

²⁶⁰ FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Georg Olms, Hildesheim, 2011, p. 209

²⁶¹ *Ibid.*, p. 210

²⁶² *Ibid.*, p. 211

C'est dans ce contexte que s'inscrit la production de Takano Ryūdai, qui exprime ce regain d'intérêt pour le corps masculin. Il met délicatement en lumière des corps aux physiques divers et variés, et tourne ainsi le dos aux standards convenus des portraits photographiques. D'une part, il expose ces portraits grandeur nature, afin de confronter le public à la réalité de ces corps trop souvent ignorés, et de leur donner une place dans l'espace public²⁶³. D'autre part, il investit ce terrain presque exclusivement féminin : le nu.

En se réappropriant la forme du nu masculin, Takano déconstruit les normes de genre établies depuis l'ère Meiji. Comme l'exprime Shinoyama Kishin, là encore membre du jury de sélection du prix Kimura Ihei en 2006 :

写真発明以来、写真表現の大きなテーマのひとつがヌードだ。芸術であれ、隈葵であれ、それは常に時代の制度と丁々発止やりあってきた歴史がある。撮られ、発表され、禁止され、隠匿され、警告され、逮捕され、廃棄されたりして騒々しい。²⁶⁴

Depuis l'invention de la photographie, l'un des thèmes majeurs de l'expression photographique est le nu. Qu'il s'agisse d'art ou de *kumaoi*, le nu a toujours été la réponse au système en place. Il a été photographié, publié, interdit, dissimulé, critiqué, saisi, détruit, etc.

Le nu bouscule les rigidités sociales liées au corps, il perturbe le public et ses attentes en le confrontant à son existence corporelle propre. À l'aide de son objectif, Takano dessine les contours d'un corps masculin vulnérable, délicat, dont il explore une autre séduction. Il bouleverse nos stéréotypes de genre : ici, c'est l'homme qui se donne au spectateur, qui se dévoile afin d'être contemplé. Nous sommes renvoyés aux limites que nous imposons à notre propre corps, et nous sommes invités à envisager une incarnation plus libérée. Takano n'est cependant pas le seul à vouloir se réapproprier le spectre entier de l'expérience corporelle : en 1998, alors qu'il avait d'ores et déjà commencé à produire de tels portraits, la commissaire d'exposition Kasahara Michiko a une ambition similaire. Dans le cadre de son exposition *Love's Body - Rethinking Naked and Nude in Photography*, elle affirme :

[The exhibition] will attempt to free itself from the traditional form of the bodily expression "the nude," to restore the body and sexuality that has never been expressed in the genre of the nude, while looking at the new possibilities and meaning of bodily representation.²⁶⁵

Elle exprime la volonté de redonner au corps sa dimension sexuelle en explorant des terrains nouveaux de représentation. La femme objet, traditionnellement représentée dans le nu, ne possède pas de pouvoir d'auto-détermination : en ce sens, elle n'est pas maîtresse de sa sexualité. C'est une sexualité subie, projetée sur son être depuis l'autre côté du viseur. En faisant de

²⁶³ FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 225

²⁶⁴ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Rashin to shakaikiban no arekore*「裸身と社会規範のあれこれ」(Autour de la nudité et des normes sociales), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2006, p. 100.

²⁶⁵ KASAHARA Michiko 笠原美智子, *Love's Body - Rethinking Naked and Nude in Photography*, Tōkyō, Musée Métropolitain de la Photographie de Tōkyō 東京都写真美術館, 1998, p. 185

l'homme un possible modèle de nu, Takano nous invite à déconstruire cette distance réifiante - et à changer notre regard sur le genre en tant que tel. Il nous familiarise avec des corps que nous n'avons pas l'habitude de contempler, ce qui peut créer un malaise chez le public :

もし写真を見る人が「不安」や「恥ずかしさ」を感じるとしたら、それは未体験の感覚の入り口に立っている可能性があります。²⁶⁶

Si les spectateurs se sentent anxieux ou gênés, ils sont peut-être sur le point d'éprouver un sentiment qu'ils n'ont jamais connu auparavant.

Takano Ryūdai cherche à toucher son public, hors des sentiers battus.. Shinoyama Kishin est particulièrement sensible à cette dimension de l'œuvre, que souligne paradoxalement l'éclipse des organes génitaux :

鷹野隆大氏の「IN MY ROOM」はそんな表現と制度の微妙な狭間を縫って生まれた傑作だ。性器のところはすっぱりと切断され抜け落ちている裸体像は、ちょっとフリーキーで残酷でもあり、滑稽にも見え、愛おしくもある。切断された空白が人間の身体について、表現の自由度について、現在の社会規範について、作者とモデルの趣向や性癖について.....²⁶⁷

IN MY ROOM de Takano Ryūdai est un chef-d'œuvre né de l'espace délicat entre l'expression personnelle et l'institution. La figure nue, dont les organes génitaux sont complètement coupés et absents, est à la fois un peu bizarre, brutale, drôle et charmante. L'espace amputé renvoie au corps humain, à la liberté d'expression, aux normes sociales actuelles, aux goûts et aux habitudes sexuelles de l'artiste et de ses modèles...

Un nu sans parties génitales est un paradoxe qui dérange : comment en envisager la dimension sexuelle, sans sexe visible ? Nous le reconstruisons là où nous l'attendions, et Takano joue de cette attente qu'il érotise. Il nous invite ainsi à envisager l'intimité sexuelle par delà le sexe stricto sensu, et participe ainsi à l'effacement des frontières du genre. Le nu de Takano Ryūdai ne s'expose pas, il brouille volontairement les pistes quant au genre de la personne mise en scène :

「男」と「女」という、ある種、絶対的な分けを、少しだけ融合し、曖昧にすること。[...] 「男性や女性のイメージ」と、「現実の性別」は必ずしも一致しません。そのズレが意味するものは、例えば、現代社会において「性差」は現実よりもイメージが先行しているのではないかと、等々、いくつかあると思います。「女は」とか「男は」とか、何かを語るときに当たり前のように使われる表現ですが、それが意味するところの曖昧さについて、この作品を通して体感してもらいたいと考えています。²⁶⁸

Il s'agit de mélanger et d'estomper un peu la division absolue entre « homme » et « femme » [...] L' « image que l'on se fait de l'homme ou de la femme » et le « genre dans la réalité » ne s'alignent pas toujours. Je pense que cet écart a un certain nombre de significations, par exemple que dans la société contemporaine, ce sont les images qui influencent d'abord ces « différences entre les sexes », plutôt que la réalité. La « femme » et l' « homme » sont des expressions courantes utilisées pour décrire une abstraction, mais à travers ce travail, je voudrais que les gens touchent à l'ambiguïté de ces expressions.

²⁶⁶ TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, « Entretien avec Takano Ryūdai : Corps et identité(s) de genre », 16 avril 2021.

²⁶⁷ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Rashin to shakaikiban no arekore* 「裸身と社会規範のあれこれ」(Autour de la nudité et des normes sociales), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2006, p. 100.

²⁶⁸ TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, « Entretien avec Takano Ryūdai : Corps et identité(s) de genre », 16 avril 2021.

Takano Ryūdai se réapproprie les codes de la figure érotique du 若衆 *wakashū* (jeune homme) pour remettre en question la binarité du genre et l'idéal viril tel qu'il a été envisagé depuis l'ère Meiji, sous influence occidentale. Il développe cette mise en question en subvertissant tout à la fois les codes de la statuaire grecque, et se référant aux codes de l'*ukiyo-e*, un art jugé à son époque trop rudimentaire pour faire partie du noble patrimoine japonais²⁶⁹.



Takano Ryūdai, *IN MY ROOM* (2005)

Ce nouveau regard posé sur le genre masculin, nous pouvons l'appréhender dans cette œuvre tirée du catalogue primé *IN MY ROOM*. Ici, le modèle de sexe masculin adopte la pose classique du *contrapposto* : la jambe gauche légèrement repliée, le talon relevé, il pose de trois-quart, le visage face à la caméra. Les bras sont croisés, ils semblent avoir glissé d'une posture d'autorité à une pose intime, comme si le modèle s'enlaçait lui-même. Le pénis ne figure pas sur la photo, seul le scrotum est visible. En arrière-plan, des draps rouges s'entrecroisent, ce qui

²⁶⁹ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p.36

renforce l'impression de contempler une statue dans un musée. Peut-être s'agit-il encore d'une reprise d'un décor théâtral fréquemment utilisé dans la tradition occidentale du portrait de dignitaire? Takano nous renvoie ici à l'imaginaire classique de la renaissance italienne (notamment au *David* de Michel-Ange), qui aura participé à la diffusion d'un idéal viril européen au Japon. Cependant, le format longiligne vertical et la pose du modèle renvoient également aux portraits d'acteurs typiques de l'*ukiyo-e*. En effet, le modèle qui est photographié ne projette pas du tout une vision virile de la masculinité : le crâne rasé, les traits émaciés, il se distingue par un corps aux lignes nerveuses que dessine la lumière qui court le long du cou, des bras, de la hanche aux genoux, et jusqu'aux pieds. Les bras croisés, ainsi que le léger déhanché, expriment une certaine douceur. Seule son expression demeure impassible, masque ne trahissant aucune émotion. À l'image de la figure érotique du 若衆 *wakashū* (jeune homme), Takano révèle la sensualité de ce corps masculin, qui épouse une dimension plus éthérée que l'idéal viril occidental. En se réappropriant les codes de l'*ukiyo-e*, Takano souligne cet effort dialectique de redéfinition du corps japonais, aux antipodes des codes artistiques que l'Occident a projeté sur le Japon à l'ère moderne. En effet, comme l'explique Michael Lucken :

(...) si l'on admet que les cultures se régénèrent sur un mode relativement répétitif, voire autophage, il importe de prendre conscience qu'à chaque étape où le motif est convoqué, sa convocation répond à un procédé discursif.²⁷⁰

La dichotomie du discours politique entre Japon et Occident mené à l'ère Meiji, qui s'était alors cristallisée dans les arts, est de nouveau évoquée dans cette mise en question de l'idéal viril occidental à l'ère contemporaine. Takano exprime lui-même cette volonté d'incarner son propre corps de façon « plus profondément japonaise » :

[...] 我々日本人の歩き方は、近代以前と近代以後ではまるで異なっている、という話は衝撃でした [...] 江戸時代(近世)から明治時代(近代)に入ったとき、政府が近代軍を作るために、日本人の歩き方を西洋的に矯正したと書いてありました。基本的な体の使い方は普遍的なものだと思っていた私にとって、すべてのものが相対的なものであると言われたような驚きでした。以来、古武術を習ったりしながら、「身体」について探求しています。²⁷¹

[...] J'ai été choqué d'entendre que la façon dont nous, Japonais, marchions, était complètement différente avant et après l'ère moderne [...] Il est écrit que de la période Edo (ère pré-moderne) à la période Meiji (ère moderne), le gouvernement a corrigé la façon japonaise de marcher pour correspondre à un style occidental afin de construire une armée moderne. Ce fut une surprise pour moi, comme si on m'avait dit que tout était relatif, car je pensais qu'il existait un usage premier et commun du corps. Depuis lors, j'ai exploré le « corps » en apprenant les arts martiaux anciens.

Takano Ryudai ne se limite pas en ce sens à une exploration des limites arbitraires du genre : il semble également vouloir incarner et représenter une identité plus profondément japonaise, en

²⁷⁰ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p.245

²⁷¹ TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, « Entretien avec Takano Ryūdai : Corps et identité(s) de genre », 16 avril 2021.

s'inscrivant dans une démarche qui interroge les codes occidentaux. Il mobilise dans ce cadre les éléments d'un discours déjà développés à l'ère Meiji.

Tsuzuki Kyōichi 都築響一, un autre membre du jury, voit dans ces portraits une manière d'interroger notre conception étroite de la masculinité :

男性ヌードが新しい素材というわけでもないが、鷹野が選ぶ男たちはギリシャ彫刻のように美しいからだの持ち主でもない。そこらにいる普通の日本人だが、どこか普通とはちがう空気も漂わせている。あるときはそれがデブだったり、オカマ(風?)だったりいろいろだが、一見、日常のヌード。みたいなイメージを装っていて実は、「女のハダカはありふれてるのに、男のハダカに直面すると平静さを失うってのは、おかしいよな」と理性の眼を働かせようとする、こちらの小賢しさに挑戦してくる微妙なケンカ腰がある。²⁷²

Non que la nudité masculine soit un matériau nouveau, mais les hommes choisis par Takano n'ont pas des corps aussi beaux que ceux de la statuaire grecque. Ce sont des Japonais ordinaires, mais qui s'écartent aussi de la norme. Parfois ils sont gros, parfois ils sont gays. et ainsi de suite. Mais à première vue, ils ressemblent à des nus de tous les jours. Il s'agit là d'une mise en demeure subtile, qui défie nos vues étreinquées, qui en appelle à un regard plus rationnel, comme si le photographe nous disait qu'il est étrange que nous soyons émus en présence du corps nu d'un homme, alors que le corps nu d'une femme nous laisserait sans réaction.

Takano, pour déconstruire l'idéal viril européen, cherche ainsi à mettre en lumière la diversité des corps qui constituent le collectif masculin au Japon. En faisant poser ses modèles tels des statues, il leur confère une certaine beauté qui là encore subvertit nos attentes. Le choix de ses modèles est motivé par sa volonté d'étendre le nu à des corps qui n'avaient jusqu'ici pas de place dans l'imaginaire sexuel collectif :

[...] I wanted to show a type of naked body that has been ignored in images. There are a large number of nude images, but at the same time certain naked bodies are completely absent, and this seemed cruel to me. These kinds of people exist and there should not be any problem with showing their bodies. I wanted to encounter such bodies [...].²⁷³

Sur le plan du genre, de la sexualité, de la masculinité et de l'esthétisme, Takano Ryūdai cherche à déranger nos attentes et subvertir les codes qui régissent la représentation du corps dans l'art.

²⁷² TSUZUKI Kyōichi 都築響一, *Akarukunai Hadaka*「アカルクナイハダカ」(Le nu obscur), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2006, p. 101

²⁷³ FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 225



Takano Ryūdai, IN MY ROOM (2005)

Les deux œuvres reprises ci-dessus, et qui figurent de part et d'autre d'une double-page tirée du catalogue *IN MY ROOM*, fonctionnent en miroir. En effet, c'est le même modèle qui pose pour chacune des photographies. Sur celle de gauche, le modèle vêtu de noir pose contre un mur blanc et prend une pose féminine assurée, une main posée sur la hanche. Les cheveux longs, le visage maquillé, il porte une veste en cuir sans manches, de longs gants remontant jusqu'aux coudes, un porte-jarretelles accroché à des bas en dentelles et des bottes à talons haut. Le visage sans expression particulière évoque celui d'un mannequin posant dans la page « Lingerie » d'un magazine. C'est la confrontation des deux photos qui révèle l'ambiguïté du genre. En effet, sur la page de droite, le même modèle pose en reprenant la même posture que celle de l'homme abordé plus haut, les bras enlaçant son propre buste. Cette fois-ci, le modèle pose nu, à l'exception de bas en dentelle noirs et d'une paire de bottes à hauts talons noirs également. Ici, le fond est rouge, un

tapis couvre le sol. La dimension androgyne du personnage est soulignée par les accessoires féminins. Nous pouvons deviner un sexe masculin malgré la ligne blanche qui barre la photo. Et si le visage, par certains de ses traits, évoque celui d'un homme, l'ambiguïté n'en subsiste pas moins. La juxtaposition des photos peut suggérer l'intention de l'artiste d'interroger la manière dont nous identifions les personnes de prime abord à partir du genre auquel nous les assignons. Takano ne conforte pas nos préjugés, ne nous ménage pas davantage ; bien au contraire, il dérange nos représentations dont ils dévoilent le soubassement inconscient, comme l'exprime la spécialiste de photographie Kobayashi Mika :

他者を前にしてその人物の性別を判断することは、「この人はこういう人物だ」と認識し、意味づけを行う上で最初の段階にあり、日常生活の中でその判断は無意識のうちに、ほぼ迷うことなく下されています。しかし、鷹野が自分の部屋という私的な領域にモデルの人物を迎え入れながらも、相手について既知っていることやその人物との関係に基づくのではなく、あくまでも表面に見える事象を忠実に写し取ることに徹しています。その行為は、「この人はこういう人物だ」と判断を下す前に、不確かな認識の段階での「見る」ということにかかして踏みとどまれるのか、という挑戦だといえるでしょう。²⁷⁴

Juger du genre de la personne en face de nous est la première étape pour identifier et donner un sens à « ce qu'est cette personne », et dans notre vie quotidienne, ce jugement est fait inconsciemment et presque sans hésitation. Cependant, si Takano accueille son modèle dans la sphère privée de sa chambre, il ne fonde pas son travail sur ce qu'il sait déjà de la personne ou de sa relation avec elle, mais se contente de copier fidèlement les éléments qu'il perçoit en surface. Sa démarche le met au défi : peut-on se contenter de regarder sans cataloguer ?

Pouvons-nous passer de l'image féminine qui figure à gauche à l'ambiguïté androgyne de la page de droite sans développer un discours intérieur à propos du genre du modèle? Notre instinct premier est de nous lancer dans ce jeu de devinettes, au lieu de nous laisser toucher par ce corps, indépendamment de son genre. L'œil du modèle affronte celui du viseur, il fixe le public, comme s'il nous appelait à relever ce défi, à le contempler de façon libre, détachés de notre besoin de catégorisation systématique. Takano Ryūdai l'affirme lui-même : « Je pense que le genre est une « question d'esprit (de conscience) »²⁷⁵.

Un autre élément qui frappe dans les compositions de Takano Ryūdai, c'est le visage inexpressif de ses modèles, ce qui renforce la référence à la statuaire. Cette analogie peut sembler paradoxale, au regard de la dimension intime du nu et d'un titre qui nous invite à pénétrer l'espace de sa chambre. Contrairement aux productions de Nagashima Yurie ou de Mori Eiki, Takano Ryūdai ne cherche pas à saisir au vol les moments du quotidien, à faire entrer le public dans une atmosphère qui lui est propre. Kobayashi Mika met le doigt sur ce paradoxe inhérent à l'œuvre :

²⁷⁴ KOBAYASHI Mika 小林美香, 「Ways of Seeing : IN MY ROOM」, Sigma Sein Automne 2016. (Page web : Sigma Sein)

²⁷⁵ 「ジェンダーは「心(意識)の問題」だと思います。」 dans TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, « Entretien avec Takano Ryūdai : Corps et identité(s) de genre », 16 avril 2021.

「自分の部屋で」というタイトルからは、家族や友人、恋人など私的で親密な関係性が読み取られるような写真が連想されるかもしれませんが、しかし一連の作品からは、撮る側と撮られる側との間にある「関係」を一旦宙吊りにするような意図が見え隠れします。²⁷⁶

Le titre « Dans Ma Chambre » peut suggérer des photographies de famille, d'amis, d'amants et d'autres relations personnelles et intimes. Bien au contraire, la série manifeste l'intention de suspendre la « relation » entre le photographe et la personne photographiée.

Takano vise en effet à confronter le public à sa grille de lecture genrée du monde, ce qui nécessite un processus de mise à distance interne. Il ne cherche pas à associer le spectateur à une réalité personnelle : il tente au contraire de déconstruire la structure du genre, qui malgré son expression individuelle, se situe à un niveau collectif. Le regard des modèles qui fixe le public, les expressions figées d'un nu privé de sa génitalité : tout cela contribue à confronter le spectateur à ses propres préjugés. En ce sens, il est difficile de maintenir Takano dans le courant de la photographie personnelle, ce qui a été noté par plusieurs membres du jury de sélection, notamment Tsuchida Hiromi 土田ヒロミ²⁷⁷ ou encore Fujiwara Shinya 藤原新也²⁷⁸. Ce dernier fera l'éloge dans son compte rendu de la capacité de Takano à susciter un érotisme indéniable tout en maintenant une distance avec son public²⁷⁹.

Cette distance ne veut pas dire que l'artiste cherche à se détacher du réel, au contraire. Takano souhaite révéler les fantasmes qui informent inextricablement nos réalités :

写真は事実を映す。真実はファンタジーが入る。事実を写せるカメラの力を大切にしていきたい。²⁸⁰

La photographie reflète la réalité, et toute vérité contient un élément de fantaisie : je veux chérir la capacité de l'appareil photo à saisir cette vérité fantasmée.

Le genre est selon lui l'un de ces fantasmes : c'est une construction mentale qui nous donne un moyen de classer les personnes que nous rencontrons. Cette construction mentale (dé)forme notre réalité, elle nourrit nos représentations collectives. Ainsi, Takano ne ressent pas le besoin de faire des photos personnelles, car pour lui, le contexte collectif révèle tout autant les recoins de notre intimité :

私に興味があるのは、自分を形成している背景について考えることです。²⁸¹

²⁷⁶ KOBAYASHI Mika 小林 美香, 「Ways of Seeing : IN MY ROOM」, Sigma Sein Automne 2016. (Page web : Sigma Sein)

²⁷⁷ TSUCHIDA Hiromi 土田ヒロミ, *Watashi shashin no jidai o nukete* 「私写真」の時代を抜けて (Au lendemain de l'ère de la photographie personnelle), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2006, p. 100

²⁷⁸ FUJIWARA Shinya 藤原新也, *Abunai kyori-kan* 「あぶない距離感」 (Une distance dangereuse), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2006, p.101

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 101

²⁸⁰ TAKANO Ryū dai 鷹野隆大, cité dans OKUDA Akihisa 奥田明久, *Ke o hare ni 'henkan' suru enerugi* 「ケをハレに「変換」するエネルギー」 (L'énergie pour "convertir" la louange en ensoleillement), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2006, p. 102

²⁸¹ TAKANO Ryū dai 鷹野隆大, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, « Entretien avec Takano Ryū dai : Corps et identité(s) de genre », 16 avril 2021.

Ce qui m'intéresse, c'est de réfléchir au contexte qui me façonne.

Ainsi, selon Takano Ryūdai, ce qui touche au collectif touche aussi au personnel, et réciproquement..

CHAPITRE 2 : Le personnel est politique - l'émergence d'un art LGBT (2012-2014)

L'individu est donc « façonné » par son contexte - en d'autres termes, le collectif informe le personnel. Mais cette dynamique n'est pas unilatérale, loin de là : pour certains artistes, le personnel peut devenir une arme politique.

En effet, les questions politiques se reflètent dans la sphère intime, et peu d'exemples en sont plus révélateurs que la question des droits LGBTQ+. Ici, ce qui est de l'ordre de l'intime et du personnel prend une dimension politique. Sur une période de trois ans, entre 2012 et 2014, trois des cinq lauréats du prix Kimura Ihei abordent des problématiques liées entre autres à la communauté LGBTQ+ : Kikuchi Tomoko 菊地智子 gagne le prix en 2012 pour le catalogue *I and I*, Mori Eiki en 2013 pour son catalogue *intimacy*, et Ishikawa Ryūichi 石川竜一 en 2014 pour les catalogues *Zekkei no Polyphony 絶景のポリフォニー* (Polyphonie exquise) et *okinawan portraits 2010-2012*.

Il est important de noter que Takano Ryūdai a joué un rôle crucial dans l'émergence de cette mouvance artistique. D'une part, son propre travail a posé les premiers jalons d'un art moins hétéronormé, incitant d'autres artistes à explorer cette dimension identitaire. D'autre part, Takano a lui-même été membre de chaque jury de sélection ayant reconnu ces artistes: sa sensibilité à l'ambiguïté du genre a, semble-t-il, pu amorcer une réflexion plus approfondie au sujet de la sexualité au sein des comités de sélection.

1) L'état de la modernisation et l'émergence du concept de « minorité »

Comme nous l'avons abordé plus haut, la question du genre mais aussi de la sexualité se cristallise de façon toute particulière au Japon. Si l'homosexualité était tolérée, dans certains contextes spécifiques, jusqu'à l'ère Meiji, elle est ensuite stigmatisée suite à l'ouverture au monde

occidental, comme l'illustre l'interdiction de la sodomie entre 1873 et 1880²⁸². Tout au long du XX^{ième} siècle, l'homosexualité n'est plus tolérée socialement, sans pour autant faire l'objet des campagnes militantes anti-LGBT qui ont pu avoir lieu dans les pays occidentaux - nous pouvons notamment penser à la vague de persécution des personnes homosexuelles aux États-Unis dans les années 1950, surnommée la Peur Violette²⁸³. Ainsi, au XX^{ième} siècle, la plupart des Japonais ne considèrent plus le désir homosexuel chez les hommes ou les femmes comme un phénomène normal, et la pratique de l'homosexualité est perçue comme une déviance²⁸⁴. En revanche, cette pratique commence à être perçue comme une identité à part entière dans les années 90, caractérisant une minorité sociale de personnes désirant le même genre. Jusqu'alors, l'homosexualité n'aurait pas constitué pas un trait identitaire selon Mark McLelland :

'[S]exuality' [is discussed] in terms imported from North America and Europe which implicitly assume that such a thing as 'sexuality' exists, that it is differently expressed by different people and that these differences are so fundamental to human nature that one's individuality or identity must be founded upon them. Same-sex desiring individuals are thus minoritised while a supposed heterosexual majority, for whom same-sex desire is a constitutional impossibility, is encouraged to be more understanding. The gay boom simply displays an 'interesting' or newsworthy minority to the majority gaze.^{285 286}

Le Japon est ainsi passé d'une bisexualité socialement acceptée et pratiquée, à la reconnaissance de l'homosexualité en tant qu'appartenance identitaire minoritaire, en passant par une période où elle a été ouvertement stigmatisée.

2) L'invisibilité des personnes LGBT au Japon

Cette transition d'une vision de l'homosexualité en tant que pratique interpersonnelle à une homosexualité perçue comme un marqueur identitaire entraîne son lot de contradictions dans le vécu des personnes LGBT. Les sondages effectués par Tamagawa Masami, spécialiste des questions LGBT au Japon, montrent par exemple que le coming out d'un époux ou d'une épouse n'entraîne que rarement une instance de divorce : dans la vaste majorité des cas, le couple est maintenu, préservant la cellule familiale²⁸⁷. Qui plus est, 40% des unions observent une nette amélioration des rapports interpersonnels entre les époux depuis le coming out de l'un d'entre

²⁸² WALTHALL, Anne, « Review of Pflugfelder, Gregory M., *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse 1600-1950*. », *H-Japan, H-Net Reviews*, mai 2000.

²⁸³ JOHNSON, David K., « Interview with David K. Johnson, author of *The Lavender Scare: The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government* », *University of Chicago Press*, 2004. (Page web : Press Uchicago)

²⁸⁴ McLELLAND, Mark J., *op.cit.*, p.241

²⁸⁵ *Ibid.*, p.41

²⁸⁶ Ce que McLelland appelle le « gay boom », c'est l'augmentation exponentielle de la représentation de l'homosexualité dans les médias dans les années 1990, notamment à travers l'univers des manga. (Source : TAMAGAWA, Masami, « Coming Out of the Closet in Japan: An Exploratory Sociological Study », *Taylor & Francis Online*, 25 août 2017. (Page web : T and F Online))

²⁸⁷ *Ibid.*

eux²⁸⁸. Le mariage hétérosexuel, dans ce cas, ne semble pas être une source de crise identitaire pour la personne homosexuelle, ce qui pourrait refléter la vision de l'homosexualité en tant que pratique et non appartenance identitaire dans la société, y compris parmi les personnes LGBT.

Cependant, selon Tamagawa Masami, le Japon souffrirait également d'une grande disparité générationnelle sur le plan de l'acceptation des personnes LGBT :

A recent study based on the World Value Survey (2010–2014) revealed that the generational gap in attitudes toward homosexuality in Japan is the biggest among 57 countries worldwide. Although the attitudes toward homosexuality among the youngest generation (20s) of Japan is comparable with, or even more accepting than, the majority of the countries where same-sex marriage is already legal, Japan's oldest generation (60s and above) is far less tolerant of homosexuality.²⁸⁹

On peut établir un parallèle entre cette évolution des mentalités et l'émergence de la revendication identitaire parmi les personnes LGBT de la nouvelle génération. La vision utilitaire du mariage, basée sur la structure familiale, pouvait certes s'accommoder d'unions entre personnes homosexuelles de genres opposés au sein de la génération précédente ; mais les personnes plus jeunes aspirent à une adéquation entre leurs élans (qui constituent le socle de leur identité LGBT) et le choix de leur conjoint.

La communauté LGBT japonaise se trouve ainsi fortement divisée, manifestant une difficulté particulière à s'identifier à un groupe minoritaire. Selon les chercheurs Kawaguchi, Kazama et Vincent, cette réticence s'expliquerait par la pression nationaliste visant à la constitution d'un corps homogène de concitoyens, qui perpétuerait le modèle familial institutionnalisé à l'ère Meiji, en 1890²⁹⁰. Ce modèle hiérarchique, qui trouve ses racines dans la pensée confucéenne, assignait les responsabilités familiales en fonction de l'âge et du genre des parties²⁹¹. Ce système correspond d'abord à une vision patriarcale, le père de famille occupant une position d'autorité et imposant son nom de famille au reste des membres. Il est généralement le seul pourvoyeur de revenus et travaille afin de subvenir aux besoins de sa famille, tandis que sa femme est reléguée aux tâches ménagères, en charge notamment de l'éducation des enfants. Ce modèle familial a profondément influencé l'élaboration des infrastructures urbaines et le développement démographique japonais, jusqu'à aujourd'hui. Les sociologues Rindfuss, Choe, Bumpass, et Tsuya pointent notamment du doigt dans leur article l'émergence très retardée de certaines caractéristiques généralement présentes au sein des pays développés : ils définissent ainsi ce qu'ils appellent une seconde transition démographique par la cohabitation, l'utilisation

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ NOLTE, Sharon H., HASTINGS, Sally Ann, « The Meiji state's policy toward women, 1890–1910 », dans *Recreating Japanese women, 1600–1945*, University of California Press, Berkeley, 1991, p. 160

généralisée des crèches, la procréation hors mariage et le non-mariage.²⁹² En raison d'une forte influence confucéenne, le maintien et la perpétuation de ce modèle familial est considéré comme l'un des aspects les plus importants des familles japonaises²⁹³. Par conséquent, bien que l'on puisse tolérer les pratiques homosexuelles d'un enfant LGBT, il n'est pas rare que les parents exigent néanmoins que celui ou celle-ci vive comme tout le monde dans le domaine public²⁹⁴.

Cette pression familiale est particulièrement forte, du fait que la famille nucléaire japonaise est devenue aujourd'hui l'unique point d'ancrage et d'origine de la plupart des Japonais - une conséquence des mouvements migratoires internes depuis les régions rurales jusqu'aux centres urbains au Japon dès le XIX^{ème} siècle²⁹⁵. L'appartenance familiale reformulée ne croise plus un ancrage géographique spécifique ; mais la pression qu'elle exerce n'en est que plus forte. L'importance de la cellule familiale est telle que sa structure a notamment été copiée par les entreprises japonaises après la Deuxième Guerre mondiale. L'imagerie familiale a en effet été alors utilisée par les chefs d'entreprise afin de consolider les liens entre les employés et de cultiver un sentiment d'appartenance et de loyauté envers la firme²⁹⁶.

Le poids des conventions, conjugué avec l'absence d'ancrage d'un individu en dehors du cocon familial peut expliquer l'appréhension que les personnes LGBT ressentent à l'idée d'y faire leur coming out. Cette appréhension n'est pas sans fondement : une étude publiée par Sankei News en 2015 indique ainsi que 40% des parents japonais envisagent le coming out de leur enfant comme profondément désagréable, voire rebutant (いや *iya*)²⁹⁷. Cela répond aux conclusions que tire le chercheur Tamagawa Masami : l'homophobie s'exprimerait au sein du cercle familial, contrairement à la sphère professionnelle, où les sentiments homophobes ne seraient pas explicitement articulés²⁹⁸. Cela rend le coming out des enfants LGBT presque impossible, car, statistiquement, plus ils sont proches de leur famille, moins ils ont de chances d'être acceptés²⁹⁹. La peur du rejet, conjuguée avec la difficulté à établir une stabilité financière en temps de récession économique, ainsi que le manque de protections légales en faveur de la défense des droits des personnes LGBT au Japon, notamment sur le plan du logement - tous ces

²⁹² RINDFUSS, Ronald R., BUMPASS, Larry L., CHOE, Minja Kim, TSUYA, Noriko O., « Social networks and family change in Japan », *American Sociological Review*, n°69, 1er décembre 2004, p. 838

²⁹³ TAMAGAWA, Masami, « Coming Out of the Closet in Japan: An Exploratory Sociological Study », *Taylor & Francis Online*, 25 août 2017. (Page web : T and F Online)

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ 杉本良夫, SUGIMOTO, Yoshio. *op. cit.*, p. 196

²⁹⁶ 杉本良夫, SUGIMOTO, Yoshio. *op. cit.*, p. 270

²⁹⁷ Sankei News 産経ニュース, *Dōseikon hōseika* 「同性婚法制化」(Légalisation du mariage entre personnes de même sexe), 28 novembre 2015. (Page web : Sankei)

²⁹⁸ TAMAGAWA, Masami, « Same-Sex Marriage in Japan », *Taylor & Francis Online*, 28 juillet 2014. (Page web : T and F Online)

²⁹⁹ TAMAGAWA, Masami, « Coming Out of the Closet in Japan: An Exploratory Sociological Study », *Taylor & Francis Online*, 25 août 2017. (Page web : T and F Online)

facteurs ne rendent que plus difficile la prise d'autonomie des individus LGBT au Japon. Cette conjugaison de difficultés explique le fait que seules 13,8% des personnes LGBT auront fait leur coming out à leurs parents en 2005, des chiffres qui peinent à augmenter³⁰⁰. En 2017, plus de 50% des personnes LGBT partent du principe qu'un coming out aurait un effet néfaste sur leurs relations familiales, et près de 75% craignent d'être la cible de harcèlement³⁰¹. Parmi les individus ayant révélé leur identité à leurs parents, plus de 10% ne se sentent plus à l'aise dans le cercle familial et 10 autres pourcent ont quitté le domicile familial - n'ayant pour certains plus de domicile fixe³⁰².

Malgré ces chiffres, le Japon n'est pas perçu comme un pays particulièrement homophobe par ses propres citoyens, dans la mesure où il n'a pas connu de campagnes anti-LGBT similaires à celles que nous avons pu mentionner plus haut³⁰³. La sodomie, par exemple, n'a été interdite que pendant un laps de temps relativement bref, au regard des lois européennes - pour ne citer qu'elles. Ainsi, selon ces chercheurs, les membres de la communauté LGBT japonaise ne se réclament que rarement d'une mouvance activiste, où le coming out serait perçu comme un acte politique³⁰⁴. En effet, selon le chercheur Kazama Takashi 風間孝, le coming out représente une forme d'activisme qui permet, à travers l'occupation par des personnes LGBT d'un espace public hétéronormé, de transformer le paysage social³⁰⁵. En ce sens, très peu de Japonais s'affichent ouvertement comme personnes LGBT : plus de 50% d'entre elles n'auraient révélé leur identité qu'à moins de cinq personnes de leur entourage³⁰⁶. Une étude en ligne d'Ipsos en 2013 appuie ce constat : seuls 5 % des Japonais (contre 46 % de l'ensemble des participants dans le monde) affirment avoir un collègue, un ami proche ou un parent LGBT³⁰⁷. La communauté LGBT est en ce sens quasiment invisible au sein de la société japonaise :

GLBT individuals in Japan are ignored and silenced. They are seen as "tolerated" when they are contained on the fringes of Japanese society, for example, GLBT-specific venues. [...] They seem tolerated as long as they remain as the GLBT Other, as Kakefuda (1992) noted; yet they are rarely welcomed as GLBT members of mainstream Japanese society.³⁰⁸

³⁰⁰ HIDAKA Y., HONMA T., ICHIKAWA S., *Reach Online 2005 Kekka hōkoku*「Reach Online 2005 結果報告」(Rapport de recherche Reach Online 2005), 2005. (Page web : Gay Report Health Issue)

³⁰¹ TAMAGAWA, Masami, « Coming Out of the Closet in Japan: An Exploratory Sociological Study », *Taylor & Francis Online*, 25 août 2017. (Page web : T and F Online)

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ KAZAMA Takashi 風間孝, *Kamingu auto no poritikkusu*「カミングアウトのポリティクス」(La politique du Coming Out), *Japanese Sociological Review*, vol. 53 n°3, 2002, p. 348

³⁰⁶ TAMAGAWA, Masami, « Coming Out of the Closet in Japan: An Exploratory Sociological Study », *Taylor & Francis Online*, 25 août 2017. (Page web : T and F Online)

³⁰⁷ IPSOS, « Same-sex marriage: Citizens in 16 countries assess their views on same-sex marriage for a total global perspective. », Paris, 2013. (Page web : Ipsos)

³⁰⁸ TAMAGAWA, Masami, « Coming Out of the Closet in Japan: An Exploratory Sociological Study », *Taylor & Francis Online*, 25 août 2017. (Page web : T and F Online)

Cette invisibilité serait l'un des principaux facteurs qui empêchent l'amélioration de la qualité de vie des personnes LGBT dans la société japonaise contemporaine³⁰⁹.

3) Le coming out chez Mori Eiki

Le médium de la photographie permet à Mori de briser cette invisibilité, sans pour autant entrer dans une démarche explicitement activiste qu'il qualifie de « propagande » :

(写真は)熱い思いもそよ風みたいにさりげなく広められる。言葉は鋭くて強いし、映像は音も入ってくるのでプロパガンダではないですが強力だし暴力的な側面もあります。写真は観た人に自然に浸透してよりナチュラルに広めることが出来ると思います。³¹⁰

La photo peut diffuser une pensée brûlante avec désinvolture, comme une brise légère. Les mots sont tranchants et forts, et les images vidéos, bien qu'elles ne soient pas du ressort de la propagande écrite, sont puissantes et ont un côté violent dans la mesure où elles contiennent du son. Je pense que la photographie, elle, peut pénétrer le public de manière naturelle et diffuser son message avec d'autant plus de facilité.

Mori ne nie pas la force que peuvent avoir ces photographies anodines du quotidien, et la distance qu'assure le cliché, qui saisit et fige, permet d'aborder le public de façon moins frontale. Le membre du jury Seto Masato 瀬戸正人 identifie cette douce violence jusque dans la composition des photographies :

実にデリケートな感覚の持ち主です。時に切り込んでくるほどの鋭い眼差しの先に、連続した写真がボケたりブレたりしながら、流れゆく淡い時間が愛おしいのか、執拗なまでの眼差しで見つめています。³¹¹

Il a un sens très délicat. Une série de photographies se brouillent et s'estompent au gré de son regard acéré qui les transperce parfois, et il les fixe d'un regard obsessionnel, comme s'il aimait le temps pâle qui s'écoule.

Cet amour du « temps pâle qui s'écoule », et que saisit un regard perçant est l'expression d'un paradoxe douloureux, bien connu des personnes LGBT : le moindre instant d'intimité, une fois exposé au public, est jugé par la société, et devient un objet de controverse. Présenter un couple homosexuel ordinaire, dans leur vie de tous les jours, sans jamais tomber dans le fétichisme ou l'hypersexualisation, est en ce sens un acte politique qui remet en question les structures patriarcales institutionalisées à l'ère Meiji. Nagashima Yurie, membre du jury qui a sélectionné Mori Eiki en 2014, établit un lien entre le catalogue *intimacy* et le mouvement de libération des

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ MORI Eiki 森栄喜, MASAKI Takida, 「Interview 森栄喜 intimacy」, Change Fashion, 7 février 2014. (Page web : Change Fashion Net)

³¹¹ SETO Masato 瀬戸正人, Tokanna made no manazashi 「執拗なまでの眼差し」(Un regard insatiable), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2014, p.116.

femmes des années 60 et 70, où le slogan « le personnel est politique » serait devenu particulièrement populaire³¹² :

前出の言葉は、公の場で不可視化される人びとが自らの権利のために立ち上がる際の戦術を、端的に言い表しています。つまり、「個人的な」問題を公領域に持ち出すことは、彼女らが社会のあり方を再構築するための政治的試みなのであり、そのような実践を自己愛的と呼ぶのは不適切なのです。³¹³

Ce qui précède est une bonne description des tactiques utilisées pour défendre leurs droits par ceux qui sont rendus invisibles dans la sphère publique.. En d'autres termes, le fait d'amener des questions « personnelles » dans cette sphère est une tentative politique de la part de ces femmes pour remodeler la société, et il est inapproprié de qualifier une telle pratique de narcissique.

La représentation de la sphère personnelle libère ainsi les minorités de l'invisibilité dont elles souffrent en société. La délicatesse avec laquelle Mori manie son objectif permet également au public de se laisser happer sans susciter de résistance :

女性誌に見られるメールヌードが単純な男女役割の入れ替えだとすれば、森さんの写真はその先にある、異性愛の権力構造そのものの脱構築を試みます。スナップの手法が持つ親しみやすさは、写真をより多くの鑑賞者に届けることを一可能にしています。³¹⁴

Si les nus masculins que l'on voit dans les magazines féminins sont un simple échange de rôles entre les sexes, les photographies de Mori vont plus loin et tentent de déconstruire la structure de pouvoir de l'hétérosexualité elle-même. Ses photographies atteignent un public plus large, grâce à la familiarité que leur confère la technique de l'instantané.

La portée subversive de l'œuvre de Mori est également reconnue par Takano Ryūdai, autre membre du jury :

性愛の現場にありながら欲望の視線を控え、誰しにも共通な「親密さ」という情緒に焦点を当てたこの作品を見ていると、男と女という区分けによる行動規範が絶対的なものではないことを素直に了解できるのではないだろうか。³¹⁵

En contemplant cette œuvre, qui se situe sur le plan de l'amour sensuel sans pour autant aborder le désir, et qui se focalise sur le sentiment d'« intimité » commun à tous, nous pouvons facilement admettre que le code de conduite fondé sur la division entre homme et femme n'est pas absolu.

Là encore, Takano souligne la force de l'œuvre de Mori, qui brise les codes de l'hétéronormativité et déconstruit les rapports de genre entérinés dans la société. Le simple fait de représenter un couple masculin ordinaire, saisi dans son quotidien, suffit à interroger le spectateur. La mise en lumière des réalités qui échappent à la norme est ainsi essentielle pour faire évoluer les

³¹² NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Sakusha no yarou to suru koto no atarashisa wa gun wo nuite iru*「作者のやろうとするこの新しさは群を抜いている」(La nouveauté de ce que l'auteur essaie de faire est remarquable), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2014, p. 117

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, *Sakka no manazashi ga motarasu mō hitotsu no shiten*「作家の眼差しがもたらすもうひとつの視点」(Une autre perspective apportée par l'œil de l'artiste), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2014, p.117.

mentalités : elle permet de prendre conscience de l'existence de minorités, de réévaluer nos propres préjugés, pour enfin nous rendre plus sensibles aux discriminations dont souffrent les personnes LGBT. Mori espère également que cette représentation pourra toucher les individus LGBT qui pourraient se sentir isolés :

等身大のゲイカップルのイメージを発信したい。ゲイの子にもそうだし、そうでない人にも。写真集でまとめると残るし広められるかなと。あとはやっぱり悩んだり苦しんでるLGBT(レズビアン、ゲイ、バイセクシャル、トランスジェンダー)の人に届けたいっていう思いですね。³¹⁶

Je veux présenter l'image d'un couple gay grandeur nature aux enfants qui sont gays, mais aussi aux personnes qui ne sont pas gays. J'ai pensé que si nous les réunissions dans un livre de photos, ces images se conserveraient et se répandraient. Je veux aussi tendre la main aux personnes LGBT (lesbiennes, gays, bisexuels et transgenres) qui luttent ou souffrent.

Au travers d'*intimacy*, Mori cherche à montrer à ses adelphe LGBT qu'une vie « normale », qui ne soit pas synonyme de combat permanent, est effectivement possible ; et il le fait en photographiant des personnes LGBT vivant leur quotidien ordinaire. En ce sens, ces photographies font écho à la définition du coming out de Kazama : elles investissent elles aussi un paysage qui jusqu'alors n'avait été occupé que par la norme hétérosexuelle.

Cette thématique double du coming out et de l'invisibilité imprègne l'ensemble de l'œuvre, au travers notamment de certains éléments de composition. Tout au long du catalogue, nous pouvons en effet remarquer certains détails récurrents, tels que la présence de mains, placées de sorte à saisir ou à dissimuler d'autres éléments de la photographie.

³¹⁶ MORI Eiki 森栄喜, MASAKI Takida, 「Interview 森栄喜 intimacy」, Change Fashion, 7 février 2014. (Page web : Change Fashion Net)



Mori Eiki, intimacy (2013)

Sur cette première photographie, la main se trouve au centre de la composition, posée sur le torse d'un autre individu vêtu d'un t-shirt blanc et d'un pantalon beige, manifestement allongé sur le sol. La photographie est prise de près, avec un agrandissement qui dissimule le reste du corps. Au poignet, un élastique rouge centre l'attention sur cette main aux doigts légèrement écartés, qui semble prendre possession du corps à terre. Cet élément de composition est récurrent, comme si Mori répétait sans cesse une tentative de réappropriation du réel qui l'entoure. La main ajoute aussi une note sensuelle à l'œuvre : l'environnement est exploré physiquement, à la manière d'un corps aimé. Cela fait écho au désir exprimé par Mori de pouvoir trouver sa place dans la société, de ne plus se sentir étranger mais, au contraire, de pouvoir vivre l'amour et la sensualité comme les autres. Cette main tendue qui veut toucher le monde en est un symbole fort.

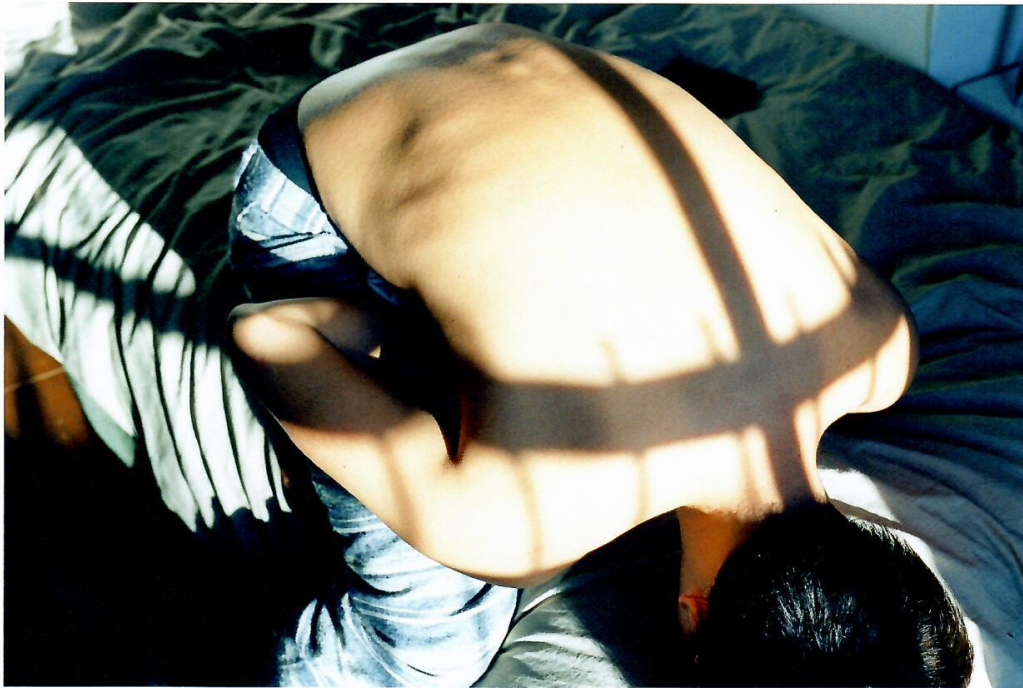


Mori Eiki, intimacy (2013)

Pourtant, sur la photographie qui suit, un élément d'ambiguïté est introduit : la main tendue devient une main qui dissimule le visage. Un homme, torse nu, baignant dans la lumière du crépuscule, a en effet porté ses mains au visage, dans un geste qui trahit un repli sur soi. Cet élément de composition est également récurrent dans *intimacy* : là où la main tendue exprime la volonté de s'ouvrir au monde extérieur et de se l'approprier, la main qui dissimule le visage dit la pudeur, ou la volonté de se protéger. Il est intéressant de noter que c'est toujours le photographe qui tend la main vers son modèle, et c'est toujours le modèle qui dissimule son propre visage. Le premier mouvement se dirige donc vers l'extérieur, il convoque la relation, alors que le second mouvement est personnel, intérieur - il se coupe de la dimension relationnelle. Ce paradoxe traduit la complexité de l'expérience du coming out : d'une part, il y a le désir de se libérer, d'explorer sa sexualité et de trouver sa place dans le monde ; d'autre part, il y a l'isolement, la peur et la volonté de dissimuler son identité. Sur cette photographie, c'est comme si le sujet ne voulait pas dévoiler son visage au grand jour, « littéralement et dans tous les sens ».

Un deuxième élément qui habite l'œuvre de Mori est la dichotomie entre l'intérieur de la chambre et le monde extérieur, de part et d'autre des frontières de l'intimité. En termes de composition, Mori mobilise des ouvertures de fenêtres, des rideaux ou encore des barreaux afin d'exprimer une ligne de partage propre à toute personne LGBT n'ayant pas fait son coming out.

L'homosexualité vécue et pratiquée dans la sphère intime doit échapper à l'extérieur, découplant la vie vécue et l'image sociale de soi.



Mori Eiki, *intimacy* (2013)

Sur cette photographie, nous pouvons voir quelqu'un assis sur un lit, le dos courbé vers l'avant. Le visage qui sort légèrement du cadre, est caché. De ce fait, le regard se focalise sur le dos nu, où se reflète l'ombre des barreaux de la fenêtre. Cette ombre forme une croix redoublant la colonne vertébrale, de la tête aux reins, et barrant la largeur des épaules. Cette croix projetée sur le corps plié en deux, qu'elle divise et morcelle, suggère une souffrance, un tiraillement, peut-être une supplication. C'est comme si ce corps était enfermé dans cette ombre projetée, comme s'il s'y soumettait. Nous devinons qu'en face de cet individu se trouve une fenêtre qui permet ce jeu d'ombre et de lumière, une ouverture au monde extérieur, obstruée par des barreaux. La photographie semble exprimer une difficulté à assumer son identité, sous le joug de la pression extérieure. Le cercle de l'intimité est circonscrit à la chambre - et là encore, l'appréhension du dehors demeure. L'individu a beau être dévêtu, l'ombre des barreaux semble entraver ses mouvements. Cela peut faire écho à la difficulté de vivre une homosexualité qui n'est pas assumée sur le plan social.

L'œuvre qui suit tirée d'*intimacy* rassemble plusieurs éléments que nous venons d'aborder.

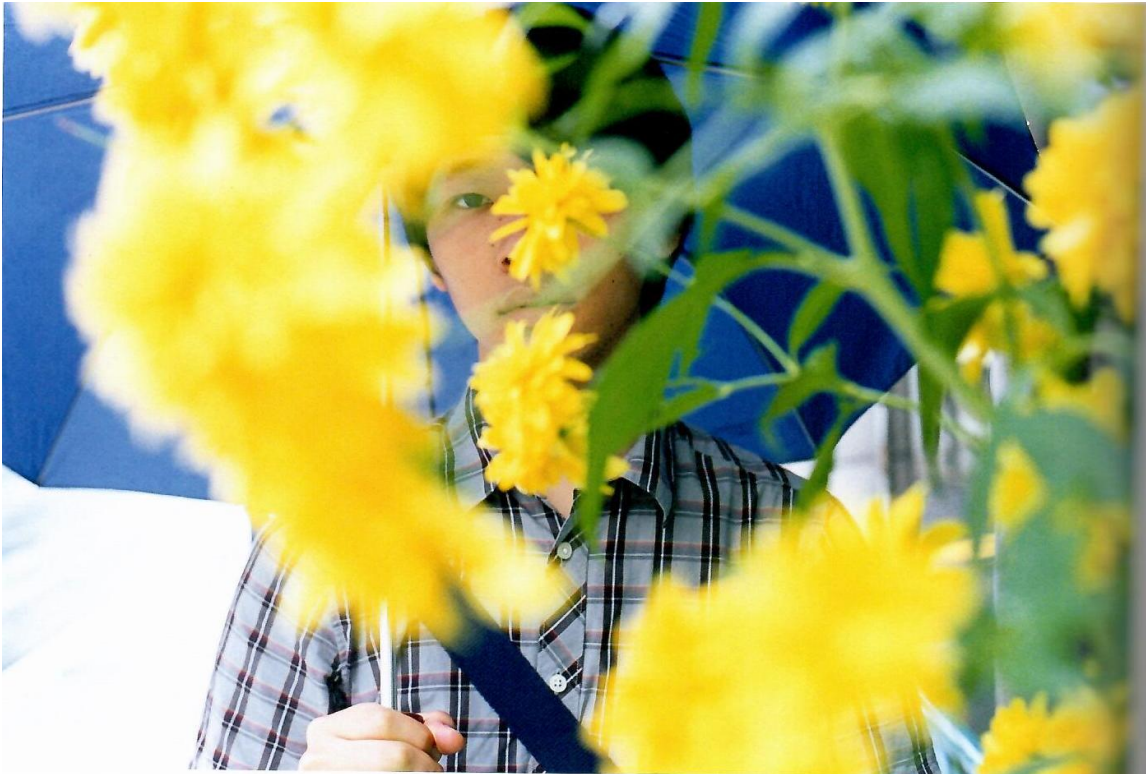


Mori Eiki, intimacy (2013)

La photo est prise de nuit, avec un flash, ce qui renforce l'effet de clair-obscur. L'homme photographié porte une chemise noire et un sac blanc, un jeu de couleurs appuyant le contraste. Il porte également un parapluie noir ouvert, dont le manche reflète la lumière du flash, traçant une ligne d'un noir scintillant au milieu du plan. Il pleut, et une goutte de pluie tombée sur l'objectif apparaît à droite de la composition. L'ombre du parapluie ouvert plonge dans l'obscurité la moitié supérieure du visage de l'homme qui a posé sa main gauche sur sa joue. En arrière-plan, des barreaux en fer blanc parcourent le plan photographique, entrelacés sur la droite de quelques plantes vertes. Le reste de la photographie baigne dans l'obscurité. Le jeu d'ombre et de lumière se trouve ainsi repris et souligné par le flash. On se croirait presque devant une photo en noir et blanc, tant est fort le contraste qui articule la composition. De plus, comme dans le cliché précédent, le visage du modèle est à nouveau caché, ici par l'ombre du parapluie et par la main levée : le regard du modèle nous échappe, son visage se dérobe. Le paradoxe de ce portrait, dont on n'est pas en mesure d'identifier le sujet, pourrait exprimer une difficulté à assumer pleinement son identité : là encore, le vrai visage peine à se révéler, et le contraste des couleurs semble pointer du doigt une dissonance irréconciliable entre le moi véritable et le moi projeté socialement. Le ciel noir qui domine exprime un sentiment d'oppression - comme ce visage coupé d'une ombre qui semble vouloir l'avaler tout entier, comme ces barreaux en arrière-plan qui confinent le modèle dans un cadre. On comprend bien dans cette composition en forme de

fracture la césure violente, brûlante, dont parlait Mori à propos de sa photographie. La problématique du coming out consiste en effet à mettre en lumière les antagonismes que l'on a intégrés, et à tenter, en les exposant, de s'en libérer.

Mais *intimacy* n'aborde pas le coming out sous l'angle de la souffrance uniquement. L'ouvrage est ponctué de photographies qui racontent l'épanouissement amoureux et l'émerveillement lié à l'exploration de la sexualité.



Mori Eiki, intimacy (2013)

Sur cette photographie, un homme portant un parapluie bleu fixe l'objectif. Là encore, le visage est partiellement voilé, cette fois par un écran de fleurs jaunes connues sous le nom de corêtes du Japon (*Kerria Japonica*). Les couleurs printanières dominent, en l'occurrence le bleu, le vert et le jaune. L'éclosion des fleurs évoque peut-être l'éclosion d'un amour naissant, porté par le regard échangé entre le photographe et son modèle. Une ligne est franchie, avec délicatesse, dans cette photographie qui exprime la promesse de la relation amoureuse.

Faire son coming out pour un photographe implique donc tout à la fois de révéler les obstacles à la ligne de vie des personnes LGBT, et de formuler leur désir d'exister pleinement, d'être vues, reconnues, d'aimer et d'être aimées.

Le XXI^{ème} siècle témoigne ainsi dans le champ de la photographie d'une émergence plus généralisée de problématiques liées au genre et à la sexualité, en tant que marqueurs d'individualité. Cette mise en question des normes liées à la féminité et à la masculinité est l'occasion de redécouvrir la richesse du patrimoine « genré » japonais, qui permet par ailleurs de déconstruire le canon occidental en se référant à un discours dialectique développé à l'ère moderne :

L'art est la réactualisation permanente d'un rituel qui se transmet, chaque génération étant amenée à ordonner son jugement en fonction des oeuvres qui lui sont soumises, mais à chaque époque, une manière est choisie de faire revivre le passé, et ce, de façon souvent anachronique.³¹⁷

Cette déconstruction accompagne l'apparition d'artistes abordant ouvertement les questions LGBT et participant à l'épiphanie de cette communauté et des discriminations qu'elle subit aujourd'hui.

³¹⁷ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p.245

III^e PARTIE : LES ANCRAGES INCONTOURNABLES DU CORPS

L'élan vers une perspective subjective de la photographie a ainsi poussé les photographes du siècle nouveau à se pencher sur le genre et la sexualité comme déterminants du corps et de l'identité. L'émergence de ces marqueurs d'individualité, qui façonnent la perception du corps en photographie, encourage leur analyse dans le cadre d'un art qui se donne comme théâtre de leur exploration. En effet, si le corps se construit au regard de ses appartenances identitaires et de ses choix individuels, il est aussi (et peut-être plus fondamentalement) façonné par son environnement - une conviction que renforcent actuellement la crise climatique et la pandémie. Aussi, pour citer Michel Bernard, « si notre corps est « l'organe du possible », il est aussi et simultanément l'empreinte de l'inévitable »³¹⁸. Le corps n'évolue pas indépendamment de son contexte, et la frontière entre cette enveloppe charnelle et l'espace qu'elle occupe se confond jusqu'à ne plus être discernable :

The boundary between the human body and the world at large is blurred and shifting, and often difficult to identify. It is not simply the physical barrier of the skin, since this would overlook both the psychological sphere that exists beyond our basic corporeal boundaries and the reciprocal relationship between self and context.³¹⁹

Cette citation de la critique Sally O'Reilly fait écho à la définition du corps empruntée au philosophe Ichikawa, mentionnée en introduction, selon laquelle le corps tend toujours à ce qui le transcende. En partant d'un ancrage extérieur, le corps se construirait en trois étapes successives de prise de conscience qui lui permettraient pour finir de toucher à notre inconscient collectif. Selon Ichikawa, le corps commence et achève sa construction en atteignant une dimension qui le dépasse, notre inconscient collectif. Nous reprendrons dans cette partie l'approche concentrique des niveaux de conscience du corps développée par Ichikawa, en examinant les espaces qui permettent au corps de se façonner, où l'intériorité se nourrit de l'extériorité.

CHAPITRE 1 : La chambre (2000-2019)

La chambre est l'espace où se joue de façon indéniable ce contact étroit du corps avec l'espace, où la conscience charnelle se développe, où le regard sur le monde commence à s'ouvrir. Traversés par des problématiques identitaires, en quête d'une appartenance, les artistes photographes du XXI^{ème} siècle investissent l'intimité qu'offre la chambre pour jauger les

³¹⁸ BERNARD, Michel. *Le Corps*, Le Seuil, Paris, 2015, p. 7

³¹⁹ O'REILLY, Sally, *op. cit.*, p. 8

frontières entre le moi intérieur et ce qui le dépasse. Lieu propice à ce type d'exploration, la chambre est une scène qui envahit la production photographique de ces deux dernières décennies.

1) Fenêtre sur cour

C'est d'abord dans le cadre de la photographie personnelle que l'espace de la chambre est utilisé comme lieu de contemplation. Le motif de la fenêtre est plus particulièrement exploité, introduisant d'emblée l'importance du regard posé sur le monde extérieur. Cet élément de composition est très présent dans l'œuvre de Nagashima Yurie et de Mori Eiki.

Comme nous avons pu le voir plus haut, ce dernier utilise le cadre de la chambre afin de signifier la démarche particulièrement épineuse du coming out, formule particulièrement expressive puisqu'elle signifie « sortie du placard » et porte en elle la symbolique propre à la chambre, intimité qui tente de se communiquer à l'extérieur. Le regard des autres sur soi est intériorisé et reproduit dans le cadre de la chambre : avant de se déclarer, de se donner un statut social, le moi prend forme dans cette sphère intime. Quant à la perspective du photographe, elle correspond à un regard qui saisit de l'extérieur la démarche, un regard qui enregistre cette intimité derrière l'objectif, pour la révéler au grand public, dans un effort de se percevoir soi-même avec une distance que notre propre corps ne nous permet jamais.

Mori utilise l'élément de la fenêtre afin d'accentuer ce jeu de regard entre l'intérieur et l'extérieur : ses modèles, avec lesquels parfois il se confond, sont partiellement dénudés ; ils sont exposés aux jeux d'ombres et de lumière que la fenêtre construit. Dans la chambre, ils couvrent, puis découvrent leur visage ; ils apprivoisent, avec la lumière, le regard sur soi ; ils s'exposent au sens propre du terme. Mais le regard ne fonctionne pas à sens unique : Mori tente également d'appréhender le monde extérieur depuis ce cocon de quiétude amoureuse.

Nous retrouvons une démarche similaire chez Nagashima Yurie : là encore, l'ouverture de la fenêtre permet un jeu de regard entre la sphère intime et la sphère sociale. Nagashima s'expose dans cette chambre, particulièrement au travers de la forme du nu, et met en avant sa vision particulière du corps féminin. Dans plusieurs de ses compositions, elle tourne les yeux vers la source de lumière, et révoque ainsi ce regard inquisiteur qu'elle dénonce par ailleurs dans le monde de la critique pour ses dérives sexistes. De scène la chambre devient salle depuis laquelle l'artiste observe le monde comme il va, et son rôle dans ce tourbillon.

Voici deux œuvres, de Nagashima Yurie et de Mori Eiki respectivement, qui se rejoignent dans leur composition pour exprimer la singularité de ce regard doublement orienté, de la scène privée vers la scène publique.



Nagashima Yurie, *sans titre*, PASTIME PARADISE (2000)



Mori Eiki, *sans titre*, intimacy (2013)

Dans les deux œuvres, le modèle est nu et pose de dos. Dans le cas de Nagashima Yurie, nous pouvons la reconnaître à sa coupe de cheveux puisqu'elle est rasée de près. En revanche, il est difficile de savoir s'il s'agit d'un autoportrait dans le cas de la photographie de Mori Eiki. Les deux modèles posent devant une fenêtre, de toute évidence dans leur chambre à coucher, au vu des futons et des couvertures sur les deux photographies. Des câbles courent le long des murs, et divers objets jonchent le sol. L'espace est un peu plus désordonné du côté de Nagashima : nous pouvons deviner une enceinte, quelques livres empilés, un sac en papier, des fournitures d'art, un téléphone fixe, un cendrier avec son briquet, un portefeuille, une altère, une boîte à mouchoir, ainsi qu'un pack de thé citronné, éparpillés à terre. Sur la photographie de Mori, le sujet est encore enroulé dans sa couverture, à genoux sur un tapis aux motifs violets, et nous pouvons deviner une bibliothèque sur le mur de gauche, au pied de laquelle gît un livre.

Quelques éléments distinguent les deux clichés, notamment au niveau de la pose adoptée. Dans son autoportrait, Nagashima est debout, inclinée vers la fenêtre sur laquelle elle prend appui à l'aide de ses mains. Son bras droit est légèrement élevé au-dessus de la tête, et elle s'appuie sur son avant-bras pour mieux voir dehors, apparemment. Cette pose modifie l'angle de vue qui saisit le corps : le pied relevé, obscurci par l'orientation à contre-jour, paraît proportionnellement bien plus grand que les mains ou la tête, situées à une distance plus importante de l'objectif. La pose donne ainsi une impression de mouvement, de déséquilibre, ce qui donne à la photo une impression de vivacité, contrairement à ce que suggère la pose du modèle chez Mori. En effet, celui-ci est à genoux, enroulé dans sa couverture, et rien ne suggère, contrairement à Nagashima, un quelconque mouvement ; son observation du dehors relève plutôt d'une approche contemplative, voire passive, du monde. Cette opposition entre les deux clichés se retrouve également dans le format choisi : Nagashima a opté pour un cadrage de type portrait ou vertical, tandis que Mori préfère ici le format horizontal du paysage. Habituellement, le format vertical cherche à saisir un visage, un geste ou une action, tandis que le format horizontal vise plutôt la composition d'une scène. Ces notions ont beau être régulièrement enfreintes par les artistes photographes, elles sont néanmoins pertinentes dans ce cas précis et soulignent la dimension respectivement active et contemplative de ces deux œuvres.

Au-delà de ces éléments qui les distinguent, les deux œuvres sont remarquablement similaires en termes de composition. En effet, les deux photographies sont centrées sur les corps nus, de dos devant la fenêtre, baignés dans la lumière du jour. Leur orientation à contre-jour accentue le contraste des ombres sur le grain de la peau, au niveau du dos et du postérieur notamment, et peut également renforcer la définition des lignes du corps. Le contour des silhouettes s'efface pourtant à certains endroits, noyé sous la lumière du dehors : les frontières

entre le corps et l'espace ne sont plus alors clairement définies. Le corps oscille d'un extrême à l'autre de ce clair-obscur - un élément de plus qui souligne la dichotomie entre la sphère intime et l'espace extérieur.

Ainsi, la chambre permet de retrouver le for intérieur, de s'y reconstruire jour après jour, tandis que l'extérieur nous noie inexorablement dans un collectif qui à la fois nous happe et nous dépasse. De cet extérieur, on ne discerne pas grand-chose derrière les fenêtres, à l'exception peut-être des contours d'un linge accroché au balcon sur la photographie de Nagashima. L'arrière du crâne forme un cercle noir qui attire l'œil : c'est le point focal de la composition de ces deux œuvres. On se surprend à se demander qui se cache derrière ces têtes, qui se sont détournées de nous, coupant court à tout échange avec nous. À cet échange auquel elle ne se prête plus, la chambre préfère le repli sur soi, à la contemplation du monde depuis un espace qui en est séparé - un espace qui devient une extension de soi, de son propre corps, en toute intimité.

2) La dimension matérielle

La corporéité de l'espace de la chambre est celle aussi du médium de la photographie, saisi, puis développée, et qui traverse tout un processus chimique avant de fixer matériellement une image, de la transformer en objet d'art. Cette fascination face à la matérialisation de la vision par le photographe, Susan Sontag la formule en ces termes :

[...] the force of photographic images comes from their being material realities in their own right, richly informative deposits left in the wake of whatever emitted them, potent means for turning the tables on reality - for turning it into shadow.³²⁰

C'est précisément cette matérialité du médium photographique qui lui confère, selon elle, un pouvoir sur notre perception de la réalité : tout ce que nous percevons pourrait être saisi, puis réifié. La « réalité » se manifesterait en un objet tangible, et la photographie qui le saisit n'en deviendrait que plus réelle - plus réelle peut-être, que cette réalité même.

La photographe lauréate du prix Kimura Ihei en 2008, Shiga Lieko, affirme que l'appareil photo est devenu au fil du temps une extension de son corps, qui ne forme plus avec lui qu'une seule et même unité³²¹. La photographe Hara Mikiko 原美樹子, lauréate du prix en 2017, a également développé un rapport très physique avec son appareil, qu'elle pose contre sa poitrine au moment de saisir ses photos³²². L'acte photographique devient alors une expérience qui

³²⁰ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 180

³²¹ SHIGA Lieko 志賀理江子 dans FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 239

³²² SIMON, Jane, *op. cit.*

mobilise d'autres sens tel que le toucher ou l'ouïe, comme le fait remarquer la critique Kobayashi Mika³²³ : c'est une expérience tactile, sensuelle, qui réaffirme la centralité du corps dans cet art.

Shiga Lieko va un peu plus loin : elle n'identifie pas seulement la corporéité dans l'entreprise photographique, elle la reconnaît aussi dans la photographie imprimée qui en résulte :

I was standing at the service desk in the photo shop, holding these photographic prints in my hands, as 'proof that this really existed'. It was printed on paper. It felt good that the images had become physical objects that I could hold in my hands. The printed photograph - its adhesive surface was sticky, like something still fresh. It was like a sample image inside a frame. The photographic paper even felt sexual; no matter how I looked at it, it was not like normal paper.³²⁴

La photo développée possède selon Lieko une dimension corporelle et sensuelle : elle ne parle pas du contenu de l'image à proprement parler, mais du grain du papier que l'on touche, qu'elle décrit comme « sexuel ». La photo prend vie, et la sensibilité artistique prend corps. Elle exprime un sentiment similaire lors de l'exposition *On Your Body* de 2008 :

印画紙が証拠品となる。プリントされた像は生ものであるかのごとく臭気を帯び、目の前にたちあ
らわれた。³²⁵

Le papier photographique se transforme en élément de preuve. L'image imprimée apparaît alors devant moi, portant un parfum nauséabond, comme si c'était une chose vivante.

L'emploi du mot « preuve » pour désigner l'impression photographique est repris ici, et souligne l'importance du médium photographique dans la consolidation du réel pour Shiga. La photo lui permet de s'ancrer plus profondément dans cette réalité en réaffirmant sa perception particulière, mais elle existe aussi de façon indépendante, comme une « chose vivante ». Dans son compte-rendu concernant l'œuvre de Sawada Tomoko en 2004, Shinoyama reconnaît lui aussi la dimension corporelle de la photographie, où l'image se fond dans le film photographique pour s'ancrer dans la matérialité :

今という時代のうわっ面を自ら演じ、そんな自分に自らが化学反応を起こすフィルムとなって、す
べての今を写しとってしまう。これぞまさしく肉体写真ではないでしょうか。³²⁶

[Sawada Tomoko] met en lumière une facette de notre époque actuelle, elle devient en elle-même le film qui provoque une réaction chimique, et capture en son sein tout ce qui constitue le présent. N'est-ce pas l'essence même de la photographie physique ?

³²³ KOBAYASHI Mika 小林美香, 「Ways of Seeing : Between plants and consciousness」, *Sigma Sein*, 1er mars 2018. (Page web : Sigma Sein)

³²⁴ SHIGA Lieko 志賀理江子 dans FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 239

³²⁵ SHIGA Lieko 志賀理江子 dans KASAHARA Michiko 笠原美智子, 『日本の新進作家展 vol.7 オン・ユア・ボディ on your body : contemporary japanese photography』(Exposition d'artistes émergents japonais vol.7 Sur ton corps / on your body : contemporary japanese photography), Tōkyō, Musée Métropolitain de la Photographie de Tōkyō 東京都写真美術館, 2008, p. 72

³²⁶ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Korezo nikutai shashin* 「これぞ肉体写真」(C'est une photographie physique), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2004, p. 222

L'image reproduite capture l'essence de son sujet, qui se fond ainsi sur le support du film photographique : sujet et support deviennent indissociables pour dire et saisir dans la photographie une présence incarnée.

Le format tactile du catalogue de photographie ajoute également à la matérialité de l'expérience photographique. Il propose en effet une expérience intime et personnelle, du fait qu'il ne peut être tenu et contemplé que par une seule paire de mains à la fois, permettant au lecteur de toucher les photographies, de se les approprier. Ce format crée ainsi un espace de contemplation coupé du monde extérieur, analogue à celui de l'espace de la chambre. À chaque page tournée du bout de doigts, le lecteur tire sur un fil narratif, et sa sensibilité artistique est intimement guidée par la mise en page des photographies :

This involves a deliberate and coherent design, a specific theme or subject, and, crucially, an emphasis on how the images work collectively, through the book form, to create meaning.³²⁷

Cela rappelle le parallèle qu'ont établi à la fois Mori Eiki et Takano Ryūdai entre le livre de photographies et le format vidéo: tous deux développent une expérience esthétique qui se déroule dans un ordre particulier, associant image après image entre elles pour créer un complexe de sens - à la différence près que le format du catalogue nous y invite seul, dans un espace et une expérience à construire en propre.

3) Un théâtre de l'intime

L'espace intime créé par l'artiste sous la forme du catalogue de photographie nous révèle une dimension que vise et que met en scène la démarche du photographe, dimension qui se retrouve jusque dans la manière dont l'espace de la chambre est pensé et occupé, comme une toile dont on maîtrise l'organisation, contrairement à celle du monde extérieur soumis à bien des aléas.

Katayama Mari se met régulièrement en scène dans sa propre chambre, ou dans les lieux de son quotidien ; ce sont là des lieux d'intimité, une impression que renforcent des décors en désordre, et un modèle partiellement dénudé. Cette mise en scène de soi dans son lieu de vie fait écho à une tendance plus globale présente sur les réseaux sociaux. Certains y voient une forme d'exhibitionnisme, dans le sens où les utilisateurs sont encouragés à partager leur intimité, dans un cadre soigneusement aménagé, afin de pouvoir être admirés et « suivis » par les internautes abonnés. « La présence et la visibilité *exhibitionnistes* du corps (y compris de son intimité) dans

³²⁷ SIMON, Jane, *op. cit.*

l'espace public sont un phénomène aujourd'hui incontestable »³²⁸ nous expliquent Jean-Marc Lachaud et Claire Lahuerta. L'« exhibitionnisme de l'intimité » est une expression qui repose sur une contradiction fondamentale : la photo d'un moment pris sur le vif est travaillée, recadrée, dans la conscience aiguë de sa réception à venir. Ces deux moments sont dissociés dans le temps, mais sont travaillés pour créer l'illusion d'une simultanéité, comme si l'utilisateur ouvrait une fenêtre en temps réel sur la vie de ceux qu'il observe sur les réseaux. Cependant, cette dissociation révèle le caractère faussement authentique de l'image : rien n'y est réel, pas même l'expérience de partage avec le voyeur. L'œuvre d'art est ainsi arrachée à ce que Walter Benjamin décrit comme « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »³²⁹. L'intimité exhibée perd de son authenticité dans la mesure où elle ne se fonde plus sur un moment partagé en temps réel. Cette performance solitaire, est en revanche hautement consciente de son public qui, au moment de la création, reste hypothétique. L'intériorisation d'un regard imaginé crée une angoisse chez l'artiste (ou l'internaute), un sentiment de ne jamais atteindre directement le moment de reconnaissance auquel on aspire³³⁰.

Katayama Mari joue précisément sur le fossé qui existe entre la performance de l'intime et l'authentique, tout en assumant pleinement la dimension artificielle de ses mises en scène intimistes : « [...] je pense que tout sujet d'une œuvre d'art est factice. C'est [valable pour] toutes les œuvres. »³³¹. Ce que l'on voit est faux, ou du moins incomplet, et n'est que le produit d'un va-et-vient de projections entre l'artiste et le public.

Rien n'est ici plus éloquent que son œuvre *mirror* (2013), un autoportrait en noir et blanc réalisé dans sa chambre.

³²⁸ LACHAUD, Jean-Marc, LAHUERTA, Claire, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx*, n°41-1, 2007, p. 3

³²⁹ BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, Paris, 2016, p. 18

³³⁰ *Ibid.*, pp. 56-59

³³¹ KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, *op. cit.*



Katayama Mari, *mirror, GIFT* (2013)

Katayama Mari est ici juchée sur un tabouret devant un bureau, les jambes quelque peu surélevées sur une pile de livres sur le côté droit. Les cheveux relevés dans un chignon, elle porte ses prothèses jambières, ainsi qu'un ensemble de sous-vêtements motif léopard. Genoux pliés, bras croisés, son visage est détourné de la caméra et fait face au miroir posé sur le bureau. Sa main en forme de pince est posée sur son épaule, et l'autre n'est visible que dans le miroir, où son visage éclairé se reflète. À sa gauche, sous une étagère pleine de bocaux, sont posées d'autres prothèses, et au-dessus de sa tête, on devine le pan de tissu de *red cover* (2008). Au-dessus du miroir, ainsi que sur la lampe et un porte-bijoux sur la droite sont accrochés des voiles transparents en dentelle sur lesquels sont cousus une multitude d'yeux - un rappel de *Veil*. Sous le bureau, on devine les prothèses d'enfance de Katayama Mari, et au bord du bureau à droite, sa prothèse à haut talon. En terme de composition, le centre de la photographie se situe au niveau du miroir posé sur le bureau, qui devient le point focal de l'œuvre. Dans ce miroir, on voit Katayama Mari, la tête inclinée, sa main valide accompagnant la courbe de son bras. Si l'image reprise dans le miroir gomme le handicap, celui-ci est au contraire mis en évidence dès lors que l'on quitte le cadre du miroir pour celui de la chambre. Par la présence notamment de ses prothèses, la chambre devient un cabinet de curiosités, recelant des objets d'art utilisés dans d'autres œuvres. Le miroir met ainsi en abyme le cadre même de la photographie, qui ne présente qu'une réalité partielle, manipulée, trompeuse. On serait tentés de penser que la chambre est un reflet «

authentique », contrairement au miroir, mais Katayama Mari nous dit par le titre que tout n'est que miroir dans cette photographie. Elle joue sur cette ambiguïté trompeuse, sachant pertinemment que l'authenticité n'est de mise d'aucun côté du miroir. Le concept même « d'authenticité » que suppose l'autoportrait est ainsi rendu absurde.

Dans le cadre de ses catalogues primés *Lilly*, et dans une moindre mesure *CANARY*, Shiga Lieko utilise également le cadre de la chambre pour y construire de manière très contrôlée ses chorégraphies photographiques. Les personnages qu'elle mobilise dans cette chambre noire constituent un canevas sur lequel elle projette ses émotions « féroces » :

It was a determined working process of encountering the ferocious feelings within myself. While I was taking portrait photographs of other people, I was doing nothing but encountering my own personal memories. It is a work that could only come into existence through photography. In the apartment where I lived [in London], I hung a blackout curtain on the walls, fixed a tripod and then asked the people who lived in the same block to come in one after the other to have their photographs taken.³³²

L'usage du rideau noir permet à Shiga de constituer un espace rappelant la scène de théâtre et de focaliser la lumière sur les personnes qu'elle photographie - des personnes qui sont, selon elle, les incarnations personnifiées de ses souvenirs. La dimension contemplative du monde extérieur disparaît dans cette reconfiguration de la chambre, pour permettre une plongée dans l'univers obscur de l'artiste. Cet élément théâtral transforme la chambre noire, qui devient la scène où Shiga chorégraphie les faits et gestes de ses sujets, pour manifester son paysage intérieur. Le juré Okuda Akihisa **奥田明久** précise dans son compte-rendu que cette théâtralité est due au fait que Shiga a reçu une formation de danse classique :

志賀が写真を始めるまでクラシックバレエに没頭していたことにも起因しているようで、「(被写体の)振り付けの指示は私がしている。ただし、演出に関しては(表現の)装置でしかない」と、彼女は言う。³³³

Il semble que cela soit dû en partie au fait que Shiga a baigné dans le ballet classique avant de se lancer dans la photographie : « Je dirige la chorégraphie (des sujets). Cependant, en ce qui concerne la mise en scène, je ne suis que le dispositif (d'expression) », dit-elle.

Shiga assume totalement la théâtralité de son approche, elle cherche à capturer une émotion, à manifester une catharsis qui ne peut se suffire aux carcans limités de la photographie réaliste - y compris au niveau du format de la photo, comme nous avons pu le voir précédemment.

Cette approche implique dans un premier temps une grande part de contrôle, comme l'exprime le juré Tsuzuki Kyōichi **都築響一** dans son compte rendu :

³³² SHIGA Lieko **志賀理江子** dans FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Thames & Hudson, Londres, 2018, p. 240

³³³ OKUDA Akihisa **奥田明久**, *Shiseikan o hyōgen suru futari*「死生観を表現する2人」(Deux personnes qui expriment leur point de vue sur la vie et la mort), *Asahi Camera* **アサヒカメラ**, avril 2008, p. 116

一枚ずつが、長い時間をかけて考え抜かれた画面になっていて、写真というメディアを操る画家の印象を受けた。いままでのどんなフォトグラファーに似ている、というようなものではなく、むしろフランシス・ベーコンの油絵のような、完璧にコントロールされたダークネスというものに強く惹かれる。³³⁴

Chaque image est un tableau qui a été longuement réfléchi, et j'ai eu l'impression d'un peintre qui manipule le médium de la photographie. J'ai été fortement attiré par l'idée d'une obscurité créée sous le contrôle le plus total, similaire à la peinture à l'huile de Francis Bacon, contrairement à n'importe quel autre photographe.

Tsuzuki est ici sensible à l'usage du rideau noir, qui permet selon lui de transcender le médium de la photographie et de toucher à l'univers de la peinture : l'obscurité de la chambre est pensée pour attirer le lecteur en son sein, telle la force irrésistible d'un trou noir. Si l'ensemble de la démarche naît d'une considération attentive de la composition de l'œuvre en amont, Shiga Lieko accorde néanmoins une belle marge de manœuvre à la spontanéité qui peut naître au moment de la prise. Shinoyama Kishin, autre membre du jury, reprend les propos de Shiga dans son compte-rendu :

「全体の70%があらかじめ構成された作品、30%がその過程から生まれた出会いの写真、演出とそうでないものが両極端に激しく振れて背中合わせで共存している」(アサヒカメラ2008年3月号インタビュー)と語っている。³³⁵

Elle a déclaré (dans une interview parue dans le numéro de mars 2008 d'Asahi Camera) : « 70% des œuvres sont pré-composées, et 30 % sont des photographies qui émergent de rencontres, oscillant sauvagement entre les deux extrêmes, avec la mise en scène d'une part et l'absence de mise en scène d'autre part, coexistant dos à dos. »

La majorité des compositions de Shiga a beau être réfléchie et composée en amont, l'artiste laisse tout de même place à l'inspiration « sauvage » qui se manifeste au moment de la prise. Elle a besoin de ce cadre contrôlé, pour que de l'obscurité jaillissent ses fantaisies ténébreuses.

³³⁴ TSUZUKI Kyōichi 都築響一, *Ōte shubbansha no kōhosaku wa zero*「大手出版社の候補作はゼロ」(Aucun grand éditeur n'a été retenu), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2008, p. 115

³³⁵ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Tomodachi ni naritai*「友達になりたい」(Je voudrais devenir leur ami), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2008, p. 114



Shiga Lieko, *Chiako* 千愛子, *CANARY* カナリア (2006)

Cette œuvre emblématique de la production de Shiga Lieko met en scène un couple endormi. L'homme, torse nu, est assoupi, le bras droit étendu jusqu'à sortir du cadre du lit. Son pantalon clair est de même couleur que les draps sur lesquels il est allongé. Au-dessus de lui, la femme endormie flotte dans l'obscurité, son corps incliné au-dessus du lit, de sorte que sa tête touche le visage de l'homme. La photographie est prise à l'aide d'un flash, ce qui renforce le contraste entre l'obscurité ambiante et l'aspect blafard des personnages. La photographie est ainsi pâlie, et tire presque sur le vert à partir de la moitié inférieure de la composition, comme si elle avait été immergée dans un liquide, jusqu'à moisir. Tout cela contribue à l'ambiance spectrale du tableau saisi par Shiga : la scène semble émerger tout droit d'un rêve, ou peut-être d'un cauchemar. Si cela ne tenait qu'aux lois de la physique, le corps de cette femme s'effondrerait : la délicatesse de sa lévitation est due à cette prise de conscience de la fragilité du corps³³⁶. Ce corps en suspension au-dessus de son lit semble sur le point d'échapper au cadre de la photo pour se perdre dans les ténèbres environnantes, ce qui ajoute une dimension macabre à la scène. L'impression est renforcée par le contraste entre l'étrangeté de la scène et l'expression paisible des sujets assoupis. La dimension onirique du lieu est en effet étroitement liée à l'imagerie macabre : la chambre, et tout particulièrement le lit, se situe à la lisière entre le domaine du sommeil et celui

³³⁶ BOHR, Marco, « Dreamscapes: The Fantastical Photographs of Lieko Shiga », *Time Magazine*, 7 mai 2013. (Page web : Time)

de la mort, partageant un seul et même lieu de repos. Les mots de Shinoyama Kishin semblent ainsi valoir pour cette œuvre en particulier :

志賀理江子さんの作品のなんと魅惑的なことか。黄泉の国と現世の狭間を自由に行き来しながら、不思議な浮遊感で見る者を幻惑する。³³⁷

Comme les œuvres de Shiga Lieko sont enchanteresses! Allant et venant librement entre le pays des morts et le monde des vivants, ses œuvres éblouissent le spectateur par une mystérieuse sensation de flottement.

Shiga Lieko exploite ainsi le cadre intime de la chambre pour en faire le théâtre de ses rêveries cauchemardesques : leur étrangeté onirique attise la curiosité, tout en induisant un malaise chez le public. La critique et commissaire d'exposition Kasahara Michiko tente d'articuler cette dichotomie :

わたしたちが彼女のイメージに一方で不気味な気配を感じて怖れ、一方で魅了させるのは、その存在に気付きながらも向かい合うことを避けたいと思っっているような、わたしたちひとりひとりが確かに持っている狂気や欲望を、志賀理江子の写真は導き出してしまうからだろう。³³⁸

D'une part, nous avons peur de ses images en raison de leur atmosphère sinistre, et d'autre part, elles nous fascinent parce qu'elles font ressortir la folie et le désir que chacun de nous possède certainement, dont nous sommes conscients mais que nous voulons éviter de confronter.

Shiga touche au monde du rêve, à cet inconscient qui révèle à la fois nos passions et nos peurs, comme une funèbre funambule. Elle exprime notamment l'angoisse de la solitude, de l'ineptie relationnelle, comme le met en lumière Tsuchida Hiromi dans son compte-rendu :

志賀理江子は、いったい何を見つめようとしているのか。闇のなかに沈む人物たちは、手元の光線を綾取りするかのように他人と光を交換し合っているように見える。質量のない光の交換とは、こころのコミュニケーションを示唆するのか。己の個性が社会的に逸脱しているのかも知れないという孤独感。そんな闇の淵に震えながら立ち尽くす孤独を、写真ゲームでようやく着地点を見つけようとしている。写真を撮るという行為で、ようやく他者との関係性を保とうとする危うさのなかに、若さ特有の足掻きがよく表現されている。³³⁹

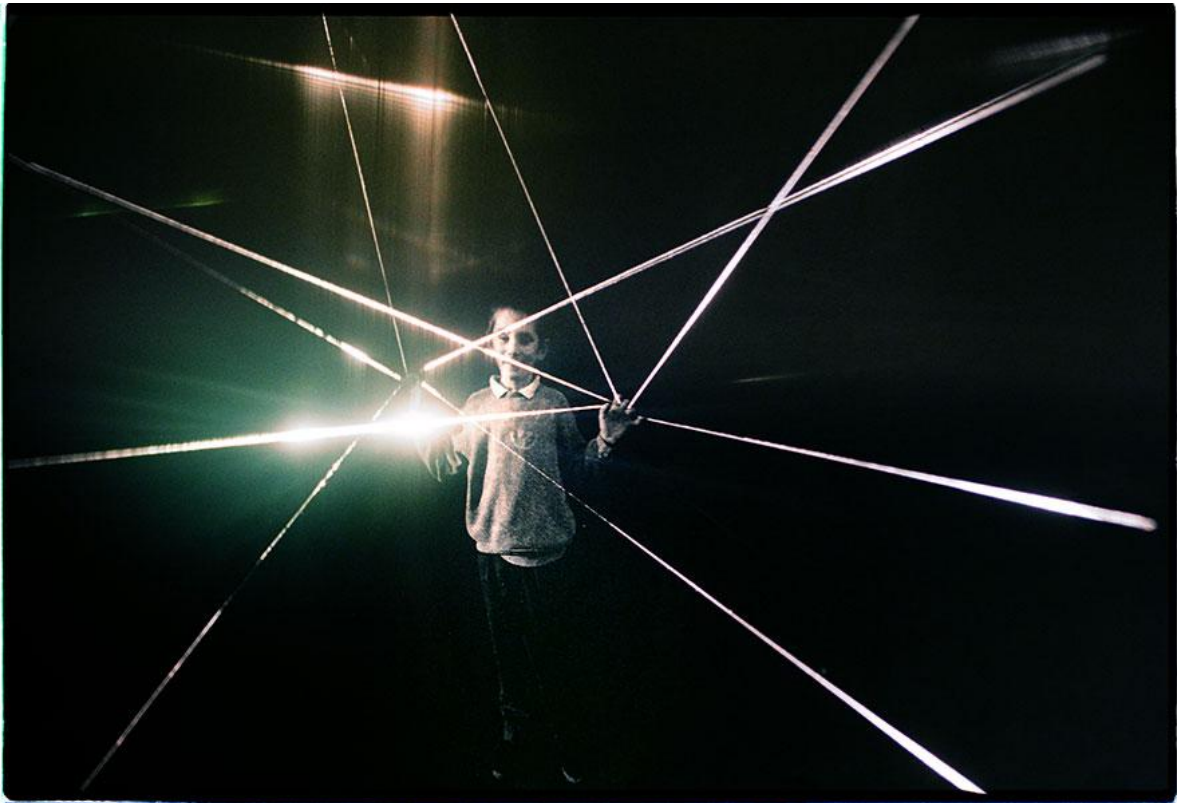
Qu'est-ce que Shiga Lieko cherche à contempler exactement ? On dirait qu'elle échange de la lumière avec les autres, comme si elle essayait de capturer les rayons à portée de main. L'échange de lumière sans masse suggère-t-il une communication de l'esprit, ou encore un sentiment de solitude lié au fait que son individualité pourrait être socialement déviante? La solitude qui naît du fait de se tenir debout en tremblant dans les profondeurs d'une telle obscurité est enfin sur le point de trouver sa place dans le jeu de la photographie. Les luttes particulières à la jeunesse se cristallisent bien dans cette incertitude qui consiste à essayer envers et contre tout de maintenir une relation avec les autres à travers la photographie.

³³⁷ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Tomodachi ni naritai*「友達になりたい」(Je voudrais devenir leur ami), Asahi Camera *アサヒカメラ*, avril 2008, p. 114

³³⁸ KASAHARA Michiko 笠原美智子, 『日本の新進作家展 vol.7 オン・ユア・ボディ on your body : contemporary japanese photography』(Exposition d'artistes émergents japonais vol.7 Sur ton corps / on your body : contemporary japanese photography), Tōkyō, Musée Métropolitain de la Photographie de Tōkyō 東京都写真美術館, 2008, p. 14

³³⁹ TSUCHIDA Hiromi 土田ヒロミ, *Kokoro no yami ni mukau*「こころの闇に向かう」(Affronter les ténèbres de l'esprit), Asahi Camera *アサヒカメラ*, avril 2008, p. 114.

Effectivement, Shiga Lieko utilise des effets de lumières pour tracer des rayons dans ses photographies, qui partent en général d'une personne et se disséminent dans la composition. Souvent, la personne est seule sur la photographie, mais de temps en temps, d'autres figures apparaissent. Ces personnages ne révèlent souvent qu'un seul membre de leur corps, à savoir leurs pieds ou leurs mains, et leur visage est le plus souvent dissimulé.



Shiga Lieko, *Spider boy* スパイダーボーイ, *Lilly* リリー (2005)

L'œuvre *Spider Boy* スパイダーボーイ, tirée de la série *Lilly*, exprime la solitude épinglée par Tsuchida dans son compte-rendu. Ici, un jeune garçon d'environ une dizaine d'années apparaît au centre de la composition, les mains relevées de part et d'autre de son corps. Autour de lui, l'obscurité la plus totale ne révèle aucun autre élément de son environnement, et la saturation des couleurs est si faible que la photo paraît avoir été prise en noir et blanc. Le grain très apparent laisse presque penser qu'il s'agit ici d'une vieille photographie, comme exhumée d'un obscur grenier de famille. Le garçon sourit très légèrement, les yeux perdus dans le vide, et de ses mains jaillissent des rayons de lumière, insérés post-production par Shiga Lieko elle-même. Ces rayons ressemblent à des lasers, distillant une teinte jaunâtre ou verdâtre à différents endroits de la composition. La main droite du garçon est totalement éclipsée par cette lumière aveuglante, en contraste avec l'obscurité écrasante en arrière-plan. À l'image de la plupart des photographies tirées de *Lilly*, le garçon figure seul sur cette photographie, et les rayons qui jaillissent de ses mains

se perdent dans l'obscurité sans aucun point de réflexion. Si l'on reprend la perspective de Tsuchida, ce garçon semble envoyer des rayons de lumière dans le noir, avec l'espoir, peut-être, d'éclairer son environnement et d'entrer en contact avec une autre personne. Le titre de l'œuvre *Spider Boy* corrobore, semble-t-il, cette interprétation, puisque l'araignée tisse également sa toile pour s'inscrire dans son environnement. L'étendue d'internet aux quatre coins de la planète rend hommage à l'interconnexion des toiles d'araignées, auxquelles on doit le terme de « web » ou encore de « toile internet ». Ici, le « garçon-araignée » tente manifestement de tisser une toile pour créer du lien, mais en vain : il demeure prisonnier des ténèbres environnantes. Seul l'œil de la photographe le contemple, et sa main orchestre de toute pièce ce théâtre d'isolement dans une chambre noire - à la fois au moment de la prise, puis lors du développement de la photographie. Pour conclure, nous pouvons évoquer les propos de Nagashima Yurie, qui commente ce phénomène en renvoyant aux écrits de Susan Sontag :

「明かすよりも隠すものの方が多い」性質を持つ写真の「リアル」とは、つねにすでに編集されたものだ。撮影者は、視界の一部をカメラで切り取ることで「世界」を編集し、さらにあるカットを採用したり、ボツにしたりすることで再び「世界」を編集する。そのような写真が提示するのは、撮影者（や写真の選別者）の意図によって綾少化、された「世界」でしかないという意味で、写真の「リアル」は虚構なのである[...]

Le « réel » photographique, qui a la propriété de « cacher plus qu'il ne révèle », est toujours quelque chose qui a déjà été édité. Le photographe édite le « monde » en recadrant une partie du champ de vision à l'aide de l'appareil photo, puis il l'édite à nouveau en adoptant ou en rejetant certaines coupes. Le « réel » de la photographie est une fiction, dans la mesure où ce qu'une telle photographie met en scène n'est qu'un « monde » qui a été orienté selon l'intention du photographe (ou du sélectionneur de la photographie) [...].

CHAPITRE 2 : La ville (2014-2017)

La chambre étant le lieu de la naissance du regard sur le monde et sur soi-même, la deuxième étape se situe naturellement au-delà de l'embrasement de la porte, là où nos liens sociaux se tissent - c'est-à-dire dans la ville. Comme l'exprime Marie Parra-Aledo dans son ouvrage *Essai sur l'art dans la société japonaise moderne* :

L'art serait un espace d'autocritique indispensable à l'équilibre des relations entre les hommes et leur environnement au sens très large du mot, c'est-à-dire au sens d'écologie humaine.³⁴⁰

La ville est le berceau de cette « écologie humaine », où la relation se fait et se défait. L'individu déambule de rue en rue, à la recherche d'une interaction - à moins qu'il ne cherche à la fuir.

³⁴⁰ PARRA-ALEDO, Marie, *Essai sur l'art dans la société japonaise moderne: années 1970-2000*. Lyon: Etudes Japonaises, 2008, p. 265

Dans le cadre du prix Kimura Ihei, trois lauréats émergent entre 2014 et 2017 pour traiter de l'environnement urbain : Ishikawa Ryūichi 石川竜一 remporte le prix en 2014 pour les catalogues *Zekkei no Polyphony* 絶景のポリフォニー (Polyphonie exquise) et *okinawan portraits 2010-2012*, Hara Mikiko 原美樹子 en 2016 pour son catalogue *Change*, et enfin Fujioka Aya 藤岡亜弥 pour *川は行く / Here Goes River* en 2017. Ishikawa met en lumière la vie à Okinawa, Fujioka suit le cours de la rivière Motoyasu à Hiroshima pour y capturer la vie, et Hara rassemble une collection de ses œuvres sans titre de 1996 à 2009³⁴¹:

日仏米の女性編集者3人にいろいろな時期のものからランダムに選んで60枚ほどお渡しして、あとはほとんどお任せでした。³⁴²

J'ai donné une soixantaine d'images, choisies au hasard dans différentes périodes, à trois éditrices du Japon, de France et des États-Unis, puis je leur ai laissé la plupart du reste.

Ces dates sont dignes d'intérêt : Hara bénéficie d'une nomination au prix Kimura Ihei dès 2005 pour son catalogue *hysteria thirteen*³⁴³, et pourtant ce n'est qu'en 2016 que son travail archivé sur vingt ans est paradoxalement reconnu comme novateur, comme l'exprime Ishiuchi Miyako :

時々発表する彼女の写真を見るたびに新鮮な感覚が写されていて、とても不思議な感じを持っていた。彼女の写真は発表するそのときがいつでも新人であるかのように。6×6のフィルムカメラでノーファインダーがほとんど聞く。彼女の距離の測り方が写真の基本のひとつなのかもしれない。³⁴⁴

Chaque fois que je vois ses photographies, qu'elle publie de temps en temps, j'ai le sentiment très étrange qu'elles capturent une sensation fraîche. C'est comme si à chaque publication, sa photographie restait novatrice. J'ai entendu dire que la plupart de ses photos sont prises avec un appareil photo argentique 6x6 sans viseur. Sa façon de mesurer la distance est peut-être l'une des bases de la photographie.

L'œuvre de Hara Mikiko défie le temps, puisque chaque coup d'œil qu'elle saisit, qu'il soit vieux de vingt ans ou d'hier, fait écho à notre propre quotidien. Ishiuchi, à l'instar de plusieurs autres membres du jury, attribue la « fraîcheur » de son œuvre à la technique particulière qu'elle a adoptée.

³⁴¹ Anonyme, « CHANGE: Photographs by Mikiko Hara With a Short Story by Stephen Dixon », *The Gould Collection*, 10 août 2016. (Page web : The Gould Collection)

³⁴² HARA Mikiko 原美樹子, *Dai 42-kai Kimura Ihei shashinshō jushū osha kettei!* 「第42回木村伊兵衛写真賞 受賞者決定！」(La lauréate du 42e prix de photographie Kimura Ihei est annoncée !), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2017, p.18

³⁴³ TSUCHIDA Hiromi 土田ヒロミ, *Watashi shashin no jidai o nukete!* 「私写真」の時代を抜けて」(Au lendemain de l'ère de la photographie personnelle), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2006, p. 100

³⁴⁴ ISHIUCHI Miyako 石内都, *Gendai bijutsu to shite no shashin no katawara de*, *Hara-san no sakuhin no arikata ga myōni ni natta* 「現代美術としての写真の傍らで、原さんの作品の在り方が妙に気になった」(J'étais étrangement curieux de connaître l'état du travail de Mme. Hara à côté de la photographie en tant qu'art contemporain), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2017, p.20

1) Un monde au creux de la poitrine

Hara Mikiko doit sa sélection à son étonnante technique de photographie, qui consiste à ne pas utiliser le viseur de l'appareil photo. Au lieu de cadrer la photo à l'œil, elle le pose contre sa poitrine au moment de saisir ses clichés :

The specificity of her work is that she uses an Ikonta camera without a viewfinder. 'The camera eye is more honest, simple, coolheaded and unforgiving than my own eyes,' says the artist in the pages of her book. [...] 'I feel the camera excels as an apparatus that can grasp and slowly scoop up things we cannot understand or perceive,' says the photographer.³⁴⁵

Hara perçoit la caméra comme un outil qui recueille soigneusement tout ce qui nous échappe au moment présent, en se glissant dans les interstices du temps qui passe. L'œil mécanique de l'appareil photographique n'est plus guidé et ajusté dans une démarche conceptuelle, mais s'ancre alors dans une approche corporelle de la photographie. Cela libère Hara des contraintes liées à la composition :

At some point I realised that I could never capture everything perfectly in one frame, as both myself and the subjects are often in motion. But I liked that sense of uncertainty and, over time, I think losing interest in composition proved liberating.³⁴⁶

L'artiste cède une part de sa corporéité à l'appareil qui, posé contre le cœur de l'artiste, en devient l'œil - mais celui-ci la lui rend aussitôt, puisque privée de l'apport visuel, l'artiste va devoir se reposer d'autant plus sur le reste de sa sensibilité corporelle afin de réaliser son art. Hara Mikiko elle-même explique en quoi cette démarche lui permet d'être moins préoccupée par l'esthétique et de pouvoir au contraire faire la part belle à l'émotion que suscite une scène :

ピントは目測なので適当にピントを合わせて、ファインダーも曖昧なのであまりのぞかない。目の前を通り過ぎていく風景であったり人であったりを、なるべく静かにすくい上げたいと思っています。目の前のものに対して、感情、言葉が湧き上がってくる一歩手前、が気になっているのかな。³⁴⁷

La mise au point se fait à l'œil, que je fais donc de manière appropriée, et je ne regarde pas trop dans le viseur parce que c'est flou. Je veux capturer le paysage et les gens qui passent devant moi aussi discrètement que possible. Je suppose que je m'intéresse à ce qui se trouve juste devant moi, juste avant que les émotions et les mots ne commencent à jaillir.

La discrétion dont parle Hara lui permet de photographier les passants sans qu'ils ne s'en rendent compte, mais l'absence de l'appareil dans son propre champ de vision lui permet également de

³⁴⁵ ROBERT Henri, « Mikiko Hara, Photography, or Consciousness of the Quotidian », *Pen Online*, 28 octobre 2020. (Page web : Pen Online)

³⁴⁶ HARA Mikiko 原美樹子, « Secret snapshots of Tokyo's vivid street life - Poetic timing », *Huck Magazine*, 13 novembre 2018. (Page web : Huck Mag)

³⁴⁷ HARA Mikiko 原美樹子, *Dai 42-kai Kimura Ihei shashinshō jushūsha kettei!* 「第42回木村伊兵衛写真賞 受賞者決定！」(La lauréate du 42e prix de photographie Kimura Ihei est annoncée !), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2017, p. 19

devancer son propre regard analytique, qui risquerait de compromettre la prise. Elle souhaite saisir un tableau vierge de toute projection personnelle, et établit une distance pudique avant tout avec son propre regard.

2) Opacité transparente : la perspective contradictoire des critiques

Selon l'artiste Honma Takashi **ホンマタカシ**, membre du comité de sélection, Hara parvient grâce à cette technique à saisir le quotidien d'une personne, tout en faisant ressortir sa part de mystère :

ダークホースという言葉は、まさに彼女のためにあった。6×6のノーファインダー撮影、自分の日常、不確かさ、得体の知れないものを、カメラが勝手にとらえてしまうという、その魅力。³⁴⁸

Le terme de « cheval noir » lui correspondait parfaitement : c'est cette fascination que suscite la prise de vue avec un appareil 6×6 sans viseur, et le fait de laisser l'appareil photo, seul, capturer notre vie quotidienne, nos incertitudes, la part d'inconnu en nous.

Ce paradoxe entre la saisie d'un geste du quotidien et le dévoilement d'un égarement intérieur est le fruit d'un jeu d'équilibriste que Hara maintient tout au long de sa démarche. Depuis sa technique, qui amplifie la corporéité au prix d'une certaine cécité, jusque dans le choix de ses sujets, Hara pousse les limites de son art : elle cherche à capturer une dimension intérieure, extériorisée dans le geste le plus anodin du quotidien³⁴⁹. Cette tension est exprimée notamment au travers du regard, par moments fuyant, d'autres fois perçant de ses sujets, qui bien souvent regardent de biais, ou encore au travers d'une vitre³⁵⁰. Cette oscillation entre un regard vers l'extérieur et l'exploration de l'intériorité peut expliquer les impressions contradictoires des membres du jury, qui trouvent l'œuvre de Hara simultanément mystérieuse et transparente. Hara Mikiko le dit elle-même : « I just want to exist as transparently as possible along the way »³⁵¹. La photographie devient alors simultanément très personnelle et détachée, comme l'a déjà identifié Tsuchida Hiromi en 2006, lors de la première nomination de Hara Mikiko :

原美樹子の「hysteria thirteen」は、私的な視線だがヒロミックスと一線を画すのは、私を超えて女の現在を探ろうとする冷徹な視線。³⁵²

hysteria thirteen de Hara Mikiko est un regard personnel, mais ce qui le distingue de Hiromix, c'est le regard froid qui va au-delà du moi et tente d'explorer le « présent des femmes ».

³⁴⁸ HONMA Takashi **ホンマタカシ**, *Saigo ni nokotta sannin kara dō erabu ka... taimingu no jūyōsa o tsūkan shita*「最後に残った3人からどう選ぶか...タイミングの重要性を痛感した」(Comment choisir parmi les trois derniers finalistes?... J'ai réalisé l'importance du timing), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2017, p.21.

³⁴⁹ SIMON, Jane, *op. cit.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ HARA Mikiko **原美樹子**, « Secret snapshots of Tokyo's vivid street life - Poetic timing », *Huck Magazine*, 13 novembre 2018. (Page web : Huck Mag)

³⁵² TSUCHIDA Hiromi **土田ヒロミ**, *Watashi shashin no jidai o nukete*「私写真」の時代を抜けて」(Au lendemain de l'ère de la photographie personnelle), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2006, p. 100

Hara se détache d'elle-même, elle va « au-delà du moi » pour aller rejoindre ses sujets, dans les moments qui lui sont donnés. Tsuchida cherchait à souligner la différence entre Hara et Hiromix, figure importante du mouvement de la photographie personnelle des années 1990 : selon elle, il ne s'agit plus d'utiliser le cadre personnel pour mettre en relief une réalité collective, mais de s'ancrer directement dans la foule citadine et d'en faire émerger des figures contemporaines. Plusieurs critiques ont mentionné, à l'image de Tsuchida, la prédominance des femmes dans l'œuvre de Hara³⁵³ ³⁵⁴ - peut-être cherche-t-elle à esquisser un portrait à échelle collective de « la » femme dans un environnement urbain. Elle explique être attirée par l'aura féminine : « I had many chances to encounter an attractive woman who had an atmosphere that is not verbally expressible »³⁵⁵. Nous ne pouvons cependant que spéculer sur les visées proto-politiques derrière le choix de se focaliser sur des sujets féminins.

3) Perspectives troublées : espace, temps et isolement dans le milieu urbain

Ce qui est frappant, c'est que la tension dichotomique est reprise dans l'impression simultanée de distance et de proximité qui imprègne l'œuvre de Hara. Par ailleurs, le vide habite également son œuvre, en parallèle avec des scènes de foules en transit ou en mouvement, comme l'explique la critique Jane Simon :

Her subjects are often in transit – walking, waiting for trains, running after a ball. These are interspersed with moments of stillness: empty landscapes, flowers tilting onto a fence, empty children's swings. Many of the images are set in what Marc Auge would describe as a non-place, those “spaces of continuous movement and dislocation.”³⁵⁶

Ce rapport incertain quant à l'occupation de l'espace public ancre la photographie de Hara dans une sorte de non-lieu, en équilibre tendu entre deux extrêmes opposés. En effet, la ville selon Hara est un paysage empli de contradictions.

D'une part, son immensité coexiste avec le manque chronique d'espace, et ce paradoxe habite les compositions de Hara, à l'images d'autres artistes contemporains japonais, comme l'explique le sociologue Adrian Favell :

The struggle for space has always been the defining characteristic of the Tokyo art scene, finding a way to develop in the margins of the city. Or, to use a metaphor often used by the 90s art organizer, Masato Nakamura, as a logic for his urban art interventions, it was trying to

³⁵³ BRUEGGEMANN, Ferdinand, « Mikiko Hara », *Japan Photo Info*, 17 octobre 2017. (Page web : Japan Photo Info)

³⁵⁴ HIRSCH, Caroline, « These Are Mikiko Hara's Days », *New York Times Style Magazine*, 16 octobre 2014. (Page web : NY Times)

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ SIMON, Jane, *op. cit.*

make art and make meaning in the "cracks" of the city, between the walls of tightly packed buildings, or the small amounts of personal space between its always hurried residents.³⁵⁷

Hara se glisse dans cet espace à la fois étriqué et démesuré, pour y saisir les corps des citoyens qui chaque jour se faufilent dans ses mailles pour y trouver leur place, comme le souligne Jane Simon :

Hara's camera catches the small gazes and interchanges that happen without words, as we move through public spaces. This creates "a vague landscape of people whose sense of place is constantly interrupted by an apparent state of introspection."³⁵⁸

Ainsi, les personnes qui traversent la ville dessinent à elles seules un paysage en mouvement perpétuel, sans ancrage - un non-lieu, en somme.



Hara Mikiko, *sans titre*, *Change* (2016)

Cette œuvre tirée de *Change* illustre ce rapport ambigu à l'espace dans le milieu urbain. Ici, une jeune fille, dont la veste et l'écharpe laissent penser qu'il s'agit d'une lycéenne, est adossée de l'autre côté d'une barrière en métal. La clôture morcelle l'ensemble de la photographie en tranches rectangulaires, similaire à la matrice des nouveaux quartiers perpendiculaires de Tokyo.

³⁵⁷ FAVELL, Adrian, *Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art 1990-2011*, Blue Kingfisher, Hong Kong, 2012, p. 209

³⁵⁸ SIMON, Jane, *op. cit.*

Nous comprenons que la jeune fille adossée à la barrière attend sur un trottoir. Son visage est tourné vers l'appareil photo, mais les barreaux ne nous laissent entrevoir que son œil gauche, qui fixe un hors-champ au-delà de la caméra. En arrière-plan, le trafic routier ne révèle pas une parcelle de verdure : la jeune fille se trouve dans un monde de métal et de béton. Plus précisément, c'est comme si elle était emprisonnée derrière ces barreaux qui la séparent de la photographie - à l'impression de fragmentation s'ajoute la sensation d'enfermement. Par ailleurs, le fait que l'on ne puisse distinguer ni le visage ni l'apparence corporelle du sujet la transforme en une figure anonyme, un fantôme obscur du paysage urbain. Seul son regard trahit son humanité : tel un oiseau en cage, l'écolière a le regard rivé de l'autre côté des barreaux, vers un ailleurs qui dépasse le cadre de la photographie. Néanmoins, le champ d'observation du spectateur n'est pas moins restreint que celui de cette écolière : les barreaux envahissent et morcellent le champ de vision, nous laissant à peine deviner les contours d'un paysage bétonné de l'autre côté. De part et d'autre de la barrière, l'impression d'enfermement domine, coexistant avec la perspective interminable de ce filet urbain entre les mailles duquel on tente de se faufiler vers un endroit qui toujours nous échappe. Et l'autre que nous rencontrons sur notre chemin n'est qu'une figure obscure parmi d'autres, cherchant elle aussi à tracer sa route.

L'orientation difficile dans l'espace urbain vient ainsi accentuer l'isolement de chacun. En effet, si Marc Augé identifie le milieu urbain comme un lieu d'aliénation et de solitude, « where people cohabitate without living together »³⁵⁹, le commissaire d'exposition Kōmoto Shinji 河本信治 parle au contraire d'une communauté de personnes sans racines qui se tisse graduellement en milieu urbain, entre citoyens solitaires :

At first, [urban life] seems fragmented and disunited, but there are invisible bonds of community between the decontextualized individuals who are no longer part of their native regions. In compensation for the loss of hometowns, a general, universal fantasy has been created to preserve the unity in this community. Japanese postmodern culture has served, especially in the realm of thought and philosophy, to draw together all of these scattered and floating contexts into a single transcendent context, the fantasy of consumption.³⁶⁰

Pris dans le cycle de la consommation, les citoyens s'attachent à un espace urbain très souvent uniforme, offrant systématiquement les mêmes expériences de transport ou d'achat. Hara elle-même reconnaît que sa photographie naît dans des lieux constituant une forme de « partout » et de « nulle part » à la fois : « They are the photographs of somewhere yet nowhere »³⁶¹. Ce sont des endroits construits presque à l'identique, interchangeable de quartier en quartier, de ville en

³⁵⁹ AUGÉ, Marc, *Non-Places : Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Lowe, New York : Verso, Londres, 1995, p. 110

³⁶⁰ HASEGAWA Yuko 長谷川祐子, KŌMOTO Shinji 河本信治, *Liquid Crystal Futures : Contemporary Japanese Photography*, Distributed Art Pub Inc., New York, 1995, p. 8

³⁶¹ HARA Mikiko 原美樹子 dans HIRSCH, Caroline, *op. cit.*

ville : ils promettent un présent éternel, un lieu de passage, anonyme. L'espace urbain participe en ce sens au processus de déréalisation si caractéristique de ce « temps du rêve » postmoderne que mentionne Kōmoto, en ce qu'il est un espace totalement déconnecté de l'histoire locale. Cette déréalisation engendre un somnambulisme lié à un abandon de soi dans un espace déconnecté du réel, où l'on se divertit dans le sens pascalien du terme, c'est-à-dire où l'on se détourne de soi, via la consommation. Cette uniformisation du paysage participe d'une expérience collective d'abandon de soi, et par extension d'abandon de l'autre. L'isolement devient paradoxalement une expérience collective.



Hara Mikiko, *sans titre*, *Change* (2016)

Cette photographie tirée de *Change* illustre bien ce « temps du rêve », où l'espace et le temps sont privés de tout ancrage, où l'on évolue dans un demi-sommeil déconnecté du réel. La photographie représente une scène dans un train de la ligne Yamanote à Tokyo, comme on peut le deviner sur la carte au-dessus de la porte de sortie. Au premier plan, un tiers du champ de la photographie est occupé par une personne portant une chemise à carreaux rouges, floutée. La focalisation se fait sur l'arrière plan, où l'on peut voir une femme, casque sur les oreilles, la tête tournée vers la vitre de la porte, la main appuyée au rebord. Globalement, la luminosité est faible, et l'éclairage blafard du train diffuse une teinte verdâtre. Cependant, l'œil est immédiatement attiré par le visage de la femme que reflète la vitre du train, un visage illuminé par le soleil. La

lumière du jour souligne les contours du visage et du bras de cette femme, comme une mise en abyme du cadre photographique. Le visage dont les yeux mis clos ignorent l'appareil reste pourtant visible sur la vitre. On se surprend à essayer de deviner – mais sans succès – si le regard de la femme croise bel et bien le nôtre, du fond de la surface réfléchissante..

Cette photographie réunit plusieurs éléments de composition que nous avons mentionnés plus haut. D'abord, la femme a l'air de s'endormir, à l'image des millions de travailleurs japonais qui chaque jour empruntent les transports en commun et en profitent pour légèrement s'assoupir entre deux arrêts. Il n'y a pas image plus frappante pour illustrer ce somnambulisme postmoderne, où les êtres errent dans l'espace public, déconnectés du réel. La focalisation sur la vitre souligne cet effet : nous ne pouvons pas voir le visage de cette femme, nous n'en percevons que le reflet. L'image supplante le réel - un phénomène que beaucoup associent à la photographie :

Feuerbach observes about "our era" that it "prefers the image to the thing, the copy to the original, the representation to the reality, appearance to being" - while being aware of doing just that.³⁶²

Cette impression est renforcée par le fait que le cadre de la vitre du train fait écho au cadre photographique, dans lequel nous pouvons déceler le reflet d'un visage, d'une réalité médiatisée par son reflet.

Ensuite, la chemise à carreaux qui recouvre un tiers de la photographie peut susciter le sentiment d'être envahi jusque dans le champ de vision, sans pouvoir identifier clairement les personnes qui nous entourent - là encore, l'espace réduit du transport urbain, envahi par la foule anonyme, se fait sentir. Et si, par curiosité, on n'agrandit pas l'image, on ne peut identifier la ligne empruntée - le train fait partie de ces espaces uniformes et sans ancrage local, il est consigné à un présent éternel, à un moment de suspens entre deux destinations.

Il n'est pas anodin en ce sens que Hara investisse tout particulièrement l'espace mouvant du transit, ces lieux de passages où les êtres solitaires sont en suspens entre deux destinations : « a territory that is fluid, temperamental and less-pronounced »³⁶³. Ces lieux auxquels personne n'appartient, et qui pourtant rythment le quotidien des citadins et citadines permettent à la caméra de saisir un geste, un mouvement qui d'ores et déjà n'existe plus, perdu dans cet entre-deux du quotidien, ces déchirures du tissu urbain qu'explore l'œil de Hara.. Sa démarche, en ce sens, n'est pas sans rappeler les questions identitaires que se pose la figure de l'Insomniaque³⁶⁴

³⁶² SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 153

³⁶³ MUNROE, Stuart, « These Are Days (Mikiko Hara) », *Art Asia Pacific Blog*, 12 décembre 2014. (Page web : Art Asia Pacific Blog)

³⁶⁴ BAUDRILLARD, Jean, *Cool Memories 1980-1985*, Galilée, Paris, 1987, 280 p.

: qu'est-ce qui - dans cet espace public du simulacre, tel que le nomme Baudrillard - nous informe, nous définit ? Hara est à la recherche de ce qui fait l'humain dans ces lieux de transit, qui suscitent une forme de somnambulisme. Elle cherche à réveiller la mémoire endormie de son public :

Hara hopes that her imagery evokes viewers' "ambivalent or unexplainable feelings, and resonates with their fragmented memories."³⁶⁵

Cette approche peut expliquer la dimension atemporelle de son œuvre. En effet, le temps semble ne pas être une donnée pertinente, que ce soit dans la démarche de Hara ou dans celle du jury : le fait même que les membres priment une œuvre de la décennie précédente ne fait que renforcer cette impression de se trouver dans un présent éternel qui échappe à la chronologie. Hara elle-même identifie une « temporalité poétique » dans son œuvre, *Poetic Timing* étant le titre de son essai publié dans Huck Magazine :

The images you see here were all taken between 1996 and 2009, but I think it could be said that they belong to no specific time or place.³⁶⁶

Ici, elle assume entièrement le fait que son œuvre n'est pas le portrait d'une époque ou d'un lieu en particulier, mais plutôt un état des lieux postmoderne. Par ailleurs, le membre du jury Suzuki Risaku 鈴木理策 perçoit lui aussi que l'ensemble de la démarche artistique de Hara débouche précisément sur ce même rapport particulier au temps :

手法はクラシカルなストリートスナップですが、撮影者の所在を透明にするため、ノーファインダーで撮影されています。カメラを思いどおりに使いこなすのではなく、目の前に現れる世界を不思議そうに見つめ、カメラをお願いして記憶してもらっている。静止した画面の中には独特な時間が流れているように感じられます。³⁶⁷

La technique est celle des clichés de rue classiques, mais ils sont pris sans viseur afin de rendre transparente la localisation de la photographe. Plutôt que d'utiliser la caméra comme elle le souhaite, elle regarde curieusement le monde qui se présente à elle et demande à la caméra de s'en souvenir. On a l'impression qu'un temps unique s'écoule dans des images fixes.

Ce temps est donc à l'image de la photographie : il est fixe, interchangeable, à l'image de l'espace dont il prend la forme. Cela permet à Hara de s'engager sur ce pari de la photographie, où l'espace se perd et le temps se suspend: « [...] I gamble on serendipity »³⁶⁸ dit-elle. Elle ne se fie ainsi jamais entièrement au hasard : « Rather, I yield myself to the natural flow, go out and stop where I

³⁶⁵ HARA Mikiko 原美樹子 dans HIRSCH, Caroline, *op. cit.*

³⁶⁶ HARA Mikiko 原美樹子, « Secret snapshots of Tokyo's vivid street life - Poetic timing », *Huck Magazine*, 13 novembre 2018. (Page web : Huck Mag)

³⁶⁷ SUZUKI Risaku 鈴木理策, *Hara-san no sakuhin no naka ni shashin sonomono no tsuyosa wo mi*「原さんの作品の中に写真そのものの強さを見」(Je vois la force de la photographie elle-même dans le travail de Mme. Hara.), *Asahi Camera アサヒカメラ*, avril 2017, p. 20

³⁶⁸ HARA Mikiko 原美樹子, « Secret snapshots of Tokyo's vivid street life - Poetic timing », *Huck Magazine*, 13 novembre 2018. (Page web : Huck Mag)

photograph »³⁶⁹. Cela rappelle sa vision de la photographie comme un art de la cueillette, où il s'agit de collecter les détails de cette (dé)réalisation.

Mais les contradictions ne s'arrêtent pas là : si la photographie de Hara enregistre les images d'un isolement collectif, se jouant dans un espace urbain uniforme, elle en sauve aussi des instants de rencontre fulgurants :

Some of Hara's photos have been read as being about "distance and isolation of people in public spaces — especially of women." But this doesn't capture the whole story, because if her photos are about isolation and distance, they are also about connection, wry moments, and ambivalence.³⁷⁰

Au travers d'un échange furtif de regards, ou de scènes saugrenues, Hara Mikiko fait le portrait de ses contemporains, un portrait plein d'humour et de compassion. Son art saisit, à l'image de ses perspectives troublées sur la ville, le corps tremblant d'une humanité toujours troublante: « [...] they are quiet and subtle observations of the experience of being one among many — of feeling together and apart — in the transitory spaces of cities »³⁷¹.

Cette dernière œuvre tirée de *Change* cristallise bien la perspective multiple que cherche à



Hara Mikiko, sans titre, *Change* (2016)

mettre en relief Hara Mikiko. À droite de la composition, une femme se tient sur le quai d'une gare, illuminée là encore par le soleil. Le cadrage de la photographie est légèrement de biais, de sorte à ce qu'on ait l'impression que cette femme se penche sur la gauche. La perspective est dessinée par les lignes du train, des rails et du plafond de la gare, partant d'en haut à gauche pour aboutir en bas à droite. Cela produit un

³⁶⁹ HARA Mikiko 原美樹子 dans BRUEGGEMANN, Ferdinand, « Mikiko Hara », *Japan Photo Info*, 17 octobre 2017. (Page web : Japan Photo Info)

³⁷⁰ SIMON, Jane, *op. cit.*

³⁷¹ *Ibid.*

effet de rétrécissement progressif de l'espace qui souligne la focalisation sur la femme. Deux couleurs se distinguent dans cette composition : le vert bleuté du train, et de l'infrastructure, en contraste avec le blanc de l'ouverture vers le ciel, le blanc de la chemise de la femme - et enfin, le blanc du ballon. Le mouvement de ce ballon s'inscrit en opposition au rétrécissement de l'espace de la gare : il va dans le sens opposé, s'étirant vers le ciel, comme s'il ouvrait lui-même cette brèche béante blanche au plafond. Sa ficelle part du coin en haut à gauche de la composition pour s'étirer jusqu'en bas à droite, près de la main de la femme. Cela crée une illusion d'optique : au premier regard, nous avons l'impression que c'est la femme elle-même qui tient le ballon à la main. Son regard le suggère, lui qui semble être fixé sur la ficelle. Spontanément, l'œil associe également la blancheur du ballon à celle de la chemise de la femme, ce qui renforce cette impression. Cette association transforme le ton de la photographie : là où l'isolement de la femme, la gare comme espace de transit, et la réduction oppressante de l'espace urbain sont des éléments qui font encore écho aux thèmes que nous avons abordés plus haut, la présence de ce ballon fonctionne comme leur conjuration, apportant un élément de poésie enfantine à la composition. Le cadrage désaxé semble nous inviter également à changer de perspective, à pencher la tête pour saisir la beauté du quotidien qui s'offre à nous, par hasard. Comme par surprise, un élément de merveille se glisse dans l'espace transitoire de la ville.

CHAPITRE 3 : La nature (2011-2019)

Après avoir exploré le dédale des rues et l'enchevêtrement des infrastructures urbaines où se perdent les foules anonymes de l'ère postmoderne, l'étape finale consiste à élargir l'étendue des ancrages du corps pour toucher au fondement du collectif humain : l'environnement naturel.

Dans le cadre du prix Kimura Ihei, le thème de l'écologie prend une importance particulière suite au Grand tremblement de terre et tsunami du Tōhoku le 11 mars 2011, suivis de la catastrophe nucléaire de Fukushima. En effet, l'année qui suit, c'est Tatsuki Masaru qui remporte le prix pour son catalogue paru en 2011, intitulé 『東北』(Tōhoku), qui révèle les clichés que le photographe Tatsuki aura soigneusement sélectionnés de 2006 à février 2011, à peine un mois avant la catastrophe écologique qui frappera la région sinistrée. Iwane Ai 岩根愛 remporte, elle, le prix en 2018 pour son catalogue KIPUKA (qui signifie « vie nouvelle » en langue Hawaïenne³⁷²) et son exposition FUKUSHIMA ONDO, titre tiré d'un chant originaire de cette région dévastée en 2011 que les immigrants d'Hawaï continuent de chanter afin de se rappeler de

³⁷² Anonyme, « Ai Iwane, The winner of the 44th (2018) Kimura Ihei Photography Award. », *Shashasha* 写々者, 18 mars 2019. (Page web : shashasha)

leur passé³⁷³. Sa photographie mobilise la forme du portrait et l'exploration du paysage naturel afin de retracer le récit d'un déracinement collectif, tout en conjuguant « the song's evocative powers with the memories of the land »³⁷⁴. Enfin, c'est Katayama Mari qui elle aussi investit l'espace écologique en 2019 dans le cadre de son catalogue *GIFT* pour établir un parallèle entre le corps humain, la maternité, et le cycle régénérateur de la nature.

1) Le corps ancré dans son écosystème chez Katayama Mari

Après avoir investi l'espace intimiste de la chambre, Katayama Mari amorce une exploration de la nature dans le cadre de l'élaboration des séries *bystander* et *on the way home* en 2016. La série *Bystander* a été réalisée dans le cadre de la Triennale de Setouchi, le prestigieux festival d'art contemporain organisé tous les trois ans sur le groupe d'îles situées au sein de la mer intérieure de Seto au Japon. La série *On the way home* a été réalisée dans la foulée, et a été exposée l'hiver suivant au musée de son département natal du Gunma. Katayama Mari s'est rendue directement sur les îles au large de Seto pour y réaliser son travail - une première sortie en quelque sorte, qui rappelle la nécessité d'un ancrage environnemental, dès lors qu'il s'agit d'identité :

Ce qui m'intéressait le plus, c'était la vie de personnes habitant sur des îles aux passés divers. Après tout, pour nous rapprocher de la vie et du quotidien des gens, nous devons apprendre à connaître leur histoire et leur environnement.³⁷⁵

Dans sa recherche, elle tente de redéfinir son rapport au corps, à la lumière de l'impact écologique. C'est ainsi que Katayama Mari entreprend d'explorer l'environnement de ces îles, alors même qu'elle vit intensément sa propre aliénation corporelle.

Elle est frappée dans un premier temps par la pollution dont souffrent ces îles et leurs habitants : « La raison principale pour laquelle j'ai choisi ces endroits est mon intérêt pour les personnes qui n'ont pas d'autre choix que de vivre dans ces milieux pollués »³⁷⁶. La problématique du lien entre le corps et l'environnement s'articule de manière réciproque : d'une part, comment habiter ces environnements hostiles au corps, mais également, comment habiter un corps forgé par ces biotopes pollués? Ce lien étroit entre le corps, sa conception, et l'environnement dans lequel il s'inscrit est ainsi formulé par Marie Parra-Aledo : « L'homme cherche à définir son image au sein d'un environnement dont il se sait dépendant et qu'il sait pouvoir modifier »³⁷⁷.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, *op. cit.*

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ PARRA-ALEDO, Marie, *Essai sur l'art dans la société japonaise moderne: années 1970-2000*. Lyon: Etudes Japonaises, 2008, p. 304

Dans *on the way home #005* et *on the way home #003*, Katayama Mari pose au bord d'un point d'eau, le corps recouvert d'un amas de membres en chiffon. *On the way home #005* la présente assise sur une chaise, de trois quart, entourée de roseaux. Son visage, dénué d'expression, est couvert de poussière, les yeux cernés de noir. Derrière elle, on discerne une barque abandonnée, échouée dans les roseaux. Au sol, on devine des débris, ainsi que des barres en métal blanc.



Katayama Mari, *on the way home #005*, GIFT (2016)

Katayama Mari pose dans un paysage où dominant, à première vue, des éléments naturels nous renvoyant à une imagerie champêtre. Cependant, en y regardant de plus près, nous pouvons voir que cet environnement est dégradé par la pollution. Le corps même de Katayama reflète cette dégradation, enfoui sous des membres parasites. Son corps reflète ainsi l'érosion et la détérioration d'un paysage où se greffent les déchets produits par des êtres humains. Katayama Mari s'identifie donc à cet environnement pollué :

Si l'environnement actuel a pris forme à travers de ce que les gens ont accompli au fil de l'histoire, je pense, en ce sens, que mon corps physique et cet environnement sont à peu de choses près identiques.³⁷⁸

Katayama Mari fait sans doute allusion ici à l'amputation qu'elle a décidée dans son enfance ; mais elle suggère peut-être aussi que son hémimélie, dont l'étiologie reste obscure, peut être le résultat de facteurs environnementaux³⁷⁹. La main humaine modifie l'environnement, la main de l'artiste modifie son propre corps. C'est pour cela que Katayama Mari a choisi de se parer d'autant de bras et de mains : « all is created by the human hand, and can be destroyed by the human hand »³⁸⁰, explique-t-elle à Paris en novembre 2019.

³⁷⁸ KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, *op. cit.*

³⁷⁹ Orphanet, « Hémimélie fibulaire », Octobre 2008. (Page web : Orphanet)

³⁸⁰ PARIS PHOTO, *op.cit.*

L'identification de l'artiste à son environnement pourrait également expliquer sa focalisation sur l'imaginaire marin, et en particulier les crustacés. En effet, Katayama Mari s'identifie tout particulièrement au crabe, symbole du signe astrologique du Cancer sous lequel elle est née, mais également un animal dont les pinces lui rappellent la forme de sa propre main³⁸¹. L'incorporation de motifs marins dans son œuvre renforce ainsi ce rapport singulier à cet environnement.



Katayama Mari, *bystander #014*, GIFT (2016)

Dans *bystander #014*, on peut ainsi voir Katayama Mari, étendue de tout son long sur une plage, entourée une fois de plus de ses membres factices, la tête et le bras gauche reposant sur deux coussins aux motifs de coquillages. Derrière elle, les vagues se brisent sur le rivage, et à l'horizon, nous pouvons apercevoir le contour d'autres îles, ainsi qu'un paquebot voguant sur les eaux. La silhouette fantastique de Katayama Mari évoque quant à elle celle d'un étrange animal marin, pieuvre ou sirène échouée sur la rive - comme le sont tant de baleines et autres animaux marins en raison de la pollution des mers.

³⁸¹ CAMPION, Chris, *op. cit.*

Le corps manifeste ainsi l'impact de l'environnement. O'Reilly relève plus largement cette tendance dans l'art contemporain, lorsqu'elle constate :

[...] contemporary artists are generally more interested in the sitter's body as the point at which art and life converge. Portraiture, then, has become increasingly mindful [...] of the way one's sense of self is formed in relation to the world and to other people [...].³⁸²

Dans le cadre de ce projet, Katayama découvre que son corps, décliné jusqu'alors selon divers imaginaires, trouve à présent une appartenance et un ancrage dans son environnement. Corps et monde interagissent, se modifient, absorbent leurs reflets, réciproquement.

C'est précisément cette détermination réciproque du corps et de son environnement qui fait que l'existence ne peut se définir en-dehors de l'expérience, autre nom de l'incarnation. Jocelyn Benoist analyse ce « caractère intrinsèquement incarné de tout sujet »³⁸³ en disant qu'« il n'y a pas d'être qu'on puisse appeler sujet sans lui attribuer un corps, ou quelque chose comme un corps »³⁸⁴. Tout sujet est donc incarné dans un corps, qui s'inscrit dans un environnement.

Ce regain d'intérêt pour le lien entre le corps et l'environnement n'a fait que s'accroître suite à un événement majeur dans la biographie de Katayama Mari : la naissance de sa fille à l'été 2017. Au cours de notre entretien, elle explique :

Actuellement, je pense que les problèmes environnementaux ont une influence sur mon travail, et je pense que j'en ai pris conscience depuis la naissance de ma fille. [...] Je pense que [ce lien entre le corps et l'environnement] se renforce en ce moment.³⁸⁵

Cette naissance a en effet accéléré le réveil d'une conscience écologique chez Katayama Mari. Une prise de conscience qui a coïncidé avec son installation dans son département natal du Gunma, à proximité de la mine de cuivre du mont Ashio, responsable d'une pollution majeure du paysage³⁸⁶. Ce lien à l'environnement s'est renforcé suite à sa maternité qui a étendu son sens de la responsabilité : « [...] c'est comme si c'était ma responsabilité en tant que mère d'enfin m'intéresser aux actions humaines »³⁸⁷.

À travers cette maternité, le corps de Katayama Mari s'ancre dans un processus de régénérescence universel qu'elle associe à la nature : « Je veux prendre conscience », dit-elle, « du

³⁸² O'Reilly, *op.cit.*, p. 33

³⁸³ BENOIST, Jocelyn, *op.cit.*, p. 245

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 245

³⁸⁵ KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, *op. cit.*

³⁸⁶ PARIS PHOTO, *op.cit.*

³⁸⁷ KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, *op. cit.*

fait que j'ai pris part à ce processus de reproduction humaine »³⁸⁸. En se focalisant sur son expérience physique, Katayama Mari touche ainsi paradoxalement au fondement de l'humanité : « [...] c'est en touchant du doigt cette expérience humaine de la reproduction que ma conscience d'être humain s'est éclose »³⁸⁹. L'universel se retrouve dans l'expérience physique particulière. Nous retrouvons ici le cœur du propos de Ichikawa : lorsque l'on touche au fondement de notre individualité, c'est alors que paradoxalement, nous touchons également à l'inconscient collectif³⁹⁰.

L'expérience de l'accouchement retentit aussi dans la conception de son œuvre : « Je mets au monde mon œuvre, au fur et à mesure que je la crée »³⁹¹, dit-elle en établissant un parallèle entre l'élaboration de son travail et son épanouissement maternel. Son corps, et par là son œuvre la renvoient à son identité physique de mère, et lui offrent un ancrage environnemental qui jusqu'alors avait été écarté.

2) Le visage d'un paysage disparu chez Tatsuki Masaru

Si le cycle de la nature est symbole de vie et de maternité, comme c'est le cas chez Katayama Mari, l'environnement peut également être symbole de perte et de destruction. Le 11 mars 2011, le Japon a été le théâtre d'un cataclysme qui a profondément bouleversé la nation, renvoyant l'être humain à sa vulnérabilité face aux forces titanesques de la nature. Suite à la catastrophe, le monde de la culture retravaille ce traumatisme collectif, ce que fait aussi le jury du prix Kimura Ihei, attribué en 2012 à Tatsuki Masaru pour son portrait de la région du Tōhoku :

東北出身でもなく縁があるわけでもない私が東北に興味を持ち5年という短い時間ではあるが撮影することができた。訪れるたびに、土地や人から太古の姿を感じ写真を撮った。だが、私の知り得た東北は、ほんの一部にすぎない長い東北の歴史を私は語るなどできないし、語ろうとは思わない。ただ私の写真に、力強い東北が写し出されていると信じている。³⁹²

Je ne suis pas originaire du Tōhoku et je n'ai aucun lien avec la région. Pourtant, je m'y suis intéressé et j'ai pu photographier la région, quand bien même il ne s'agit que d'une courte période de cinq ans. À chaque visite, j'ai été touché par l'aspect ancien de la terre et des gens, et j'en ai pris des photos. Cependant, le Tōhoku que j'ai appris à connaître n'est qu'une petite partie d'une région dont je ne peux ni ne souhaite retracer la longue histoire. Néanmoins, il me semble que mes photos laissent transparaître un Tōhoku puissant.

Ces photographies tracent les contours de personnes, de villages ou de forêts pour beaucoup disparues ou abandonnées suite au désastre nucléaire qui frappe Fukushima quelques

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ OZAWA-DE SILVA, Chikako, *op. cit.*, p.29

³⁹¹ KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, *op. cit.*

³⁹² TATSUKI Masaru 田附勝, *Jushō no kotoba* 「受賞のことば」(Mots du lauréat), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2012, p. 75

jours après la catastrophe naturelle. Tatsuki relie l'origine de ce projet à sa volonté de quitter le milieu urbain pour retisser un lien perdu avec ce qu'il appelle les « temps anciens ». Le milieu rural est vu comme un territoire que le citadin n'a pas conquis, territoire qui maintient le lien à la civilisation, c'est-à-dire à la culture héritée des générations précédentes. La région du Tōhoku lui paraît être le canevas idéal pour explorer cette dimension quelque peu mystique et ancestrale, absente de la ville :

The reason that Tōhoku fascinated me was that I wanted to understand if there were people and landscapes related to the local faith and tradition barely continuing in the rural area, very far from the urban side where I was living. I could not find those kinds of phenomena deeply then, however, I strongly remember and never forget that I felt something unconquered in Tōhoku.³⁹³

Tatsuki fait du rapport à la nature le fondement de l'identité humaine : en nous en déracinant, nous nous aliénons de ce qui fonde nos traditions et notre civilisation. Tatsuki semble sous-entendre que le progrès et la modernité de la ville ne sont pas l'accomplissement de la culture, bien au contraire - la véritable force de la civilisation humaine se révélerait selon lui dans nos rituels ancrés dans la nature. Le membre du jury Seto Masato identifie dans l'usage particulier de la couleur chez Tatsuki la volonté de souligner cette conviction :

受賞作の「東北」には土俗的で濃密な色の重なりが写真に染み込んでいる。それは山の神、海の神を敬い自然に向き合う東北の人々の血そのものを写そうとしているように思える。³⁹⁴

Dans l'œuvre primée, *Tōhoku*, la photographie est imprégnée de couches de couleurs denses et terreuses. On dirait que l'artiste tente de capturer le sang même des habitants du Tōhoku, qui respectent les dieux de la montagne et de la mer et font face à la nature.

Pour Seto, la volonté de Tatsuki de mettre en lumière les traditions d'un Japon ancestral concrétise le lien entre le rituel et l'ancrage corporel des habitants du Tōhoku. De même que pour Katayama Mari, nous retrouvons ici une forme d'identification du corps humain avec l'environnement qui le définit, et qu'il définit, plus particulièrement à travers le rituel. Un deuxième juré, Iwagō Mitsuki, y reconnaît l'impérieuse nécessité d'être à l'écoute de l'environnement, afin d'être plus relié à soi-même :

日本列島を知る上で東北はぼくらが震災があろうが風土が育てるヒトの体にインプリントされる生きものとしての今を再び考え直すべきことを、緩やかな丘陵や海岸線、また龍のような岩にヒトの在りようを感じ、おごらずに真面目にさからわずに自然のリズムにあわせていくという大事なことを思いださせてくれます。³⁹⁵

Pour comprendre l'archipel japonais, le Tōhoku nous rappelle qu'il faut reconsidérer le présent comme une entité vivante qui s'imprime sur nos corps au travers du climat, qu'il y ait

³⁹³ TATSUKI Masaru 田附勝 dans AKSU, Leyla, « From the edge of the society: Masaru Tatsuki », *Bant Magazine*, 21 juillet 2015. (Page web : Bant Mag)

³⁹⁴ SETO Masato 瀬戸正人, *Dozokutekina iro no kasanari*「土俗的な色の重なり」(Superposition de couleurs terreuses), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2012, p.76.

³⁹⁵ IWAGŌ Mitsuki 岩合光昭, *Nihon no gen fūkei ga mieru*「日本の原風景が見える」(On peut voir le paysage des origines du Japon), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2012, p.76.

ou non un grand tremblement de terre au Tōhoku. Au travers des douces collines, du littoral et des rochers en forme de dragon, le Tōhoku nous rappelle ce que c'est que d'être humain et l'importance de suivre le rythme de la nature sans prétention ni gravité.

C'est la nature qui ici renforce notre humanité et la met en relief : le climat renforce sur nos corps l'impression du temps qui nous habite. Par la mise en page du catalogue, Tatsuki associe visages et paysages pour souligner cette interdépendance.



Tatsuki Masaru, 16 [木造町の男]青森県つがる市2008年8月 (A Man from Kizukurimachi August 2008, Tsugaru, Aomori),『東北』Tōhoku (2011)



Tatsuki Masaru, 17 [大湯ストーンサークル]秋田県鹿角市2008年8月 (Oyu Stone Circle August 2008, Kazuno, Akita),『東北』Tōhoku ((2011)

Sur la page de gauche, on découvre le visage d'un homme âgé, sillonné de rides profondes. Sur celle de droite, un cercle de pierres au centre duquel l'une d'entre elles est érigée à la verticale. Tatsuki juxtapose ces deux photographies pour créer un effet d'optique : les dents et les rides du visage de l'homme à gauche font écho aux fentes qui séparent les pierres à droite. Par ailleurs, au niveau de la composition, le nez dans le visage occupe la même position centrale que la pierre levée dans le paysage. L'usage du flash fait d'autant plus ressortir le visage de l'obscurité environnante, les pierres du paysage :

ストロボの閃光によって浮かぶ顔が実にしっかりとしています。しっかりとした顔というのは慎ましさを見せるだけではありません。耐える力をもそなえている顔なのです。³⁹⁶

³⁹⁶ IWAGŌ Mitsuaki 岩合光昭, *Nihon no gen fūkei ga mieru*「日本の原風景が見える」(On peut voir le paysage des origines du Japon), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2012, p.76

Les visages qui émergent du flash stroboscopique sont vraiment définis. Un visage robuste n'est pas seulement le signe d'une vie modeste. C'est aussi un visage qui a le pouvoir d'endurer.

Comme l'affirme Iwagō, ce visage marqué par le temps est également marqué par la vie sur les plaines du Tōhoku. En l'associant à ces pierres, Tatsuki tisse un lien souterrain entre le corps et l'environnement. Il est intéressant de noter que la position des pierres à droite est le fruit de la main de l'homme : dans le cadre du rituel, l'homme laisse son empreinte dans la nature. Inversement, le visage de l'homme témoigne des éléments auxquels il aura été exposé tout au long de sa vie : le vent qui souffle dans la vallée, le soleil de l'été, l'iode de l'océan. Tatsuki souligne ainsi ce remodelage réciproque de l'être humain et de son environnement, leur ancrage réciproque incontournable.

Le rituel est le catalyseur qui permet à ces deux éléments de s'imprégner l'un de l'autre. Iwagō poursuit son analyse en ces termes :

日本列島にヒトの暮らしがこれほど深く刻まれて残る土地が生きものや祭事を通して分かりやすく構成されています。とくにニホンジカはその死を通して、そうした風土を強く訴えています。ヒトの顔にも日本の原風景が見えるようです。³⁹⁷

L'archipel japonais, où la vie humaine reste si profondément gravée dans la terre au travers des animaux et des rituels, est ici composé de manière à être accessible. En particulier, la mort du cerf japonais met fortement en évidence ce climat. Les visages des êtres humains semblent également témoigner du paysage originel du Japon.

La chasse au cerf était une pratique très courante dans la région, objet de festivals et de traditions multiples - jusqu'à ce qu'elle soit interdite suite à la catastrophe nucléaire³⁹⁸. Elle habite l'œuvre de Tatsuki et retrace, tel un fil rouge, ses déambulations sur le territoire sinistré. Ossements, carcasses dépecées, et l'œil mort de la bête parsèment le catalogue, inscrivant dans ce parcours une note mystérieuse et lancinante, nous répétant que nous sommes mortels..

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 76

³⁹⁸ Tatsuki Masaru 田附勝, *Tōhoku『東北』*, Tōkyō, Little More, 2011, p. 71



Tatsuki Masaru, 48 [しめ縄奉納裸参り]青森県弘前市2009年1月 (Naked Festival to Offer a Shimenawa January 2009, Hirosaki, Aomori), *Tohoku*『東北』(2011)



Tatsuki Masaru, 49 [鹿の血]岩手県釜石市2009年2月 (Deer Blood February 2009, Kamaishi, Iwate), *Tohoku*『東北』(2011)

Ici, Tatsuki associe la chasse au cerf au rituel shinto qui consiste à circonscrire le périmètre d'un lieu sacré à l'aide d'une corde du nom de **しめ縄** *shimenawa*, généralement entourée autour d'un arbre ou d'un rocher³⁹⁹. Cette enceinte devient territoire sacré ; elle fait le pont avec le monde profane, et doit ainsi être préservée de toute dégradation environnementale⁴⁰⁰. Sur la page de gauche, nous pouvons observer des hommes marchant en file indienne dans la neige, vêtus de simple **褌** *fundoshi*, un sous-vêtement traditionnel masculin utilisé lors des festivals, et portant aux pieds des **草鞋** *waraji*, des sandales en cordes de paille. Sur leur épaules, ils portent ces **しめ縄** *shimenawa*. De toute évidence, ils sont en route pour rendre hommage à un lieu sacré shinto. Leur silhouette se découpe sur la neige blanche, et les arbres en arrière-plan laissent apparaître des taches noires sur le fond très clair de la composition. Sur la page de droite, un cerf gît sur la neige, abattu. De sa fourrure coule du sang, dont le rouge écarlate tache le manteau de la neige. Ce motif est ainsi repris sur les deux pages, ce qui renforce cette association entre le rituel, qui consiste à sacrifier le domaine naturel et à le protéger de toute pollution, et la chasse au cerf. Le motif du cycle naturel est ici repris, mais l'accent est celui d'une déploration portant sur la mortalité conjointe de la nature et de la tradition. La mort de l'animal

³⁹⁹ MANABU, Toya, « Visite guidée d'un sanctuaire shintô [3] : Shimenawa », *Nippon.Com*, 29 août 2016. (Page web : Nippon.com)

⁴⁰⁰ *Ibid.*

est omniprésente dans l'œuvre, et elle accentue la dimension existentielle des festivités rituelles. Peut-être présage-t-elle la mort à venir de la région et de ses habitants, comme semble le pressentir Seto Masato :

時として神はその土着的な人々の土地を饗の河原のように変えてしまう。海に山に祈り、心を寄せる人々みんなを海の底へ連れ去ったあの日の出来事は、この写真集『東北』によって記憶されるだろう。⁴⁰¹

Parfois, les dieux transforment la terre des indigènes en rives de l'enfer. Les événements de cette journée, où tous ceux qui ont pris soin de prier à la mer et aux montagnes ont été emportés au fond de l'océan, seront évoqués dans ce livre de photos, *Tōhoku*.

Ainsi, au travers du rituel, l'omniprésence de la mort est travaillée, préparée : elle se lit sur les visages usés, elle se dévoile dans ce paysage que le lecteur sait d'ores et déjà abîmé, sinon disparu. Le médium de la photographie se prête à cette perspective qui est celle de la vanité en peinture : le présent qui s'y trouve saisi est toujours voué à disparaître ; il nous file entre les doigts, comme l'exprime cette célèbre citation de Susan Sontag :

[...] All photographs are memento mori. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.⁴⁰²

Chaque photographie témoigne du temps qui passe, et dans le portrait du passé nous saisissons parfois la surimpression de bouleversements à venir. Certes, la promesse de la photographie est de figer le temps, de nous rendre immortels - mais à chaque fois qu'on la contemple, cette réalité figée devient de plus en plus irréelle. Tatsuki sature ses photographies, il les teinte souvent de rouge ou de rose, et utilise le flash - autant d'effets pour donner de la vie à son sujet, sachant qu'il est déjà perdu. Plus la photographie nous paraît tangible, plus la catastrophe à venir s'y fait sensible. Ce futur inévitable, nous pouvons tel Cassandre le prédire en regardant ces visages, à la manière d'un monde parallèle et mystérieux :

まず、受賞した田附氏の『東北』であるが、流れゆく時間を彼のカメラが静止させた途端、日常の裏側に隠れていたもうひとつの世界が現れる、そんな妖気漂う幻視力を感じさせる作品であった。⁴⁰³

Tout d'abord, *Tōhoku* de M. Tatsuki, qui a remporté le prix, est une œuvre qui nous a donné un sentiment de puissance visionnaire conjugué avec un soupçon de mystère, comme si un autre monde caché derrière nos vies quotidiennes allait apparaître dès que sa caméra arrêterait l'écoulement du temps.

⁴⁰¹ SETO Masato 瀬戸正人, *Dozokutekina iro no kasanari*「土俗的な色の重なり」(Superposition de couleurs terreuses), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2012, p.76

⁴⁰² SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 15

⁴⁰³ TAKANO Ryū dai 鷹野隆大, *Yōki tadayō genshiryoku*「妖気漂う幻視力」(Un pouvoir visionnaire spectral), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2012, p.77

Takano Ryūdai parle ici en tant que membre du jury, et il parvient bien à formuler ce futur spectral qui hante le temps figé de la photographie : son compte-rendu ne s'intitule-t-il pas「妖気漂う幻視力」(Un pouvoir visionnaire spectral), après tout.

La dimension funèbre de la photographie dépasse ainsi le cadre très spécifique de cette catastrophe, c'en est une caractéristique intrinsèque. Shiga Lieko pointe du doigt le fait que le terme anglais pour une séance de photographie est un « shoot », terme assimilé largement par la langue française et japonaise, et qui signifie « tirer une balle ». Elle y reconnaît le pouvoir funeste de la photographie de condamner ses sujets à mourir :

私という死に向かう、流れる時間そのものに対し、止まった時を作る行為は祈りに似て、自己と対立する存在への強い欲望、執着の線上にイメージは成り立つ。[...] 写真を撮る「shoot」= 撃つ、殺す行為だとしたら、それは逆に撃たれる意味であり、殺す行為で蘇生してしまう時間がある。⁴⁰⁴

Le temps avance vers ma mort, le geste qui consiste à créer un moment de temps immobile, par opposition au temps qui passe, est une sorte de prière ; l'image est la manifestation d'un fort désir et d'un attachement à ce qui existe en s'opposant à moi. [...] Le verbe « shoot » est utilisé pour décrire l'action de prendre une photographie, mais le même mot est également utilisé pour signifier « tirer dessus », donc, être photographié revient à être ressuscité par l'action de tuer.

Shiga formule ici le paradoxe de la photographie, qui fige un visage de la vie pour l'éternité, tout en condamnant ses sujets à mourir. La photographie même est vue comme une prière ; semblable à un rituel, elle fait le pont entre le présent et l'éternité. Elle peut également cristalliser un sentiment de deuil, en évoquant la présence de ceux que l'on a perdus. Le photographe Miyamoto Ryūji 宮本隆司 (1947), lauréat du prix Kimura Ihei de 1988, est connu pour avoir notamment photographié la ville de Kobe après le tremblement de terre en 1995. Il cherche précisément à cristalliser ce deuil inséparable de son art :

A photograph [...] is never simultaneous with the present. [A photograph] is something which is absolutely gone and which we can do nothing about; it has the same meaning as death. It is the past holding on to the present. A photograph is a wordless memory, an abandoned structure built on layer upon layer of time stretching from the past to the present.⁴⁰⁵

Et dans cette atemporalité où le corps des disparus laisse l'empreinte de leur vie passée, le corps du photographe, lui, vit en saisissant dans le déclic de son objectif le temps fugace et éphémère, pour citer Shiga Lieko. La vague de l'instant présent traverse le corps du photographe, cet adversaire du temps qui passe dont il ne connaît que trop bien les ressorts. C'est in fine par ce

⁴⁰⁴ SHIGA Lieko 志賀理江子 dans KASAHARA Michiko 笠原美智子, 『日本の新進作家展 vol.7 オン・ユア・ボディ on your body : contemporary japanese photography』(Exposition d'artistes émergents japonais vol.7 Sur ton corps / on your body : contemporary japanese photography), Tōkyō, Musée Métropolitain de la Photographie de Tōkyō 東京都写真美術館, 2008, p. 72

⁴⁰⁵ MIYAMOTO Ryūji 宮本隆司, *Toshi to gendai bijutsu: Haikyo to shita no wa ga ie* 『都市と現代美術 : 廃墟としてのわが家』(La ville et l'art contemporain : Ma maison en ruine), To'kyo 東京, Musée de Setagaya 世田谷美術館, 1992, p; 17

geste que s' exprime la présence incarnée, une présence qui chaque jour défie la mort, et qui se nourrit du regard de ceux qui ont rejoint les eaux :

[...] これらの写真には、東北に暮らす人や土地や物と出会ってしまったという事実の途方もない重さを引きずっている田附氏の身体を強く感じる。⁴⁰⁶

Dans ces photographies, je ressens fortement le corps de Tatsuki, qui traîne le poids énorme d'avoir croisé des personnes, des terres, et des objets vivant au Tōhoku.

⁴⁰⁶ TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, *Yōki tadayō genshiryoku*「妖気漂う幻視力」(Un pouvoir visionnaire spectral), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2012, p.77

CONCLUSION

Nous avons vu comment les lauréats du prix Kimura Ihei de ces vingt dernières années se réapproprient le médium de la photographie sous le prisme du corps, afin d'explorer des problématiques identitaires complexes et de bousculer les codes établis par leurs aînés. Notre questionnement rejoint celui de tous ces photographes japonais contemporains :

自分をとりまく世界に対し、どのように責任を負い、関係を持つのか。またその関係をいかに全身で体現し、その先の光景を獲得していくのか。写真はその結果であり、黙禱のようなものだと思っている。⁴⁰⁷

Comment assumez-vous la responsabilité du monde qui vous entoure et comment entrez-vous en relation avec lui ? Comment manifester cette relation dans tout son corps ? Comment « conquérir [avec lui] une scène qui nous dépasse » ? Les photographies sont le résultat de ce processus, et je les considère comme une sorte de prière silencieuse.

La corporéité est ainsi explorée sous toutes ses formes, y compris au niveau de la dimension matérielle de la photographie, qui devient corps à part entière.

Dans un premier temps, nous avons commencé par explorer le domaine de l'autoportrait, de toute évidence un genre privilégié qui permet aux photographes contemporains d'interroger les normes de l'art.

La pratique de l'autoportrait permet de prendre ses distances par rapport au modèle de la photographie réaliste : son champ est l'occasion offerte aux femmes et aux minorités pour se réapproprier la photographie personnelle dans le cadre de revendications politiques. On a pu voir comment le regard se trouve réorienté pour éviter la réification et à la déshumanisation systématique des corps qui échappent à la norme, l'enjeu étant de reprendre à son compte le discours sur « l'autre ». La photographie en tant que médium, outil technologique, est à cette occasion retravaillée avec des artistes qui inventent de nouveaux effets et tirent la photographie du côté des beaux-arts plutôt que du journalisme documentaire.

L'autoportrait est également utilisé comme outil politique afin de renverser les rapports de force traditionnellement établis en photographie, notamment dans la relation de pouvoir entre le photographe et son modèle, réifié. Nagashima Yurie investit en ce sens le domaine du nu féminin, alors que Mori Eiki cherche à normaliser l'homosexualité, et que Katayama Mari aspire à dépasser le regard posé sur le handicap en société.

⁴⁰⁷ SHIGA Lieko 志賀理江子, *Jushō no kotoba* 「受賞のことば」(Mots du lauréat), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2008, p. 113

Dans un deuxième temps, nous avons identifié le sujet du genre et de la sexualité comme thèmes régulièrement abordés par les lauréats afin d'explorer leur individualité.

Entre 2000 et 2005, les lauréats semblent s'intéresser particulièrement à la problématique du genre, exploré sous l'angle du costume. Dans ce cadre, la théorie du genre développée par Judith Butler semble avoir eu un impact considérable, sur la vision et le discours même des artistes, réactivant l'imaginaire japonais d'un « monde flottant ». Sawada Tomoko explore l'impact du costume professionnel sur l'identité des femmes, et plus largement le poids de l'apparence physique dans la construction identitaire. Takano Ryūdai, pour sa part, reprend les codes de la figure érotique japonaise du *wakashū* 若衆 (jeune homme) pour explorer la malléabilité du genre. Il subvertit les codes de la statuare grecque tout en renvoyant à l'estampe ukiyo-e. Il participe ce faisant à la construction dialectique d'un discours identitaire japonais. Ainsi, il fait indirectement référence à l'héritage culturel japonais d'avant l'ère Meiji, où la construction du genre n'obéissait pas à la binarité imposée par les forces occidentales.

Entre 2012 et 2014, on assiste à l'émergence d'un art qui explore ouvertement les problématiques LGBT+, en s'appropriant l'adage « le personnel est politique ». Ici, nous avons pu retracer l'évolution de la perception de la sexualité au Japon, où ce qui était de l'ordre de la pratique sexuelle jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle bascule ensuite sur le plan de l'appartenance identitaire - créant par la même occasion ce concept de « minorité » familier aux pays occidentaux. Un glissement dont témoigne la difficulté à faire un « coming out », en particulier dans la sphère familiale; glissement dont témoigne aussi la remarquable invisibilité de la communauté LGBT dans l'espace public japonais. L'œuvre de Mori Eiki illustre avec expressivité ces problématiques qui tendent à une libération par-delà tout tiraillement, voire toute contradiction.

Dans un troisième temps, nous avons choisi d'explorer trois ancrages incontournables du corps, qui cristallisent pour chacun d'entre eux des problématiques identitaires individuelles et collectives.

Le cadre de la chambre sert d'ancrage premier au corps, ce qui explique son omniprésence dans la production des lauréats tout au long de ces vingt dernières années. C'est le lieu de la naissance d'un regard sur le monde extérieur, où l'individualité se construit en accord ou en opposition avec ce qui est contemplé de l'autre côté de la fenêtre. La chambre devient ainsi une extension du corps, où l'espace devient réalité corporelle. Cette dimension peut également être attribuée au médium particulier de la photographie, la photo développée en chambre noire confondant le sujet et le papier photographique en un seul et même corps. L'expérience tactile du catalogue photographique renforce la corporéité du format qui, comme la chambre, permet une exploration intime et personnelle. Enfin, la chambre est également un lieu où l'intime est

théâtralisé, et l'authenticité de la photographie mise en question. La mise en scène est permise dans ce cadre que l'on peut contrôler, contrairement au milieu extérieur qui est sujet aux aléas des facteurs environnants. Ici, on peut explorer le domaine du rêve, de la mort, ou encore de la solitude - sujets qui se prêtent à ce lieu qui se situe à la lisière entre l'éveil et l'assoupissement.

Si la chambre permet d'explorer ces tribulations personnelles, le milieu de la ville cristallise plutôt la difficulté des corps à évoluer dans un environnement à la fois démesuré et étriqué, où le paysage en béton armé enferme les habitants dans le grouillement constant des foules anonymes. Entre 2014 et 2017, la ville devient ainsi un sujet prisé par les lauréats, qui évaluent la place des corps dans l'espace urbain. La photographe Hara Mikiko se distingue en particulier pour sa technique étonnante qui consiste à placer l'appareil photo sur sa poitrine sans utiliser de viseur. Sa production est sujette à des interprétations critiques pour la plupart contradictoires, manifestant les dichotomies ancrées dans l'espace urbain, où ce qui est trop vaste est simultanément ressenti comme étouffant. Hara manifeste le (dés)ancrage du corps dans ce milieu où l'espace, le temps et l'isolement sont les marqueurs omniprésents et paradoxaux de l'ère postmoderne. Elle privilégie le milieu des transports en commun où les corps en transit flottent dans un non-lieu, une atemporalité poétique.

Enfin, entre 2011 et 2019, c'est la nature à l'heure d'une écologie repensée qui est propulsée sur le devant de la scène photographique, en concordance avec la crise climatique qui frappe également le Japon. L'environnement qui fonde les rapports humains, manifeste, en lien avec le corps, les problématiques existentielles qui nous traversent. Katayama Mari explore l'impact de la pollution humaine sur l'environnement, qui en retour agit sur le corps humain. Elle affirme que son lien corporel à la nature s'est découvert puis renforcé suite à la naissance de sa fille : par l'expérience de la maternité, son corps s'ancre dans une dimension collective qui la dépasse et touche l'ensemble du cosmos. Tatsuki Masaru investit quant à lui, le territoire sinistré du Tōhoku, où les visages des corps et de l'environnement se reflètent mutuellement, où le corps se lie à la nature au travers du rituel. Sa photographie évoque le visage d'un paysage d'ores et déjà disparu, et cette mortalité inhérente à son œuvre manifeste la dimension funèbre de l'art photographique. Cependant, si le sujet photographié troque, à la faveur de l'image, ce qui est éternel contre ce qui éphémère, le photographe, lui, défie le temps et revendique son ancrage corporel. Pour citer Shiga Lieko :

「いま、生きているということは不確か。現在は過去になる。一方で、死は確かなものとして存在する。しかし、写真は明らかな生であり、永遠に生きるものだから、それにすがっているのかもしれない」⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ SHIGA Lieko 志賀理江子 dans OKUDA Akihisa 奥田明久, *Shiseikan o hyōgen suru futari*「死生観を表現する2人」(Deux personnes qui expriment leur point de vue sur la vie et la mort), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2008, p. 116.

Être en vie aujourd'hui est une chose incertaine. Le présent devient le passé. La mort, par contre, existe comme une certitude. Mais dans une photographie il y a une vie claire, quelque chose qui vit pour toujours, alors peut-être que nous nous y accrochons.

L'objet de ce mémoire consistait ainsi à explorer la façon dont les lauréats du prix Kimura Ihei manifestent des problématiques identitaires dans leur travail du corps. Notre ambition était de dresser un tableau des tendances principales qui se sont dégagées ces vingt dernières années, sans avoir la prétention d'avoir couvert tous les sujets abordés. La sphère familiale est notamment un cadre dans lequel le rapport au corps a été travaillé par certains lauréats de façon très intéressante, ce qui pourrait faire l'objet d'une future analyse. Nous espérons néanmoins que notre réflexion aura été cohérente, et que les sujets d'analyse retenus auront permis de développer un champ de vision riche sur le paysage de la photographie japonaise contemporaine.

Le prix Kimura Ihei cherche à se situer au cœur du *Zeitgeist*, cet esprit du temps qui traverse notre conscience collective, jusqu'à avoir l'ambition d'anticiper les questionnements qui traverseront les artistes de demain. Il s'inscrit en ce sens dans la conviction d'André Breton, pour qui « l'oeuvre d'art n'a de valeur que dans la mesure où elle frémit des réflexes de l'avenir »⁴⁰⁹. C'est au final toujours de temporalité qu'il s'agit, en photographie. Cette lutte de l'instant présent, qui se fait immédiatement rattraper par l'horizon du lendemain, pour finalement connaître une immersion dans les eaux du passé... Telle est l'arène du photographe, qui, à l'aide de son appareil, tire les ficelles du temps et tente d'en faire émerger un avant-goût d'éternité :

この世の時間軸が写真側にあるとすれば、私は全くその圏外にいて、“現在”という宙ぶらりんでつかむことができない不確かなものから逃れようと、その確かに存在する軸への手がかりを必死に探す。⁴¹⁰

Si l'axe temporel de ce monde existe à l'intérieur de la photographie, alors je me tiens complètement à l'extérieur de celui-ci, et pour échapper à l'incertitude du « présent », qui est à la fois indécis et insaisissable, j'en cherche désespérément l'indice dans cet axe qui existe véritablement.

⁴⁰⁹ BRETON, André, dans BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, Paris, 2016, p. 14

⁴¹⁰ SHIGA Lieko 志賀理江子 dans KASAHARA Michiko 笠原美智子, 『日本の新進作家展 vol.7 オン・ユア・ボディ on your body : contemporary japanese photography』(Exposition d'artistes émergents japonais vol.7 Sur ton corps / on your body : contemporary japanese photography), Tōkyō, Musée Métropolitain de la Photographie de Tōkyō 東京都写真美術館, 2008, p. 72

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

ENTRETIENS MENÉS DANS LE CADRE DU PROJET DE MÉMOIRE

LANGUE JAPONAISE

1. KATAYAMA Mari 片山真理, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, « Entretien avec Katayama Mari : Corps, identité(s) et environnement », 22 avril 2020.
2. TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, FISCHER-BARNICOL, Lou-Naëma, « Entretien avec Takano Ryūdai : Corps et identité(s) de genre », 16 avril 2021.

ARCHIVES DU ASAHI CAMERA

3. FUJIWARA Shinya 藤原新也, *Risuto katto shashin no yōna*「リストカット写真のよう
な」(Comme une photo de scarification au poignet), Asahi Camera アサヒカメラ,
avril 2004, p.223.
4. FUJIWARA Shinya 藤原新也, *Abunai kyori-kan*「あぶない距離感」(Une distance
dangereuse), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2006, p.101.
5. HARA Mikiko 原美樹子, *Dai 42-kai Kimura Ihei shashinshō jushōsha kettei!*「第42回
木村伊兵衛写真賞 受賞者決定！」(La lauréate du 42e prix de photographie
Kimura Ihei est annoncée !), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2017, pp.18-19.
6. HONMA Takashi ホンマタカシ, *Saigo ni nokotta sannin kara dō erabu ka... taimingu
no jūyōsa o tsūkan shita*「最後に残った3人からどう選ぶか...タイミングの重要さを
痛感した」(Comment choisir parmi les trois derniers finalistes?... J'ai réalisé
l'importance du timing), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2017, p.21.
7. HIRANO Keiichirō 平野啓一郎, *Sonzai-kan no kyōdo*「存在感の強度」(La force de
l'être), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2020, p.17.
8. ISHIIUCHI Miyako 石内都, *Gendai bijutsu to shite no shashin no katawara de,
Hara-san no sakuhin no arikata ga myōni ki ni natta*「現代美術としての写真の傍ら
で、原さんの作品の在り方が妙に気になった」(J'étais étrangement curieux de
connaître l'état du travail de Mme. Hara à côté de la photographie en tant qu'art
contemporain), Asahi Camera アサヒカメラ, avril 2017, p.20.

9. ISHIUCHI Miyako 石内都, *Rekishi no ninaito to shite kitai*「歴史の担い手として期待」(Attendue comme porteuse de l'histoire), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2020, p.16.
10. IWAGŌ Mitsuaki 岩合光昭, *Nihon no gen fūkei ga mieru*「日本の原風景が見える」(On peut voir le paysage des origines du Japon), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2012, p.76.
11. IWAGŌ Mitsuaki 岩合光昭, *Kekkyoku, hito wa hito ni shika kyōmi ga nai no darō ka*「結局、ヒトはヒトにしか興味がないのだろうか」(Après tout, les humains ne s'intéressent-ils qu'aux humains ?), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2014, p.116.
12. IWATA Ippei 岩田一平, *Hoka to wa issen wo gasuru kyōryokuna pawā*「他とは一線を画する強力なパワー」(Une puissance qui la distingue des autres), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2004, p.224.
13. MORI Eiki 森栄喜, *Jushō no kotoba*「受賞のことば」(Mots du lauréat), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2014, p. 115.
14. NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Sakusha no yarou to suru koto no atarashisa wa gun wo nuite iru*「作者のやろうとすることの新しさは群を抜いている」(La nouveauté de ce que l'auteur essaie de faire est remarquable), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2014, p. 117.
15. OKUDA Akihisa 奥田明久, *Ke o hare ni `henkan' suru enerugi*「ケをハレに「変換」するエネルギー」(L'énergie pour "convertir" la louange en ensoleillement), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2006, p. 102.
16. OKUDA Akihisa 奥田明久, *Shiseikan o hyōgen suru futari*「死生観を表現する2人」(Deux personnes qui expriment leur point de vue sur la vie et la mort), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2008, p. 116.
17. SAWADA Tomoko 澤田知子, *Jushō no kotoba*「受賞のことば」(Mots du lauréat), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2004, p. 221.
18. SETO Masato 瀬戸正人, *Dozokutekina iro no kasanari*「土俗的な色の重なり」(Superposition de couleurs terreuses), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2012, p.76.
19. SETO Masato 瀬戸正人, *Tokanna made no manazashi*「執勤なまでの眼差し」(Un regard insatiable), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2014, p.116.
20. SHIGA Lieko 志賀理江子, *Jushō no kotoba*「受賞のことば」(Mots du lauréat), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2008, p. 113.
21. SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Korezo nikutai shashin*「これぞ肉体写真」(C'est une photographie physique), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2004, p. 222.

22. SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Rashin to shakaikiban no arekore*「裸身と社会規範のあれこれ」(Autour de la nudité et des normes sociales), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2006, p. 100.
23. SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Tomodachi ni naritai*「友達になりたい」(Je voudrais devenir leur ami), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2008, p. 114.
24. SUZUKI Risaku 鈴木理策, *Hara-san no sakuhin no naka ni shashin sonomono no tsuyosa wo mi*「原さんの作品の中に写真そのものの強さを見」(Je vois la force de la photographie elle-même dans le travail de Mme. Hara.), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2017, p. 20.
25. TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, *Yōki tadayō genshiryoku*「妖気漂う幻視力」(Un pouvoir visionnaire spectral), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2012, p.77.
26. TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, *Sakka no manazashi ga motarasu mō hitotsu no shiten*「作家の眼差しがもたらすもうひとつの視点」(Une autre perspective apportée par l'œil de l'artiste), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2014, p.117.
27. TATSUKI Masaru 田附勝, *Jushō no kotoba*「受賞のことば」(Mots du lauréat), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2012, p. 75.
28. TSUCHIDA Hiromi 土田ヒロミ, *Watashi shashin no jidai o nukete*「私写真」の時代を抜けて」(Au lendemain de l'ère de la photographie personnelle), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2006, p. 100.
29. TSUCHIDA Hiromi 土田ヒロミ, *Kokoro no yami ni mukau*「こころの闇に向かう」(Affronter les ténèbres de l'esprit), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2008, p. 114.
30. TSUZUKI Kyōichi 都築響一, *Futsū no onnanoko ni*「普通の女の子」に」(Aux « filles normales »), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2004, p. 223.
31. TSUZUKI Kyōichi 都築響一, *Akarukunai Hadaka*「アカルクナイハダカ」(Le nu obscur), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2006, p. 101.
32. TSUZUKI Kyōichi 都築響一, *Ōte shubbansha no kōhosaku wa zero*「大手出版社の候補作はゼロ」(Aucun grand éditeur n'a été retenu), Asahi Camera **アサヒカメラ**, avril 2008, p. 115.

CATALOGUES DES ARTISTES

33. HARA Mikiko 原美樹子, *Change*, Paris, The Gould Collection, 2016, 66 p.
34. KATAYAMA Mari 片山真理, *GIFT*, Tokyo, United Vagabonds, 2019, 133 p.
35. MORI Eiki 森栄喜, *intimacy*, Tokyo, Nanarokusha Publishing **ナナロク社**, 2013, 264 p.

36. NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *PASTIME PARADISE*, Tōkyō, Madora chūban マド
ラ出版, 2000, 410 p.
37. SHIGA Lieko 志賀理江子, *Lilly リリー*, Tōkyō, Artbeat Publisher 2007, 104 p.
38. SHIGA Lieko 志賀理江子, *CANARY カナリア*, Tōkyō, AKAACA Art Publishing 赤々
舎, 2008, 120 p.
39. TAKANO Ryūdai 鷹野隆大, *IN MY ROOM*, Tōkyō, Sōkyūsha 蒼穹舎, 2005, 56 p.
40. TATSUKI Masaru 田附勝, *Tōhoku『東北』*, Tōkyō, Little More, 2011, 82 p.

OUVRAGE EN LANGUE JAPONAISE

41. NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, *Bokura no « onnanoko shashin » kara watashitachi
no « gārīfoto » he『「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ』*(Du
mouvement de « photo de jeune fille », apanage d'un 'nous' masculin, jusqu'à notre
réappropriation féminine du mouvement de la « photo girly »), Tōkyō,
Daifukushorin 大福書林, 2020, 379 p.

ARTICLES DE REVUE EN FRANÇAIS

42. YOSHIDA Kimiko 吉田公子, « Dissoudre les différences », *La Pensée de Midi*,
n°14, jan. 2005, pp. 56-57.

SITOGRAPHIE

LANGUE ANGLAISE

43. HARA Mikiko 原美樹子, « Secret snapshots of Tokyo's vivid street life - Poetic
timing », *Huck Magazine*, 13 novembre 2018. (Page web : Huck Mag)
44. MORI Eiki 森栄喜, « Gay Japanese photographer wins prize with photobook
portraying his daily life », *Japan Times*, 25 avril 2014. (Page web : Japan Times)
45. NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, « Photography as a Subversive Tactic : Being the
Other », *International Summer School of Photography (ISSP)*, 2014. (Page web : ISSP)
46. NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, PASTORE, Jennifer, « Yurie Nagashima's "And a
Pinch of Irony with a Hint of Love" », *Tokyo Art Beat*, 14 novembre 2017. (Page web
: Medium Tokyo Art Beat)

LANGUE JAPONAISE

47. MORI Eiki 森栄喜, « Kimura iheishashinshō » *Mori Eiki-shi kara yorokobi no koe.*
Eromen Ittetsu-shi kara mo oiwai 『木村伊兵衛写真賞』森栄喜氏から喜びの声。エ
ロメンー徹氏からもお祝い』(« Le prix de la photographie Kimura Ihei », réjouit M.
Mori Eiki. Félicitations de la part de M. Ittetsu Eromen) , Nikka Spa, 7 février 2014.
(Page web : Nikka Spa)
48. MORI Eiki 森栄喜, MASAKI Takida, 「Interview 森栄喜 intimacy」, *Change*
Fashion, 7 février 2014. (Page web : Change Fashion Net)

SOURCES SECONDAIRES

OUVRAGES SOCIO-PHILOSOPHIQUES

LANGUE FRANÇAISE

49. BAUDRILLARD, Jean, *Cool Memories 1980-1985*, Paris, Galilée, 1987, 280 p.
50. BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe Tome I : Les faits et les mythes*, Paris,
Gallimard, 1949, 400 p.
51. BERNARD, Michel. *Le Corps*, Paris, Le Seuil, 2015, 244 p.
52. MARZANO, Michela, *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de
France, coll. Quadrige, Dico poche, 2007, 1048 p.

LANGUE ANGLAISE

53. AUGÉ, Marc, *Non-Places : Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans.
John Lowe, Londres, New York : Verso, 1995, 122 p.
54. BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, Londres, Routledge, 2006, 272 p.
55. 岩隈美穂 IWAKUMA, Miho, « Being Disabled in Modern Japan: A Minority
Perspective », dans Kramer, Eric Mark (ed.). *The emerging monoculture : assimilation
and the "model minority"*, Santa Barbara, Praeger Publishing, 2003, pp. 124-138.
56. McLELLAND, Mark J., *Male Homosexuality in Japan : Cultural Myths and Social
Realities*, Londres, Routledge, 2000, 300 p.
57. MEZUR, Katharine, *Beautiful Boys/Outlaw Bodies : Devising Kabuki Female-Likeness*,
New York, Palgrave, 2005, 319 p.

58. NOLTE, Sharon H., HASTINGS, Sally Ann, « The Meiji state's policy toward women, 1890–1910 », dans *Recreating Japanese women, 1600–1945*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 151-174.
59. SALIH, Sarah, *Judith Butler*, Londres, Routledge Critical Thinkers, 2002, 192 p.
60. SUGIMOTO Yoshio 杉本良夫, *An Introduction to Japanese Society*, Cambridge, Cambridge, Fourth Edition Cambridge University Press, 2016, 396 p.
61. 高橋利枝 TAKAHASHI, Toshie, *The Language of Social Media: Identity and Community on the Internet*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014, 260 p.
62. TURNER, Bryan S., *Medical Power and Social Knowledge*, Londres, Beverly Hills : Sage, 1987, 256 p.
63. WATANABE, Tsuneo, IWATA, Junichi, *The Love of the Samurai : A Thousand Years of Japanese Homosexuality*, Londres, Gay Men's Press, 1987, 160 p.
64. YAMASAKI Masakazu 山崎正和, *Individualism and the Japanese : An Alternative Approach to Cultural Comparison*, Tōkyō, Japan Echo, 1994, 175 p.

OUVRAGES HISTOIRE DE L'ART

LANGUE FRANÇAISE

65. BARTHES Roland, *La chambre claire - Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 192 p.
66. BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2016, 94 p.
67. CAVALIERO, Sophie, *Nouvelle garde de l'art contemporain japonais*, Poitiers, Le Zépard Noir, 2011, 304 p.
68. HA THUC, Caroline, *Nouvel art contemporain japonais*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2012, 127 p.
69. LUCKEN, Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle: Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001, 270 p.
70. MOULON, Dominique, *Art contemporain nouveaux médias*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2011, 128 p.
71. PARRA-ALEDO, Marie, *Essai sur l'art dans la société japonaise moderne: années 1970-2000*, Lyon, Lyon: Etudes Japonaises, 2008, 374 p.
72. VEILLON, Charlène, *L'art contemporain japonais: quête d'une identité, de 1990 à nos jours*, Paris, Harmattan, 2012, 356 p.

LANGUE ANGLAISE

73. BORGGREEN, Gunhild, « Gender in contemporary Japanese art », dans coll. *Gender and power in the Japanese visual field*, Honolulu (USA), University of Hawaii Press, 2003, pp. 179-200.
74. BRIGHT, Susan, *Auto focus : the self-portrait in contemporary photography*, Londres, Thames & Hudson, 2010, 224 p.
75. COTTON, Charlotte, *The photograph as contemporary art*, Londres, Thames & Hudson, 2009, 248 p.
76. FAVELL, Adrian, *Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art 1990-2011*, Hong Kong, Blue Kingfisher, 2012, 246 p.
77. FRITSCH, Lena, *The body as a screen: Japanese art photography of the 1990s*, Hildesheim, Georg Olms, 2011, 372 p.
78. FRITSCH, Lena, *Ravens & Red Lipstick*, Londres, Thames & Hudson, 2018, 288 p.
79. HASEGAWA Yuko 長谷川祐子, KŌMOTO Shinji 河本信治, *Liquid Crystal Futures : Contemporary Japanese Photography*, New York, Distributed Art Pub Inc., 1995, 144 p.
80. KASAHARA Michiko 笠原美智子, « Contemporary Japanese Women's Self-Awareness », dans REILLY, Maura, NOCHLIN, Linda, *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, Londres, Merrell Publishers, 2007, 304 p., pp. 97-105.
81. KUNIMOTO, Namiko, *The Stakes of Exposure: Anxious Bodies in Postwar Japanese Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, 288 p.
82. MASON, Penelope E, *History of Japanese Art (2nd Edition)*, Londres, Pearson, 2004, 432 p.
83. MILLER, Laura, *Beauty Up : Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2006, 271 p.
84. MILLETT-GALLANT, Ann, *The Disabled Body in Contemporary Art*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, 190 p.
85. O'REILLY, Sally, *The Body in Contemporary Art*, Londres, Thames & Hudson, coll. World of Art, 2009, 224 p.
86. SONTAG, Susan, *On Photography*, New York, Anchor Books Doubleday, 1990, 208 p.
87. TUCKER Anne, *The History of Japanese Photography (Museum of Fine Arts)*, Londres, Yale University Press, 2003, 432 p.

LANGUE JAPONAISE

88. ĪZAWA Kōtarō 飯沢 耕太郎, *Nihon shashinshi o aruku* 『日本写真史を歩く』 (Déambulation dans l'histoire de la photographie japonaise), Tōkyō, Shinchosha 新潮社, 1992, 252 p.
89. ĪZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎, « The Girls Are In the Room - Women Photographers in the 1990 », in coll. *Private Room II : 新世代の写真表現* (Chambre Privée II : Expression photographique d'une nouvelle génération), Tōkyō, Centre pour l'Art Contemporain de Mito 水戸芸術館, 1999, pp. 10-20.
90. ĪZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎, *Onnanoko shashin no jidai* 『「女の子写真」の時代』 (L'ère de la « photographie de fille »), Tōkyō, NTT, 2010, 224 p.
91. KASAHARA Michiko 笠原美智子, *Nūdo no poritikusu : josei shashin-ka no shigoto* 『ヌードのポリティクス : 女性写真家の仕事』 (La politique du nu : le travail des femmes photographes), Tōkyō, Chikumashobō 筑摩書房, 1998, 252 p.
92. MISHIMA Yasushi 三島靖, *Kimura Ihei to Domon Ken* 『木村伊兵衛と土門拳』 (Kimura Ihei et Domon Ken), Tōkyō, Heihonsha 平凡社, 2004, 346 p.
93. SAMBE Rinko 三部 倫子, *Kamuauto suru oyako: Dōseiai to kazoku no shakaigaku* 『カムアウトする親子 : 同性愛と家族の社会学』 (Parents et enfants qui font leur coming out : la sociologie de l'homosexualité et de la famille). Tōkyō, Ochanomizu Shobō 御茶ノ水書房, 2014, 276 p.
94. YAMAMOTO Hiroki 山本浩貴, *Gendai Bijutsu-shi: Ōbei, Nihon, Toransunashonaruru* 『現代美術史 : 欧米、日本、トランスナショナル』 (Histoire de l'art contemporain: occidental, japonais, transnational), Tōkyō, Chūō Kōron Shinsha 中央公論新社, 2019, 318 p.

ARTICLES DE REVUE

LANGUE FRANÇAISE

95. LACHAUD, Jean-Marc, LAHUERTA, Claire, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx*, n°41-1, 2007, pp. 84-98.
96. LÉVY, Déborah, « Pour une anthologie de l'histoire de l'art occidental : entre remakes japonais et mitate, vers un nouveau statut de l'image répétitive dans l'œuvre de Morimura Yasumasa », *Marges*, n°17, 2013, pp.98-114.
97. NANJŌ Fumio 南條史生, « Situation Japonaise », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°28, été 1989, pp. 15-19.

LANGUE ANGLAISE

98. HAYASHI Reiko 林玲子 ; OKUHIRA Masako 奥平真砂子, . « The Disability Rights Movement in Japan: Past, present and future », *Disability & Society*, n°16-6, oct. 2001, pp. 855-869.
99. KANŌ Ayako 加野彩子, « Women? Japan? Art? : Chino Kaori and the Feminist Art History Debate », *Review of Japanese Culture and Society*, vol XV, décembre 2003, pp. 25-38.
100. KASAHARA Michiko 笠原美智子, FRITSCH, Lena, « Momimura Yasumasa - Portrait (Futago) », *Art in Translation*, n°4, 2012, pp. 503-504.
101. OZAWA-DE SILVA, Chikako, « Beyond the Body/Mind? Japanese Contemporary Thinkers on Alternative Sociologies of the Body », *Body and Society*, vol. 8 n°2, June 2002, pp. 21-38.

LANGUE JAPONAISE

102. Anonyme, 『ライカブック'99ライカのメカニズム』, *クラシックカメラ専科*, n°50, mars 1999, p.128.
103. ŌZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎, *Shōjo kankyō to shashin no genzai*「少女環境と写真の現在」(L'environnement des filles et le contemporain de la photographie), *STUDIO VOICE スタジオ・ボイス*, INFAS, mars 1996, pp. 18-19.
104. KAZAMA Takashi 風間孝, *Kamingu auto no poritikkusu*「カミングアウトのポリティクス」(La politique du Coming Out), *Japanese Sociological Review*, vol. 53 n°3, 2002, pp. 348-364.

SITOGRAFIE

LANGUE ANGLAISE

105. AKSU, Leyla, « From the edge of the society: Masaru Tatsuki », *Bant Magazine*, 21 juillet 2015. (Page web : Bant Mag)
106. Anonyme, « Bridging the Gap Between “Abnormal” and “Normal” | Mari Katayama First Solo Exhibition “you’re mine” », *Fragments Magazine*, 30 mars 2015. (Page web : Fragmentsmag)
107. Anonyme, « CHANGE: Photographs by Mikiko Hara With a Short Story by Stephen Dixon », *The Gould Collection*, 10 août 2016. (Page web : The Gould Collection)

108. Anonyme, « Ai Iwane, The winner of the 44th (2018) Kimura Ihei Photography Award. », *Shashasha 写々者*, 18 mars 2019. (Page web : shashasha)
109. BOHR, Marco, « Dreamscapes: The Fantastical Photographs of Lieko Shiga », *Time Magazine*, 7 mai 2013. (Page web : Time)
110. BRUEGGEMANN, Ferdinand, « Mikiko Hara », *Japan Photo Info*, 17 octobre 2017. (Page web : Japan Photo Info)
111. BUNYAN, Markus, « Exhibition: 'Ken Domon: Master of Japanese Realism' at the Museo Dell'ara Pacis, Rome », *Art Blart*, 13 septembre 2016. (Page web : Artblart)
112. CAMPION, Chris. « Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama », *The Guardian*, 6 mars 2017. (Page web : The Guardian)
113. GORMAN-MURRAY, Andrew, « Queering the family home: narratives from gay, lesbian and bisexual youth coming out in supportive family homes in Australia », *Taylor & Francis Online*, 28 juillet 2014. (Page web : T and F Online)
114. HIRSCH, Caroline, « These Are Mikiko Hara's Days », *New York Times Style Magazine*, 16 octobre 2014. (Page web : NY Times)
115. JOHNSON, David K., « Interview with David K. Johnson, author of *The Lavender Scare : The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government* », *University of Chicago Press*, 2004. (Page web : Press Uchicago)
116. LEDERMAN, Russet, « Recent Photobooks from Japan and China », *Trans Asia Photography Review*, vol. 7 n°1, Automne 2016. (Page web : Library University Michigan)
117. LEDERMAN, Russet, « Then and Now: Japanese Women Photographers of the 1970s and '80s Revealed Through Their Photobooks », *Trans Asia Photography Review*, vol. 8 n°1, Automne 2017. (Page web : Library University Michigan)
118. MITSUDA, Yuri, BERGSTROM, Brian, « An Interview with Ishiuchi Miyako », *Aperture*, 29 septembre 2015. (Page web : Aperture)
119. MUNROE, Stuart, « These Are Days (Mikiko Hara) », *Art Asia Pacific Blog*, 12 décembre 2014. (Page web : Art Asia Pacific Blog)
120. PARIS PHOTO, « Conversation - Baker/Katayama - FR », *Vidéo Vimeo*, 8 novembre 2019. (Page web : Programme Paris Photo)
121. PROSSER, Marc. « Searching For A Cure For Japan's Loneliness Epidemic », *HuffPost*, 15 août 2018. (Page web : Huffpost)

122. RINDFUSS, Ronald R., BUMPASS, Larry L., CHOE, Minja Kim, TSUYA, Noriko O., « Social networks and family change in Japan », *American Sociological Review*, n°69, 1er décembre 2004, pp. 838-861.
123. ROBERT Henri, « Mikiko Hara, Photography, or Consciousness of the Quotidian », *Pen Online*, 28 octobre 2020. (Page web : Pen Online)
124. SIMON, Jane, « Feeling Around for Matter : Mikiko Hara's Quiet Observations », *Trans Asia Photography Review*, vol. 10 n°1, Automne 2019. (Page web : Library University Michigan)
125. TAMAGAWA, Masami, « Same-Sex Marriage in Japan », *Taylor & Francis Online*, 28 juillet 2014. (Page web : T and F Online)
126. TAMAGAWA, Masami, « Coming Out of the Closet in Japan: An Exploratory Sociological Study », *Taylor & Francis Online*, 25 août 2017. (Page web : T and F Online)
127. WALTHALL, Anne, « Review of Pflugfelder, Gregory M., *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse 1600-1950.* », *H-Japan, H-Net Reviews*, mai 2000.

LANGUE FRANÇAISE

128. IPSOS, « Same-sex marriage: Citizens in 16 countries assess their views on same-sex marriage for a total global perspective. », Paris, 2013. (Page web : Ipsos)
129. MANABU, Toya, « Visite guidée d'un sanctuaire shintô [3] : Shimenawa », *Nippon.Com*, 29 août 2016. (Page web : Nippon.com)
130. Orphanet, « Hémimélie fibulaire », Octobre 2008. (Page web : Orphanet)
131. ROESCH, Anais, TASZYCKA, Matylda. « Ishiuchi Miyako : La photographie comme trace », *Aware*, 11 juillet 2020. (Page web : Aware women artists)
132. ROYER, Eric-Bertrand, « Mari Katayama, la différence sublimée », *Osphères*, 29 juin 2019. (Page web : Ospheres)

LANGUE JAPONAISE

133. 株式会社朝日新聞出版, Asahi Shimbun Publishing Co., Ltd., 「第43回「木村伊兵衛写真賞」受賞者決定」, 16 mars 2018. (Page web : PR Times)
134. 美術手帳, Bijutsu Techo, «「部屋」の外へ。義足のアーティスト・片山真理インタビュー」, 4 juin 2016. (Page web : Bijutsu Techo)

135. HIDAKA Y., HONMA T., ICHIKAWA S., *Reach Online 2005 Kekka hōkoku*「Reach Online 2005 結果報告」(Rapport de recherche Reach Online 2005), 2005. (Page web : Gay Report Health Issue)
136. Ibasho 居場所, « Ihei Kimura », 2020. (Page web : Ibasho Gallery)
137. IMA Online, « 片山真理インタビュー「ユニバーサルな身体という『GIFT』」 », 19 août 2019. (Page web : IMA Online)
138. [ZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎,「写真界の芥川賞「木村伊兵衛写真賞」, マイナビニュース, 28 avril 2008. (Page web : News MyNavi)
139. KOBAYASHI Mika 小林 美香,「Ways of Seeing : Between plants and consciousness」, *Sigma Sein*, 1er mars 2018. (Page web : Sigma Sein)
140. KOBAYASHI Mika 小林 美香,「Ways of Seeing : IN MY ROOM」, *Sigma Sein*, Automne 2016. (Page web : Sigma Sein)
141. Sankei News 産経ニュース, *Dōseikon hōseika*「同性婚法制化」(Légalisation du mariage entre personnes de même sexe), 28 novembre 2015. (Page web : Sankei)

CATALOGUES D'EXPOSITION

LANGUE FRANÇAISE

142. HASEGAWA Yūko 長谷川祐子, Centre Pompidou-Metz et Kokusai Kōryū Kikin (éds.), *Japanorama: nouveau regard sur la création contemporaine*, Centre Pompidou, Metz, 2017, 247 p.

LANGUE JAPONAISE

143. ARAKI Natsumi 荒木夏実, SASAKI Hitomi 佐々木瞳 . *Roppongi Crossing 2016: My Body, Your Voice*. Bnn, Inc.; RAM, 2016, 208 p.
144. KASAHARA Michiko 笠原美智子,『日本の新進作家展 vol.7 オン・ユア・ボディ on your body : contemporary japanese photography』(Exposition d'artistes émergents japonais vol.7 Sur ton corps / on your body : contemporary japanese photography), Tōkyō, Musée Métropolitain de la Photographie de Tōkyō 東京都写真美術館, 2008, 143 p.
145. MIYAMOTO Ryūji 宮本隆司, *Toshi to gendai bijutsu: Haikyo to shita no wa ga ie*『都市と現代美術 : 廃墟としてのわが家』(La ville et l'art contemporain : Ma maison en ruine), Tōkyō 東京, Musée de Setagaya 世田谷美術館, 1992, 126 p.

LANGUE ANGLAISE

146. MASUDA, Rei, KURAYA, Mika, MATSUMOTO, Tōru. 石内都:モノクローム、時の器 / *Miyako Ishiuchi : Time textured in Monochrome*, Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan 東京国立近代美術館, Tōkyō 東京, 1999, 107 p.
147. KASAHARA Michiko 笠原美智子, *Love's Body - Rethinking Naked and Nude in Photography*, Tōkyō, Musée Métropolitain de la Photographie de Tōkyō 東京都写真美術館, 1998, 221 p.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	p. 2
INTRODUCTION	p. 3
I^e PARTIE : L'AUTO PORTRAIT, CONSTANTE DU XXI^{ÈME} SIÈCLE	p. 24
CHAPITRE 1 : L'abandon de la photographie réaliste	p. 24
1) Changer de perspective : une réappropriation de la photographie personnelle	p. 24
2) Dépasser le cadre photographique	p. 35
CHAPITRE 2 : Renverser les rapports de force établis	p. 41
1) La réification du modèle photographié	p. 42
2) La réappropriation du nu féminin par Nagashima Yurie	p. 43
3) Normalisation de l'homosexualité chez Mori Eiki	p. 47
4) Dépassement du handicap et exploration identitaire chez Katayama Mari	p. 51
II^e PARTIE : GENRE ET SEXUALITÉ, MARQUEURS IDENTITAIRES	p. 56
CHAPITRE 1 : Le genre, un costume (2000-2005)	p. 58
1) La théorie du genre	p. 58
2) Le corps costumé chez Sawada Tomoko	p. 60
3) Échapper à la binarité du genre avec Takano Ryūdai	p. 65
CHAPITRE 2 : Le personnel est politique - l'émergence d'un art LGBT (2012-2014)	p. 77
1) L'état de la modernisation et l'émergence du concept de « minorité »	p. 77
2) La transparence des personnes LGBT au Japon	p. 78
3) Le coming out chez Mori Eiki	p. 82
III^e PARTIE : LES ANCRAGES INCONTOURNABLES DU CORPS	p. 91
CHAPITRE 1 : La chambre (2000-2019)	p. 91

1) Fenêtre sur cour	p. 92
2) La dimension matérielle	p. 95
3) Un théâtre de l'intime	p. 97
CHAPITRE 2 : La ville (2014-2017)	p. 105
1) Un monde au creux de la poitrine	p. 107
2) Opacité transparente : la perspective contradictoire des critiques	p. 108
3) Perspectives troublées : espace, temps et isolement dans le milieu urbain	p. 109
CHAPITRE 3 : La nature (2011-2019)	p. 116
1) Le corps ancré dans son écosystème chez Katayama Mari	p. 117
2) Le visage d'un paysage disparu chez Tatsuki Masaru	p. 121
CONCLUSION	p. 129
BIBLIOGRAPHIE	p. 133
TABLE DES MATIÈRES	p. 146
ANNEXE	p. 148

NB : Le nombre de pages rédigées du mémoire, sans compter les illustrations, s'élève à 113 pages. L'introduction s'élève à 19 pages, la première partie à 28 pages, la deuxième partie à 30 pages, et la troisième partie à 32 pages.

ANNEXE

DOCUMENT ORIGINAL

Entretien avec Katayama Mari : Corps, identité(s) et environnement

Conduit et traduit par Lou-Naëma Fischer-Barnicol, le 22 avril 2020

Avec l'aide de Joyce Lam et transcription par Kawasaki Ayami

私たちはさまざまな方法で、さまざまなデジタルプラットフォームやソーシャルメディアで自分を表現する世界に住んでいます。同時に、多くの若者は環境問題に強い関心を持っています。地球の汚染と戦いたいと思っています。これはつまり、自分たちが環境に与える影響、また自分たちの暮らし方や身体との向き合い方への関心が高まっている、ということです。

これらの2つの傾向は、私たちのアイデンティティと身体との間のつながりにどのように影響していると思いますか？これらのトピックは片山さんの作品に影響を与えていると感じますか？

これはかなり、今のコロナの状況でまた変わってきている気がしますね。この2つのトピックが私の作品に影響を与えているかということについては、だんだんと影響を与えるようになってきた感じです。というのも、日本は正直そこまで若者が環境問題にそこまで強い関心を持って動いているかというと、なかなかそうです、とは言いにくい。本当に最近になって、そういう意識・関心みたいなものがやっと出てきたかなっていうのは実感しています。私自身も若い時、そういう(環境問題にあまり関心を持たない)時代を過ごしてきました。今現在、環境問題が私の作品に影響しているかというと、娘が生まれてからやっと目が向くようになってきたかなとは思いますがね。

最近の作品で、なぜ汚染がある場所を選んだのですか？

Nous vivons dans un monde où de nombreuses personnes se mettent en scène, de différentes manières, sur divers réseaux sociaux et plateformes numériques. Parallèlement, de nombreux jeunes sont très investis sur la question du changement climatique. Ils veulent lutter contre la pollution de notre planète, et ainsi, être plus conscients de notre impact écologique et de la façon dont nous vivons et habitons notre corps.

Comment pensez-vous que ces deux tendances influencent le lien entre notre identité et notre corps?

Je pense que c'est vraiment en train de changer à cause de la pandémie de coronavirus actuelle. Quant à savoir si ces deux sujets ont un impact sur mon travail, je pense que ça s'est fait progressivement. Dans le cas du Japon, c'est difficile de dire avec certitude que les jeunes portent un réel intérêt et s'engagent pour l'écologie. J'ai vraiment l'impression que ce genre de prise de conscience, ce genre d'intérêt, n'est apparu que récemment. Quand j'étais jeune, je disais ne pas tellement m'intéresser aux questions environnementales. Actuellement, je pense que les problèmes environnementaux ont une influence sur mon travail, et je pense que j'en ai pris conscience depuis la naissance de ma fille.

Pourquoi avoir choisi des endroits pollués comme cadre de vos travaux récents?

ちょうど2016年に直島の瀬戸内国際芸術祭で出品する仕事があり、その時に近くのいろんな島々にリサーチに行きました。直島や近くの豊島、犬島、女木島、いろんな島それぞれの歴史がありました。一番関心があったのは、いろんなバックグラウンドを持った島に住む人たちの生活でした。やはり、人の人生や生活に寄り添うためには、歴史や環境を学ばなくてはいけません。このような背景(汚染)がある中で、そこで生きていけないといけない人たちに興味を持ったというのが大きな理由です。

片山さんの作品では、身体と環境との間のつながりが強まっていると思いますか？

現在は、かなり強まっていると思います。私のきっかけは、娘が生まれたことです。娘が生まれてから、自分にとってのネスト、巣のようなもの、自分の故郷を持つとうと思ひ、今は田舎に住んでいます。ここに住んでみると、どうしてここはこうなったんだろうとか、この川ってなんなんだろうとか、だんだん興味が深くなってきて。より一層、地域の歴史について学ぶようになりました。だから、歴史の中で人々が作ってきたものが今の環境を作っているとしたら、今生きている私の身体とその環境は、ほぼ同じものだと思います。

片山さんが丁寧に描かれたご自身の写真は、アルターエゴの描写であると考えていますか？ご自身のアートを通じて他の自己表現の方法を追求することについてはどう感じますか？

正直な話、自分の身体自身、最近また変わってきています。先ほどの、娘が生まれてから

Je travaillais sur une exposition pour la Triennale de Setouchi à Naoshima en 2016, et je suis allée à l'époque prospecter les diverses îles voisines. Les îles au large de Naoshima, dont Teshima, Inujima, Megi-jima et toutes les autres avaient chacune leur propre histoire.

Ce qui m'intéressait le plus, c'était la vie de personnes habitant sur des îles aux passés divers. Après tout, pour nous rapprocher de la vie et du quotidien des gens, nous devons apprendre à connaître leur histoire et leur environnement. La raison principale [pour laquelle j'ai choisi ces endroits] est mon intérêt pour les personnes qui n'ont pas d'autre choix que de vivre dans ces milieux pollués.

Diriez-vous que dans votre travail, le lien entre le corps et l'environnement s'est renforcé?

Je pense que [ce lien] se renforce en ce moment.

Le point de départ a été la naissance de ma fille. Dès lors, j'ai voulu avoir mon propre nid, ou une tanière, un endroit qui serait mon chez-moi - je vis donc maintenant à la campagne.

Depuis que je vis ici, je me pose de plus en plus de questions : pourquoi ce lieu est tel qu'il est, qu'est-ce qu'est que cette rivière, etc? Ainsi, j'en suis venue à en apprendre plus sur l'histoire de la région. Si l'environnement actuel a pris forme à travers de ce que les gens ont accompli au fil de l'histoire, je pense, en ce sens, que mon corps physique et cet environnement sont à peu de choses près identiques.

Considérez-vous les images de vous-même, que vous avez méticuleusement mises en scène, comme peut-être des représentations d'alter egos? Quel ressenti suscite l'exploration d'autres expressions de vous-même à travers votre art?

Pour être honnête, la perception de mon corps a de nouveau changé récemment. C'est

環境に対して興味を持つようになった、という話と同じような感じです。

娘が生まれる前は、完全に自分自身をマネキンのように扱っていました。自分の別の顔や別の人格、アルタエゴだと思っている、というよりは、ただの素材だと思っていました。または、私のイメージするストーリーの中に出てくる登場人物の一人みたいな感じで。私の別の顔だとは思っていませんでした。かなり都合の良い存在として捉えていたのではないかなと思います。

自分の芸術を通して他の自己表現を探求すること、それは、娘が生まれた後にやっている気がします。娘が生まれる前は、使えるものは使う、みたいなスタンス。そこに素材があるから使う、みたいな感じだったんですけど、娘が生まれると、ただの素材として扱えなくなりました。そこにある私は、娘の母親、というレイヤーがついちゃう。だから、どういう風に生きていくべきか、どういう風に表現すべきか、かなりいろんなフィルターがかかっている、(作品の中の自分を見て)これは自分なんだ、娘の母親なんだ、という感じになっていきました。

心を身体から心理的に引き離すことについてはどう感じますか？ 片山さんの作品の中で、このようなプロセスはありましたか？

先ほど話した通りです。昔は、自分自身をただの素材として使っている状態。体というよりは物体、オブジェだと思っていた。なので、意識的に、というよりほぼ無意識に、距離を保っていました。

よく面白い話として話すのですが、娘がまだお腹にいるときに、セルフポートレイトを撮って発表したんです。そうしたら、その後展覧会来た人に、「マリちゃん、まさかヘアヌード出しちゃうなんてびっくり！」って言われて。でも私は自分のヌードを撮ったっていう自覚がなかったの、そこで初めて「あーそうだ、たしか

comparable à ce que j'ai mentionné plus tôt, quand mon intérêt pour l'environnement s'est développé à la naissance de ma fille.

Avant [cela], je me considérais entièrement comme une poupée mannequin. Au lieu de me voir sous un visage différent, avec une personnalité différente, ou comme un alter ego, je pensais que je n'étais qu'un matériau. Ou bien, je me percevais comme l'un des personnages de mon imagination. Je ne pensais pas que c'était une autre facette de moi-même. Aujourd'hui, je me demande si je ne me forgeais peut-être pas une existence plus avantageuse.

J'ai l'impression d'avoir engagé l'exploration d'autres formes d'expression de soi à travers mon art suite à la naissance de ma fille. Avant [cela], je parlais du principe qu'il fallait exploiter ce que je pouvais. C'était comme si je m'utilisais parce que c'était le matériel j'avais, mais à la naissance de ma fille, je ne pouvais plus m'appréhender comme du simple matériel. À ce moi s'est ajoutée une strate, celle de la mère de ma fille. Ainsi, une multitude de filtres différents s'est jointe aux questions liées à la manière dont il faut que je vive, que je m'exprime, et j'ai commencé à ressentir que la personne que je vois dans mon travail, c'est moi, c'est la mère de ma fille.

Que pensez-vous de l'éloignement psychologique entre l'esprit et notre propre corps? Ce processus a-t-il eu lieu dans votre travail?

Comme je l'ai dit plus tôt, je n'utilisais autrefois mon corps que comme simple matériau. Plutôt qu'un corps, je le considérais comme un objet. J'ai donc maintenu une distance, plus ou moins consciemment.

Je mentionne souvent cette anecdote amusante : alors que j'étais enceinte de ma fille, j'ai annoncé ma grossesse au travers d'un autoportrait, que j'ai exposé. Les gens qui sont venus à l'exposition m'ont alors dit:

にヌードだ！」と思うくらい笑、自分と作品の中の存在が別物になっていました。だいぶ距離感を持っていましたね。

ただ、娘が生まれてからはすごく自覚的に、ファインダーの中に写る存在を探していますね、この人はなんなんだろうって。

過去と現在の作品において、コントロールする能力はどのくらい重要ですか？ コントロールの問題は、片山さんの障害に関連があると感じますか？ その場合、どのように関連していますか？

自分の障害や自分の身体性の特徴を無視しても話ができるし、それを理由に話もできる。すごく難しいことかなと思います。部屋(=作品の中に映っている部屋、セット、舞台)を、義足を履いた状態で作ることもあれば、義足を脱いだ状態でコントロールして作ることもあります。そして、そのあとその舞台に入って写真を撮ります。もっと昔は、作品を発表する時、義足を履いた状態で全てインスタレーションした後に、わざわざ義足を脱いで、その目線から見てもバランスが良いインスタレーションに仕上げていました。だから、自分の身体・持って生まれた特徴が、その作品の制作過程や仕上がりに大きく影響を与えていると思います。

(義足を脱いだ時は、床に座って見るんですか？)

もう ベタベタ地面を這って見ます。どこからみても良い展覧会、車椅子に乗っても良い展覧会、歩いても良い展覧会にしたい。これは初期の頃、大学院を出て2012-2013年までの展覧会ではそれをやっていました。

身体性も影響しているけれど、思考も影響していると思います。一番最高の状態と一番最低の状態を考える。だから身体的な部分についても、地面に近い

"Mari-chan, on est surpris que tu aies exposé un nu !" - ce dont je n'avais pas pris conscience. C'est donc là-bas que je me suis dit pour la première fois, tout en éclatant de rire, que c'était en effet un nu : j'en étais arrivée à me différencier de celle qui existait dans mon œuvre. Je ressentais manifestement un sentiment de distance considérable.

Cependant, depuis que ma fille est née, je recherche consciemment celle qui est réfléchie dans le viseur, et je me demande qui est cette personne.

Quelle importance joue la capacité de contrôle dans votre travail, au passé comme au présent? Pensez-vous que la question du contrôle est liée à vos handicaps, et si oui, de quelle façon?

Quand je parle, je peux choisir d'ignorer tout ce qui se rapporte à mon handicap, à mon corps - ou je peux en faire un sujet de conversation. C'est très difficile.

Je monte la pièce qui est exposée dans mes œuvres - parfois en enfilant mes prothèses, d'autres fois en les retirant, de manière contrôlée. Ensuite, je m'insère dans la scène et saisis le cliché.

Auparavant, quand j'exposais une œuvre, après avoir tout installé à l'aide de mes prothèses, je les retirais exprès : je créais ainsi une installation équilibrée, quel que soit le point de vue . Ainsi, mon corps et ses particularités, avec lesquelles je suis née, ont eu, il me semble, un impact significatif sur le processus de création et de finition de mon travail.

(Donc, une fois les prothèses retirées, vous vous asseyez sur le sol pour observer?)

J'essaie de ramper partout sur le sol. Je voudrais créer un lieu d'exposition qui puisse être accessible à tous, à pied comme en chaise roulante. J'ai fait cela dès le début, depuis mes

一番下から天井までの完璧なバランスを見てコントロールします。

多くの人々は、障害者を「インスピレーション」として認識しています。これについてどう思いますか？

自分がその対象になった時、思春期の頃は、反抗的だったかも。

(いやだ、みたいな感じですか？)

そういう人たちって、私自身は見ている。ただ身体だけ、見た目だけを見ている。それは、顔を見て美人かブスカを選ぶのと同じだと思う。それはダサい。

ただ最近変わってきているのは、最近の作品では、シンプルな自分の身体を使うようになっていることです。それもまた娘が生まれたことが影響していて、彼女が私の手を見たり、足の傷を見た時に、「飛行機の模様みたいだね」とか、すごい可愛いことを言ってくれる。「面白いね」とか言ってくれる。それを見て、そういうふう面白いって思っても良いか、インスピレーションでも良いか、って笑。最近思うようになりました。

片山さんの作品において、本物であること(オーセンティックであること)と親密であることの間につながりはありますか？作品の中で、不安や恥ずかしさなど自分が脆く感じることはありますか？この感情は昔から今まで変化していますか？

études supérieures jusqu'aux expositions de 2012-2013.

Je pense que non seulement mon corps, mais également mon psyché ont un impact [sur ma création]. J'envisage toujours le pire et le meilleur. Aussi, en ce qui concerne la dimension physique, j'essaie de tenir l'équilibre entre ce qui est vu tout en bas, au ras du sol, et ce qui est au plafond.

Beaucoup considèrent les personnes handicapées comme des sources «d'inspiration». Que pensez-vous de cela?

J'ai pu être défiante lorsque j'en suis devenue la cible, à mon adolescence.

Vous ressentiez une sorte de rejet?

Ce genre de personne ne me considère pas. Ils ne faisaient que regarder mon corps, mon apparence. Je pense que c'est la même chose que lorsqu'on regarde un visage pour déterminer s'il est beau ou laid. C'est lamentable.

La seule chose qui ait changé récemment, dans mes dernières œuvres, c'est que je vise à n'utiliser que mon corps simple. Cela a aussi été influencé par la naissance de ma fille : lorsqu'elle regarde ma main ou les cicatrices sur mes jambes, elle ne me dit que des choses adorables, comme "ça ressemble à un avion", ou "c'est amusant".

Face à cette manière de formuler les choses, je me demande effectivement si ce n'est pas amusant, ou inspirant. J'ai commencé à penser de cette façon récemment.

Y a-t-il un lien entre authenticité et intimité dans votre travail? Vous sentez-vous vulnérable dans votre travail ou non? Cela a-t-il changé au fil des années?

結構慣れちゃっています。これに関しては一貫して、やっぱり作品の中のものって偽物だと思う。全て作ったもの。

(これまで変化がありましたか？)

それもないです。そういうものだと思って割り切っています。

私の先生に言われた一言があって。「作品と私自身が同じものだと思っちゃいけない、作品はあなたじゃない、別物だから。」という風に、1つ目の作品を作った時に言われました。私はこれをずっと信じています。当時はなんのことかわからず、その先生は答えを教えてくださいなかつたけれど、今になってよくわかります。

作品が完成したということは、自分が完成したということ。

人間ってずっと生きていくかどうかわからない。作品はどんどん作って生み落としていくもの。でもそれは私じゃないと思わないとやっていけない。それは深く考えないようにして、自分じゃないと思わないといけない。でもやっぱりそうやって人の手に渡るのは寂しいけどね。

片山さんは作品の中で、ご自身の体を客体と主体のどちらとして捉えていますか？ 作品へのアプローチにおいて、ご自身の身体との関係性はどのように変化しましたか？

これも一貫しています。私の作品の中のものは全て素材、オブジェです。

ただ娘が生まれた後は、自分の身体だと意識していて、自分が写っているんだ、この子の母親の体が写っているんだ、と思います。母親としての責任みたいな、大袈裟かもしれないけれど、やっとそうして人間の営みに興味を持てるようになる。

人間がこれまで繰り返してきたことを、自分が少しでも経験できた、ということをやっと自覚していたい。

これをみんな経験すべき、とは少しも思わないけれど、(子供を産む、という)人間が繰り返してやってきたことに少し触れたからこそ、私は人間なのだという意識が芽生えました。

Je m'y suis habituée. À cet égard je reste cohérente : je pense que tout sujet d'une œuvre d'art est factice. C'est [valable pour] toutes les œuvres.

Cela a-t-il changé jusqu'à présent?

Ce n'est pas le cas. Quand j'y pense, ce sont deux choses différentes [authenticité et intimité].

Mon professeur m'en avait touché un mot. "Il ne faut pas penser que vous êtes identique à votre œuvre, ce sont deux choses différentes" m'a-t-elle dit de cette façon, quand j'ai réalisé mon premier travail. J'y ai toujours cru. Je ne l'avais pas compris à l'époque, et cette professeure ne m'avait pas éclairée, mais je comprends à présent.

Lorsque j'achève une œuvre, cela veut dire que je me suis achevée moi-même.

On ne sait pas si les êtres humains vivront éternellement. Je mets au monde mon œuvre, au fur et à mesure que je la crée. Mais il faut que je me dise que mon travail n'est pas ce que je suis. J'essaie de ne pas trop y penser, je ne peux pas me dire que c'est moi. Parce que voilà, se voir être passée de main en main, c'est triste.

Considérez-vous votre corps en tant qu'objet ou sujet dans votre travail? De quelle manière votre relation avec votre corps a-t-elle changé dans la façon dont vous abordez votre travail?

Cela aussi est resté cohérent. Tout ce qui est dans mon œuvre est matériau ou objet.

Mais suite à la naissance de ma fille, je pense avoir pris conscience de mon corps, du fait que c'était moi qui étais reflétée [dans mon œuvre], le corps de la mère de mon enfant. C'est peut-être exagéré, mais c'est comme si c'était ma responsabilité en tant que mère d'enfin m'intéresser aux actions humaines. Je veux prendre conscience du fait que j'ai pris part à ce processus de reproduction humaine.

Je ne pense surtout pas que tout le monde doit faire l'expérience d'avoir un enfant, mais c'est en touchant du doigt cette expérience

humaine de la reproduction que ma conscience d'être humain s'est éclose.

DOCUMENT ORIGINAL

Entretien avec Takano Ryū dai : Corps, identité(s) et genre

Conduit et traduit par Lou-Naëma Fischer-Barnicol, le 16 avril 2021

鷹野様の人生において、身体に対する認識を根本的に変えた重要な出来事がありますか？

ルーナエマさんの求める答えからはズレているかもしれませんが、「身体に対する認識を変えた出来事」という点で言うと、我々日本人の歩き方は、近代以前と近代以後ではまるで異なっている、という話は衝撃でした（「身体の零度」三浦雅士・著）。その本には、江戸時代（近世）から明治時代（近代）に入ったとき、政府が近代軍を作るために、日本人の歩き方を西洋風に矯正したと書いてありました。基本的な体の使い方は普遍的なものだと思っていた私にとって、すべてのものが相対的なものであると言われたような驚きでした。以来、古武術を習ったりしながら、「身体」について探求しています。

フォトブックというフォーマットは、写真を「見る」という体験にどのような付加価値を与えていると思いますか？

動画的要素を与えていると思います。

鷹野様の画像は、意図的に編集され、トリミングされており、それによって構造的な要素が加わっています。撮影された身体フレーミングやトリミングは、鷹野様自身の身体に対する認識にどのような影響を与えていますか？

「男」と「女」という、ある種、絶対的な分けを、少しだけ融合し、曖昧にすること。

鷹野様の「IN MY ROOM」シリーズは、「アイデンティティーの認識」をテーマにしています。多くの場合、読者は自分が見ている写真の人物が男性なのか女性なのかはっきりわかりま

Y a-t-il un événement important dans votre vie qui a fondamentalement changé votre perception du corps ?

Ce n'est peut-être pas la réponse que vous cherchez, Lou-Naëma, mais en ce qui concerne les « événements qui ont changé ma perception du corps », j'ai été choqué d'entendre que la façon dont nous, Japonais, marchions, était complètement différente avant et après l'ère moderne (*Body Zero* de Masashi Miura). Dans le livre, il est écrit que de la période Edo (ère pré-moderne) à la période Meiji (ère moderne), le gouvernement a corrigé la façon japonaise de marcher pour correspondre à un style occidental afin de construire une armée moderne. Ce fut une surprise pour moi, comme si on m'avait dit que tout était relatif, car je pensais que l'usage de base du corps était universel. Depuis lors, j'ai exploré le « corps » en apprenant les arts martiaux anciens.

Selon vous, qu'est-ce que le format du livre photo ajoute à l'expérience photographique ?

Je pense que ça lui donne un élément cinématographique.

Vos images sont volontairement éditées et recadrées, ce qui leur confère un élément structurel. De quelle manière le cadrage du corps photographié a-t-il un impact sur votre propre perception du corps ?

Il s'agit de mélanger et d'estomper un peu la division absolue entre « homme » et « femme ».

Votre série *IN MY ROOM* joue sur la perception des identités - souvent, nous ne savons pas si nous regardons un homme ou une femme. Trouvez-vous que le genre, et la

せん。ジェンダー、つまり身体の男性性や女性性には限界があると思いますか？

「限界」という言葉の解釈が難しいところですが、「男性や女性のイメージ」と、「現実の性別」は必ずしも一致しません。そのズレが意味するものは、例えば、現代社会において「性差」は現実よりもイメージが先行しているのではないかと、等々、いくつかあると思います。 「女は」とか「男は」とか、何かを語るときに当たり前のように使われる表現ですが、それが意味するところの曖昧さについて、この作品を通して体感してもらいたいと考えています。

「IN MY ROOM」プロジェクトでヌードの概念を扱うことが重要だったのはなぜですか？

「性」のあり方を考えた時、自然にそうになりました。

木村伊兵衛賞の審査員の方々が、鷹野様のプロジェクトについて報告しているのを拝読し、とても興味深く思いました。ご自身の作品に対する他者からのコメントが、ご自身の作品に対する見方を変えることがありますか。ある場合は、どのように変えましたか。

「ある」ような気がしますが、その多くは何となく感じていたことを言語化されたという場合が多いように思います。その意味では、「見方を変えた」というより、「より明確に自覚するようになった」ということが多いと思います。

身体を撮影することで、鷹野様自身が、自分の身体の一部を写真の中に探そうとしているようにも思われますが、いかがですか。

「自分の身体の一部」という言葉の解釈にもよると思いますが、抽象的な意味なら「探している」かも、、、いえ、探してはいないですね。どんな風に撮影しようとも、結局、自分の跡が「写ってしまう」と思っています。

masculinité, sont limitatifs ?

Le terme de « limite » est difficile à interpréter, mais l'« image que l'on se fait de l'homme ou de la femme » et le « genre dans la réalité » ne s'alignent pas toujours. Je pense que cet écart signifie un certain nombre de choses, par exemple que dans la société contemporaine, ce sont les images qui influencent d'abord ces « différences entre les sexes », plutôt que la réalité physique.

La « femme » et l'« homme » sont des expressions courantes utilisées pour décrire des personnes, mais à travers ce travail, je voudrais que les gens fassent l'expérience de l'ambiguïté de ce que ces expressions signifient.

Pourquoi était-il important de jouer sur le concept de la nudité dans ce projet ?

Cela m'est venu naturellement lorsque j'ai réfléchi à la nature du « sexe ».

Il était très intéressant de lire les comptes rendus des membres du jury du prix Kimura Ihei à propos de votre projet. Les commentaires des autres sur votre travail changent-ils parfois la façon dont vous percevez votre propre travail ? Si oui, de quelle façon ?

J'ai le sentiment que c'est le cas, mais je pense que la plupart du temps, c'est parce qu'ils ont été capable de verbaliser ce que je ressentais. En ce sens, je pense qu'il ne s'agit pas tant de « changer de point de vue » que de « devenir plus clairement conscient ».

Recherchez-vous une partie de vous-même en photographiant des corps ?

Je suppose que cela dépend de l'interprétation que vous faites de l'expression « partie de mon corps », mais si vous l'entendez dans un sens abstrait, si j'en « recherche » une ... Non, je n'en cherche pas. Je

pense que peu importe la manière dont on prend une photo, au final, notre empreinte sera « capturée ».

「IN MY ROOM」は、タイトル自体から、鑑賞者を親密な空間に誘うもので、それはヌードの親密さにも通じるものがあります。しかし、これらの写真にはカジュアルさはなく、慎重にポーズやフレームが決められています。鷹野様の作品において、本物であること(信憑性があること)と親密であることの間につながりはありますか？作品の撮影中に、「親密さ」はコントロールされていますか。鷹野様自身が「不安」や「恥ずかしさ」などの感情を感じることはありますか？

「親密さ」と「信憑性」を関連付けて考えたことはなかったので、新鮮な視点です。その分、すぐには答えが見つからないのですが。。。この一連の作品では、たしかに「親密さ」を求めている部分がありますが、それは撮影者(鷹野)に向けたものではなく、この写真を見る鑑賞者に向けたものと考えています。もし鑑賞者が、ここに写っている人から直接的に「親密さ」を感じたとしたら、その時は単なる鑑賞者ではなく、当事者になります。そうすると、他人事として眺めていた時には感じなかった色々なことに出会うことになるはずです。もし写真を見る人が「不安」や「恥ずかしさ」を感じるとしたら、それは未体験の感覚の入り口に立っている可能性があります。このような「当事者」感覚が、ご質問の「信憑性」という言葉と重なるなら、「つながりはある」と言えるでしょう。もちろん、私自身、様々な局面で「不安」や「恥ずかしさ」を感じることはあります。

多くの評論家は、鷹野様の作品が私写真の運動の終わりを告げるものだと考えています。この運動の中で、御自身の仕事をどのように位置づけますか？

プライベートなこととパブリックなことはつな

Le titre *IN MY ROOM* invite le public à pénétrer dans un espace intime, ce qui pourrait se traduire par le caractère intime du nu. Cependant, il n'y a rien de désinvolte dans les prises de vue : elles sont soigneusement posées et encadrées d'une manière très particulière. Y a-t-il un lien entre authenticité et intimité dans votre travail? Vous sentez-vous vulnérable dans votre travail ou non?

Je n'avais jamais pensé à l'« intimité » en relation avec l'« authenticité », c'est donc une nouvelle manière de voir les choses pour moi. C'est pour ça que je ne peux pas trouver de réponse immédiate à la question...

Dans cette série d'œuvres, il y a certainement une partie qui recherche l'« intimité », mais je pense pas que cette recherche ait lieu chez le photographe (Takano), mais plutôt chez les spectateurs qui regardent ces photographies. Si le spectateur ressent directement l'« intimité » de la personne représentée sur cette image, il n'est plus seulement un spectateur, mais il fait à présent aussi partie de l'image. De cette façon, le spectateur, à travers cette autre personne dans l'image, fera l'expérience de plusieurs émotions inconnues.

Si les spectateurs se sentent anxieux ou gênés, ils sont peut-être sur le point d'éprouver un sentiment qu'ils n'ont jamais connu auparavant. Si ce sentiment d'être une « personne concernée » se recoupe avec le mot « authenticité » dans votre question, alors je dirais qu'il y a un lien.

Bien sûr, je ressens moi-même de l'« anxiété » et de la « gêne » dans divers aspects de ma vie.

De nombreux critiques ont pensé que votre travail établissait la fin du mouvement de la photographie personnelle. Comment vous situez-vous par rapport à ce mouvement ?

Je comprends parfaitement le lien entre le

がっている、ということは十分理解していますが、私自身は自分の生活を表現の対象にすることに、あまり可能性は感じていません。より正確に言うなら、可能性を感じていないのは、自分の生活にまつわる「感情」を表現の対象にすることですが。私という存在は特別な存在ではなく、社会によって作られた存在です。私に興味があるのは、自分を形成している背景について考えることです。

心を身体から心理的に引き離すことについてはどう感じますか？ 鷹野様の作品の中で、このようなプロセスはありましたか？

「心を身体から引き離す」という質問の意図が、「器としての身体」という意味なら、他者の身体に自分（鑑賞者）を接続させることを意識した作品シリーズがあります。1998-99年にかけて制作した「Human Body 1/1」というシリーズで、身体の一部を等身大で表現しました。例えば手の作品の場合、自分の手を眺めている位置から撮られた等身大の手を他者が眺めたとき、その手の写真を自分の手と錯覚する一瞬があるのではないかと考えました。ただ、その場合も、心が宿っていない無機質な手ではなく、ほのかに人格を感じさせる手と接続させることに意味があると考えました。

2012年には木村伊兵衛賞の審査員として、田附勝さんの推薦にも参加されました。彼の著作『東北』について、鷹野様は「これらの写真には、東北に暮らす人や土地や物と出会ってしまったという事実の途方もない重さを引きずっている田附氏の身体を強く感じる。近年主流の、被写体より自分のイメージを先行させる傾向とは一線を画している点を高く評価したい。」と書かれました。田附さんの身体について語り、彼の写真の物質性にこだわることに面白さを感じています。ドキュメンタリー写真であっても、撮影者の身体は常に存在する

privé et le public, mais je ne vois pas très bien comment utiliser ma propre vie comme objet d'expression. Pour être plus précis, je n'arrive pas à exploiter les « sentiments » que je ressens dans ma vie comme un vecteur d'expression. Je ne suis pas un être spécial, je suis un être créé par la société. Ce qui m'intéresse, c'est de réfléchir au contexte qui me forme.

Que pensez-vous de l'éloignement psychologique entre l'esprit et notre propre corps? Ce processus a-t-il eu lieu dans votre travail?

Si la question de la « séparation de l'esprit et du corps » fait référence au « corps en tant que réceptacle », alors j'ai une série d'œuvres dans lesquelles je me suis consciemment lié au corps d'une autre personne (le spectateur). En 1998-99, j'ai réalisé une série intitulée *Human Body 1/1*, dans laquelle j'ai reproduit des parties du corps grandeur nature : c'est une expression qui habite mes travaux.

Dans le cas des œuvres sur les mains, par exemple, je pensais que si quelqu'un d'autre regardait une main grandeur nature prise d'un angle comme si l'on regardait sa propre main, il y aurait un moment où l'on percevrait la photographie de la main comme si c'était sa main propre. Cependant, même dans ce cas, j'ai pensé qu'il était important de relier la main à une main qui paraît familière, plutôt qu'à une main inorganique sans cœur.

En tant que membre du jury du prix Kimura Ihei, vous avez participé à la nomination de Tatsuki Masaru en 2012. Au sujet de son ouvrage *Tōhoku*, vous avez écrit ceci : « *Dans ces photographies, je sens fortement le corps de Tatsuki qui traîne le poids énorme du fait qu'il a rencontré des gens, des terres et des choses vivantes au Tōhoku. Je tiens à le féliciter d'avoir fait une distinction claire avec la tendance récente du courant dominant à faire passer sa propre image avant le sujet* ». Je trouve intéressant de parler du corps de Tatsuki, et

のでしょうか？

たと言語や映像を通した「出会い」であっても、「出合」というものは身体的なものであると考えています。しかもこの場合は田附さんが直接対象と出会ってわけですから、より強い身体的反応があったと思います。彼の写真のイメージが強いのは、そうした身体的反応の表れだと私には思えました。

鷹野様は、2014年には、森栄喜さんの指名で木村伊兵衛賞に参加されました。彼の著作『intimacy』について、鷹野様は「性愛の現場にありながら欲望の視線を控え、誰しもに共通な「親密さ」という情緒に焦点を当てたこの作品を見ていると、男と女という区分けによる行動規範が絶対的なものではないことを素直に了解できるのではないだろうか。」と書かれました。ジェンダーは「体」で決まるものだと思いますか、それともコスチュームのようなものだと思いますか？

ジェンダーは「心(意識)の問題」だと思います。生物学的身体という意味での「体」と「心」のズレに悩む人のケースを考えると、ジェンダーが「体」であるとは思えません。

d'insister sur la matérialité de sa photographie. Le corps du photographe est-il toujours présent, même dans la photographie documentaire?

Même si la « rencontre » se fait à travers le langage ou les images, je crois que la « rencontre » est une chose qui se joue sur le plan physique. Et dans ce cas, puisque Tatsuki a rencontré ses modèles directement, je pense qu'il y a eu une réaction physique plus forte. Je pense que les images puissantes dans sa photographie sont l'expression de cette réaction physique.

En 2014, vous avez participé à la nomination de Mori Eiki. Au sujet de son ouvrage *intimacy*, vous avez écrit : « *En regardant cette œuvre, qui se concentre sur l'émotion de l'intimité commune à tous, et s'abstient de regarder le désir, même si c'est dans le contexte de l'amour sexuel, nous pouvons facilement comprendre que le code de conduite basé sur la division en masculin et féminin n'est pas absolu.* ». Pensez-vous que le genre est déterminé par notre corps, ou s'agit-il d'une sorte de costume ?

Je pense que le genre est une « question d'esprit (c'est-à-dire de conscience) ». Compte tenu des personnes qui souffrent d'un désalignement entre le « corps », à prendre au sens biologique, et l'« esprit », je ne pense pas que le genre soit une chose « corporelle ».

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE - FRANÇAIS

L'objet de ce mémoire consiste à explorer la façon dont les lauréats du prix de photographie japonaise contemporaine Kimura Ihei se réapproprient le médium de la photographie sous le prisme du corps, afin d'aborder des problématiques identitaires complexes et de bousculer les codes établis par leurs aînés.

Notre ambition est de dresser un tableau des tendances principales qui se sont dégagées ces vingt dernières années. La corporéité y est explorée sous toutes ses formes, y compris au niveau de la dimension matérielle de la photographie, qui devient corps à part entière.

Ce mémoire est divisé en trois parties, et se focalise sur huit artistes lauréats et leurs catalogues et expositions primées : Nagashima Yurie 長島有里枝 (1973), Sawada Tomoko 澤田知子 (1977), Takano Ryūdai 鷹野隆大 (1963), Shiga Lieko 志賀理江子 (1980), Tatsuki Masaru 田附勝 (1974), Mori Eiki 森栄喜 (1976), Hara Mikiko 原美樹子 (1967) et Katayama Mari 片山真理 (1987). Deux entretiens exclusifs menés avec Katayama Mari et Takano Ryūdai viennent également enrichir le propos du mémoire.

La première partie se focalise sur une tendance constante du XXI^{ème} siècle, celle de la forme de l'autoportrait, explorée afin d'interroger les normes établies de la photographie. Dans cette partie, on aborde la manière dont les codes de la photographie documentaire et réaliste se trouvent abandonnés au profit d'une photographie plus subjective. On cherche ensuite à mettre en lumière la pratique de l'autoportrait comme moyen de renverser les dynamiques de pouvoir en place, notamment entre le photographe et son modèle.

La deuxième partie se concentre sur l'exploration de diverses identités de genre et de sexualité qu'ont permis ces vingt dernières années. La théorie du genre développée par Judith Butler y est abordée, ce qui permet ensuite d'explorer l'œuvre de Sawada Tomoko, où le genre, comme un costume, se fait interchangeable. Une brève histoire du genre dans le Japon moderne permet ensuite d'aborder l'œuvre de Takano Ryūdai. La dimension politique d'un art qui se revendique comme LGBT est aussi évoquée ; permettant d'aborder la question du coming out et de l'invisibilité des personnes LGBT au Japon, ainsi que sa manifestation dans les compositions du photographe Mori Eiki.

La troisième partie examine les scènes choisies pour fixer l'image du corps photographié, qu'il s'agisse de la chambre, de la ville ou encore de la nature. Le cadre de la chambre est abordé comme un lieu intime où l'on contemple le monde extérieur au travers de la fenêtre, tout en entamant une construction identitaire. La dimension corporelle de l'espace et du médium de la photographie y est explorée, pour faire de la chambre une scène où l'on projette l'image de soi, où

l'on chorégraphie les angoisses qui peuvent nous animer. De la scène privée de la chambre nous passons à la scène publique de la ville, en voyageant dans l'œuvre de Hara Mikiko, qui reflète les problématiques postmodernes liées à l'occupation de l'espace et à la solitude dans le milieu urbain. La nature enfin se révélera comme un cadre ultime, une scène vivante témoignant des bouleversements de l'environnement liés à la catastrophe du 11 mars 2011 et à la crise écologique qui s'étend, via l'œuvre de Katayama Mari et de Tatsuki Masaru.

Ainsi l'examen des variations de l'autoportrait, du genre et de la scène se conjuguent pour évoquer la manière dont les codes de la photographie se trouvent interrogés, voire retournés, lorsqu'il s'agit, pour les lauréats du prix Kimura Ihei de ces vingt dernières années, de donner à voir un moi en quête d'image(s).

MOT CLÉS FRANÇAIS :

- Photographie
- Art
- Corps
- Contemporain
- Japonais

SUMMARY OF MASTER'S THESIS - ENGLISH

The purpose of this thesis is to explore how the winners of the Kimura Ihei Prize of Japanese contemporary photography use that particular medium in order to address complex issues linked to identity, as well as challenge the norms established by their elders, through the prism of the body.

I aim here to highlight the main trends that have emerged over the last twenty years. The issue of physicality is explored in all its forms, including through the materiality of the photograph, which becomes a body in its own right.

This thesis is divided into three parts, focusing on eight artists and their award-winning catalogs and exhibitions: Nagashima Yurie 長島有里枝 (1973), Sawada Tomoko 澤田知子 (1977), Takano Ryūdai 鷹野隆大 (1963), Shiga Lieko 志賀理江子 (1980), Tatsuki Masaru 田附勝 (1974), Mori Eiki 森栄喜 (1976), Hara Mikiko 原美樹子 (1967) and Katayama Mari 片山真理 (1987). Two exclusive interviews have been conducted with Katayama Mari and Takano Ryūdai in the framework of this thesis.

The first part focuses on a constant trend of the 21st century : that of the self-portrait form, which has been explored in order to question the established norms of photography. In this part, I address the shift from realism to subjectivism in Japanese photography. I then seek to highlight the practice of self-portraiture as a means of subverting existing power dynamics, particularly between the photographer and their subject.

The second part focuses on the exploration of various gender identities and sexual orientations over the last twenty years. Judith Butler's gender theory is discussed, which then allows us to approach the work of Sawada Tomoko, where gender becomes an interchangeable costume. A brief history of gender in modern Japan allows us to then transition into a study of Takano Ryūdai's work. The political dimension of an art that claims to be LGBT is also discussed; allowing us to address the issue of coming out and LGBT people's invisibility in Japanese public spaces, through the compositions of photographer Mori Eiki.

The third part examines the scenes chosen to draw the image of the photographed body, whether it be in the context of the bedroom, in the city or in nature. The bedroom is approached as an intimate space where one contemplates the outside world through a window, while constructing an identity. The bodily dimension of that space and of the medium of photography is explored, extending to that of the catalog. The bedroom is turned into a stage where one projects their own image and choreographs their anxieties. From the private scene of the bedroom we move on to the public scene of the city, traveling through the work of Hara Mikiko, which reflects

postmodern issues related to the occupation of space and loneliness in the urban environment. Finally, nature will be taken on as a living scene testifying to the environmental upheavals related to the March 11th, 2011 disaster and the spreading ecological crisis, via the works of Katayama Mari and Tatsuki Masaru.

Thus, the examination of variations in self-portraiture, gender, and contextual scenes combine to evoke the ways in which the norms of photography are questioned, and even turned upside down, when one aims at showing a self in search of an image.

KEYWORDS - ENGLISH :

- Photography
- Art
- Body
- Contemporary
- Japanese