

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MISES EN SCÈNE DU QUÉBEC PAR LE *NIHONGA* DANS TROIS ŒUVRES DE
MIYUKI TANOBE : UNE INTERPRÉTATION CULTURELLE JAPONAISE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
RIRA TAKITA

AOÛT 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier vivement Monia Abdallah qui, en tant que directrice de mémoire, s'est toujours montrée à l'écoute et disponible et qui m'a orienté et conseillé tout au long de mes études de maîtrise.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à Claude-Yves Charron pour son aide précieuse et pour le temps qu'il m'a consacré.

Mes remerciements vont également à ma mère, mon père, ma famille et mes amis du Japon et du Québec qui m'ont toujours soutenue et encouragée.

Je remercie très chaleureusement Francine et Michel pour la patience et l'attention qu'il m'ont témoignés, leur gentillesse et leur réconfort qui m'ont aidée à persévérer.

Enfin, j'adresse mes profonds remerciements à Maxime, auprès de qui j'ai puisé mon énergie et mon inspiration et sans qui ce travail n'aurait pas vu le jour.

AVANT-PROPOS

Peu de temps après mon arrivée à Montréal, il y a trois ans, je découvris pour la première fois l'œuvre de Miyuki Tanobe (1937-) sur une affiche publicitaire accrochée sur le mur d'un local de l'Université du Québec à Montréal. Bien que je ne connaissais ni l'artiste, ni son travail, je reconnus dans son style pictural « quelque chose de familier » avec ma culture d'origine, la culture japonaise. En effet, le motif était une vue d'un quartier populaire montréalais mais le point de vue adopté, l'aménagement de l'espace, le dynamisme des personnages et les activités dépeintes apparaissaient comme des indices qui faisaient curieusement écho à ma culture japonaise. Ceci déclencha en moi le pressentiment que l'artiste avait une certaine affinité avec le Japon. À la suite de mes recherches, je fus peu surprise d'apprendre qu'elle était effectivement japonaise.

Pour mon projet de mémoire, j'ai choisi de traiter des œuvres de Tanobe pour essayer de mettre en évidence les connotations (les nuances subjectives) renvoyant à la culture japonaise qui existent dans le travail de cette artiste.

Tout comme Tanobe qui naquit au Japon, fit des études en France et s'établit au Québec, mon expérience personnelle similaire (née au Japon, études en France puis au Québec) a facilité l'appréhension de l'univers de cette artiste et m'a permis d'apporter un regard critique sur son travail.

Dans cette étude, il s'agit de comprendre et d'expliquer le « quelque chose de japonais » que le spectateur familier avec la culture japonaise peut percevoir dans le travail de Tanobe. De ce fait, les interprétations présentes dans ce mémoire sont différentes de celles que ferait un spectateur non familier avec la culture japonaise.

L'anthropologue Edward T. Hall souligne qu'il existe des différences de décodage, d'analyse et d'interprétation selon la culture, à partir de son concept de « distance culturelle » illustrée dans la citation suivante:

Notre logique d'Occidentaux, un mode de penser inventé par les Grecs et adopté, maintenu par toutes les cultures occidentales, est un anathème pour les Japonais.

Pour eux, un raisonnement « logique », linéaire, procédant par étapes successives, révèle un manque de maturité. Ils ont leur propre mode de penser, un mode puissant, en un mot leur propre logique.

Un de nos confrères, professeur à l'Université de Kyoto, décrit ainsi cette différence logique occidentale et logique japonaise :

« Il existe deux sortes de logique: l'une linéaire, et une autre, la nôtre japonaise [...]. Le proverbe japonais « le vent qui souffle est bon pour les charpentiers » illustre bien [notre logique]. Notre raisonnement à nous, Japonais, est le suivant: le vent soulève le sable et la poussière. Les nuages de sable et de poussière indisposent les gens et les dépriment. Pour surmonter leur dépression, ils jouent un instrument à cordes, le *shamisen*. Les cordes d'un certain nombre de *shamisen* vont donc se casser. Or, celles-ci sont faites de boyau de chat. Pour renouveler ces cordes, on va donc tuer des chats. Le nombre de chats diminuant, les souris vont proliférer. Pour se nourrir, elles seront plus nombreuses à ronger les silos à grains, des silos en bois. Il faut alors remplacer les silos endommagés. Ce qui fait l'affaire des charpentiers, constructeurs de ces silos. D'où notre conclusion : le vent qui souffle est bon pour les charpentiers.

Pour des Occidentaux, cette logique paraît « tirée par les cheveux ». Pour nous, Japonais, elle constitue une évidence. Notre force est d'être capable de voir les conséquences à long terme d'actions qui paraissent n'avoir aucune relation entre elles¹.

Il existe donc différents types de réception et d'argumentation. Dans cet essai, l'interprétation procède d'une perspective japonaise.

¹ Edward T. Hall et Mildred Reed Hall, *Comprendre les Japonais*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p.158.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
LISTE DES ILLUSTRATIONS ET TABLEAUX	viii
RÉSUMÉ	xii
INTRODUCTION: Aspects méthodologique et théorique du mémoire	1
CHAPITRE 1	
Créer les images : le <i>nihonga</i> et son impact sur le processus de création chez l'artiste	17
1.1 La technique du <i>nihonga</i> chez Tanobe	18
1.1.1 Les particularités du <i>nihonga</i>	18
1.1.2 Les exigences matérielles du <i>nihonga</i> : contrainte ou opportunité?	19
1.1.3 Les étapes de création du <i>nihonga</i> : des esquisses	20
1.1.4 À la toile finale	21
1.2 Quelques réflexions sur le choix de la technique picturale	23
1.2.1 Le <i>nihonga</i> comme technique de prédilection de Tanobe	23
1.2.2 Le <i>nihonga</i> comme outil d'appropriation d'un paysage étranger et son rapport à l'acte de retranscription	24
1.2.3 Le <i>nihonga</i> et l'acte de traduction	27
1.3 Quelques réflexions sur les effets du <i>nihonga</i> sur le processus de création de l'artiste	28
1.3.1 L'environnement et l'attitude au travail	28
1.3.2 Le <i>nihonga</i> et la cérémonie du thé : esthétique de l'épuration	29
1.3.3 Le <i>nihonga</i> et l'acte de retrait	31
1.3.4 Les effets des retraits physique et psychique	32
1.4 La peinture et les questions identitaires	35
1.4.1 L'artiste face à un nouvel espace de vie : rapprochement avec les peintres juifs de l'entre-deux-guerres	35
1.4.2 Peindre pour se repérer dans un monde étranger	36
CHAPITRE 2	
Considérer les images : regard sur trois œuvres de Tanobe	39

2.1 Diverses manières d'appréhender l'image : perspectives sémiologique et anthropologique.....	40
2.1.1 Définitions de <i>dénotation</i> et <i>connotation</i>	41
2.1.2 Exemple de dénotation-connotation dans le travail de Tanobe	43
2.1.3 Le regard objectif et le regard subjectif.....	45
2.2 La sensibilité corporelle et la sensibilité culturelle.....	46
2.2.1 Les perceptions sensorielles comme outils d'interprétation	46
2.2.2 Les œuvres comme témoins de la sensibilité d'une culture.....	47
2.2.3 Lire une image par la vue, le toucher et l'ouïe.....	48
2.3 Appréhension d'une œuvre par la vue	50
2.3.1 Les éléments interpellant la vue dans <i>Un samedi d'automne à Outremont</i>	51
2.3.2 Le passage d'un état à un autre	52
2.3.3 Tanobe et le <i>monde flottant</i> : comparaison avec Hokusai.....	54
2.4 Appréhension d'une œuvre par la perception <i>kinesthésique</i>	56
2.4.1 Les éléments interpellant le toucher dans <i>La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro</i>	57
2.4.2 La représentation kinesthésique et le dynamisme de l'espace	58
2.5 Appréhension d'une œuvre par la perception <i>auditive</i>	59
2.5.1 Les éléments interpellant l'ouïe dans <i>La vie reprend après la tempête</i>	60
2.5.2 La représentation auditive et les particularités linguistiques du japonais.....	62

CHAPITRE 3

Interpréter les images : la culture japonaise connotée dans les œuvres de Tanobe	65
3.1 Effet visuel de l'œuvre <i>Un samedi d'automne à Outremont</i>	66
3.1.1 Le concept de l' <i>ukiyo</i>	67
3.1.2 Le point de vue du spectateur dans les images du monde flottant	68
3.1.3 L'esthétique de l'impermanence chez Tanobe	69
3.1.4 Idée de « passage »	71
3.2 Arrière-fond culturel japonais sur la notion du temps	72
3.2.1 Noyau de la sensibilité japonaise	73
3.2.2 <i>Kisetsukan</i> , ou « le sentiment saisonnier »	74
3.2.3 Le cycle des saisons propre au Japon lié à l'héritage de la culture du riz	76

3.2.4 Conditions climatiques et territoriales	77
3.2.5 Calendrier traditionnel d'Extrême-Orient : les « périodes saisonnières »	78
3.3 Effet kinesthésique de l'œuvre <i>La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro</i>	80
3.3.1 Les effets spatial et sémantique : le rapport intime/public	81
3.3.2 Le rapport intime/public et l'exemple de l'habitation	83
3.3.3 Une réflexion sur l'espace comme « espace psychique »	85
3.3.4 L'habitat dans les cultures occidentale et japonaise	86
3.4 Effet sonore dans l'œuvre <i>La vie reprend après la tempête</i>	88
3.4.1 L'environnement acoustique et la linguistique	90
3.4.2 Onomatopées au Japon comme langage sensoriel	91
3.4.3 Divers types d'onomatopées dans la langue japonaise	92
3.4.4 Esthétique japonaise : esthétique qui s'adresse aux sens	93
3.4.5 Rapprochement entre la particularité linguistique japonaise et la spécificité de la peinture de Tanobe	95
CONCLUSION	99
ANNEXE	107
BIBLIOGRAPHIE	111
FIGURES ET TABLEAUX	117

LISTE DES ILLUSTRATIONS ET TABLEAUX

(par ordre de présentation dans le texte)

	Page
Figure 1	118
Miyuki Tanobe (1937-)	
<i>Un samedi d'automne à Outremont, 1984</i>	
Figure 2	119
Miyuki Tanobe (1937-)	
<i>La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro, 1982</i>	
Figure 3	120
Miyuki Tanobe (1937-)	
<i>La vie reprend après la tempête, 2003</i>	
Figure 4	121
Miyuki Tanobe (1937-)	
Dessins avec des notes en japonais consignant des détails précis, vers 1970	
Figure 5	121
Miyuki Tanobe (1937-)	
Dessin préparatoire de <i>Maison à vendre Faust</i> , 1974	
Figure 6	122
Miyuki Tanobe (1937-)	
Reproduction noir et blanc de <i>Maison à vendre Faust</i> , 1974	
Figure 7	122
Miyuki Tanobe (1937-)	
<i>Place Jacques Cartier, 1987</i>	

Figure 8	123
Intérieur d'un salon de <i>chanoyu</i>	
Figure 9	123
Tanobe dans son atelier à Saint-Antoine-sur-Richelieu, 1979	
Figure 10	124
Détail 1 de <i>La vie reprend après la tempête</i> (découpage effectué par l'auteure du mémoire)	
Figure 11	124
Lignes de fuite d' <i>Un samedi d'automne à Outremont</i> (tracés effectués par l'auteure du mémoire)	
Figure 12	125
Katsushika Hokusai (1760(?)-1849) <i>Le point de Fukui dans la province d'Echizen,</i> d'après la série <i>Vues étonnantes des ponts célèbres à travers toutes les provinces,</i> vers 1830	
Figure 13	125
Représentation de la distance intime dans <i>La rue Sainte-Catherine</i> <i>durant la grève de métro</i> (tracés effectués par l'auteure du mémoire)	
Figure 14	126
Représentation de la distance personnelle dans <i>La rue Sainte-Catherine</i> <i>durant la grève de métro</i> (tracés effectués par l'auteure du mémoire)	

Figure 15	126
Représentation de la distance sociale dans <i>La rue Sainte-Catherine</i> <i>durant la grève de métro</i> (tracés effectués par l'auteure du mémoire)	
Figure 16	127
Détail 2 de <i>La vie reprend après la tempête</i> (découpage effectué par l'auteure du mémoire)	
Figure 17	127
Détail 3 de <i>La vie reprend après la tempête</i> (découpage effectué par l'auteure du mémoire)	
Figure 18	128
Détail 4 de <i>La vie reprend après la tempête</i> (découpage effectué par l'auteure du mémoire)	
Figure 19	128
Détail 5 de <i>La vie reprend après la tempête</i> (découpage effectué par l'auteure du mémoire)	
Figure 20	129
Détail 6 de <i>La vie reprend après la tempête</i> (découpage effectué par l'auteure du mémoire)	
Figure 21	129
Katsushika Hokusai (1760(?)-1849) <i>Hodogaya sur la route du Tokaidô,</i> d'après la série <i>Trente-six vues du Mont Fuji</i> , vers 1830	

Figure 22	130
Hiroshige Utagawa (1797-1858) <i>Le mont Fuji dans la lumière du matin à Hara,</i> d'après la série <i>Cinquant-trois étapes de la route du Tokaidô</i> , 1833-1834	
Tableau 1	131
L'automne et ses six périodes, d'après les « vingt-quatre périodes saisonnières » du calendrier traditionnel japonais (Tableau dressé par l'auteure du mémoire)	
Tableau 2	131
Les trois sous-périodes du <i>sôkô</i> (Tableau dressé par l'auteure du mémoire)	
Figure 23	132
Intérieur japonais traditionnel	
Tableau 3	133
Exemples d'onomatopées japonaises (Tableau dressé par l'auteure du mémoire)	

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous mènerons une réflexion sur la manière dont la peintre Miyuki Tanobe laisse transparaître la tradition japonaise à partir de représentations picturales du folklore québécois.

Tanobe est l'une de ces rares artistes qui représente le paysage étranger à travers le procédé pictural propre au Japon qu'est le *nihonga*. Tanobe étant étrangère à la culture québécoise, les quartiers populaires constituent un univers tout à fait nouveau à ses yeux. Si, malgré cela, ces scènes folkloriques québécoises sont le sujet de prédilection de Tanobe, et qu'elle les dépeint par la technique du *nihonga*, ce peut être parce que la peinture traditionnelle japonaise lui semble un outil pertinent pour refléter une esthétique japonaise et s'appropriier un univers qui lui est totalement étranger.

Ce mémoire de recherche tente de repérer dans la peinture de Tanobe des caractéristiques de l'esthétique japonaise filtrées par l'inspiration québécoise.

La technique *nihonga* utilisé par l'artiste, ses exigences et contraintes, s'avère une clef qui expliquerait la réverbération d'indices culturels japonais dans ses œuvres. Aussi, les réflexions faites par les spécialistes de divers domaines, qui ont pour point commun de s'être intéressé à la question des différences culturelles (sémiologie, anthropologie, géographie, linguistique, littérature, musicologie, etc.), permettent de saisir les différentes facettes culturelles qui transparaissent dans le travail de Tanobe. Ce travail est une analyse interdisciplinaire de ce qui perdure de l'art et de la culture japonaise dans le travail de Tanobe, en fonction de la perspective d'une spectatrice familière avec la culture japonaise.

MOTS-CLÉS: Miyuki Tanobe, culture japonaise, marqueurs culturels, connotation, *nihonga*, imagerie québécoise, sémiologie, anthropologie visuelle.

*Face au monde, l'homme n'est jamais un œil,
une oreille, une main, une bouche, un nez,
mais un regard, une écoute, un toucher,
une dégustation ou une olfaction,
c'est-à-dire une activité.*

David Le Breton,
*La saveur du monde : une anthropologie des sens*²

*Le nombre des lectures d'une même [image] est variable selon les individus. [...]
Cependant la variation des lectures n'est pas anarchique,
elle dépend des différents savoirs investis dans l'image
(savoir pratique, national, culturel, esthétique).
Roland Barthes, « Rhétorique de l'image »³*

INTRODUCTION: Aspects méthodologique et théorique du mémoire

En 1854, le Japon, sous la pression des États-Unis, ouvre deux de ses ports aux navires étrangers, et cela après un isolement presque total de plus de deux cents ans. Après l'entrée en force américaine, les traités de paix, d'amitié et de commerce signés avec les États-Unis et l'Europe, le Japon s'ouvre aux relations diplomatiques, commerciales et culturelles. À partir de cette ouverture et durant tout le 20^e siècle, le Japon introduit, développe et adapte rapidement les valeurs européennes et américaines sur son territoire. En effet, seulement huit ans après l'ouverture du pays à

² David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié, 2006, p.27.

³ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », dans *Communication*, no.4, 1964, p.48.

l'étranger (1868), la pratique de la peinture occidentale et des techniques de l'académisme occidental (modulé, clair-obscur, perspective linéaire) font leur entrée dans le programme de l'enseignement artistique parallèlement à la peinture traditionnelle japonaise, le *nihonga*.

Des missions d'étudiants japonais étaient également envoyées à l'étranger pour apprendre les techniques nouvelles. Les artistes japonais ont pris la route vers l'Occident en vue de parfaire leur parcours artistique. La grande majorité d'entre eux ont choisi de pratiquer la peinture à l'huile en Europe, tels que Léonard Foujita (1886-1968) ou Yûzô Saeki (1898-1928). Rares sont ceux qui peignirent le paysage étranger à travers la technique traditionnelle du *nihonga*. Bien que n'étant pas de la même génération, Miyuki Tanobe est l'une des rares artistes japonaises à représenter le paysage étranger à travers ce procédé propre au Japon.

Née en 1937 à Morioka, dans la préfecture d'Iwate au nord-est du Japon, Tanobe étudie à l'Université des beaux-arts de Tokyo, puis se rend à Paris en 1962 à l'École nationale supérieure des beaux-arts pour compléter sa formation. Elle arrive au Québec en 1971, s'installe dans la ville de Montréal à côté du parc La Fontaine près du Centre-Sud avant de déménager à Saint-Antoine-sur-Richelieu. Le travail de Tanobe est reconnu au Québec par l'importance de la production picturale (plus de 1000 tableaux) et ses illustrations pour les livres des poètes et romanciers phares de la

culture québécoise, tels que Gilles Vigneault ou Gabrielle Roy. Les œuvres de Tanobe ont pour caractéristiques de dépeindre les imageries populaires du Québec : une scène de match de hockey, une cabane à sucre, une binerie ou une scène de déneigement. L'artiste est nommée officier de l'Ordre national du Québec en 1995, puis membre de l'Ordre du Canada en 2002.

Tanobe étant étrangère à la culture québécoise, les quartiers populaires du Québec furent un univers tout à fait nouveau à ses yeux. Si, malgré cela, elle représente les scènes folkloriques par la technique du *nihonga*, c'est peut-être parce que la peinture traditionnelle japonaise lui apparut comme un outil pertinent pour s'appropriier un univers qui lui est totalement étranger.

Le fait que Tanobe dépeint le quotidien québécois par la technique du *nihonga* est important. L'iconographie que présentent les œuvres de Tanobe pousse le spectateur familier du Québec à reconnaître une « image typique du Québec ». Mais cette iconographie qui, au premier abord, renvoie au Québec, porte en elle des allusions à certaines facettes de la culture japonaise; comme si l'image du folklore québécois reposait sur un soubassement « japonais », ou une arrière-scène à la japonaise.

Au premier coup d'œil, le spectateur ne tient compte que de l'image apparente. Mais, en prêtant davantage attention à la façon dont l'imagerie québécoise s'y actualise, il

devinera que sous cette couche de surface gît des éléments sémiologiques et anthropologiques qui renvoient à la culture japonaise. Après avoir pensé, dans un premier temps, que les thèmes traités dans les œuvres de Tanobe sont typiquement québécois, le spectateur familier avec la culture japonaise se rendra vite à l'évidence que « c'est typiquement québécois, mais pas tout à fait... ».

Ce travail consiste à mettre en évidence ce « mais pas tout à fait » qui interpelle le regard attentif du spectateur et qui relie l'imagerie québécoise à la sensibilité japonaise. Comment le spectateur peut-il, à travers les œuvres de Tanobe sur le folklore québécois, repérer des marqueurs culturels japonais? Quel est le contenu connotatif des œuvres de Tanobe qui fait l'objet de rapprochements avec des facettes culturelles japonaises?

Le but de ce travail est de repérer dans cette peinture les caractéristiques de la sensibilité japonaise. Malgré les apparences (imagerie populaire québécoise), les œuvres ne livrent pas seulement de la québécity, mais également des valeurs culturelles japonaises. L'objectif n'est pas de démontrer, mais de présenter les indices culturels japonais que le spectateur familier avec la culture japonaise peut percevoir dans les mises en scène québécoises de Tanobe. Pour cela, je pose l'hypothèse que la clef qui permet de comprendre les marqueurs culturels japonais sous-jacents dans l'œuvre de Tanobe réside dans le choix de la technique, le *nihonga*. La peinture

traditionnelle japonaise peut être vue comme un médium qui permet de faire transparaître, consciemment ou non, des indices culturels japonais.

Notre réflexion sera structurée autour des termes-clefs suivants : culture, marqueurs culturels et connotation. Dans le cadre de ce travail, le terme *culture* est compris en tant que « vécu » et « mode de vie », tel qu'expliqué par Raymond Williams⁴. Cet initiateur des *cultural studies* considère que le terme « culture » comporte trois catégories. La première est celle qui considère la culture comme un « idéal ». Il s'agit pour lui, d'un état de (ou d'un acheminement vers) la perfection humaine. La culture comprend également un aspect « documentaire ». Elle apparaît comme un rassemblement de toutes les œuvres intellectuelles et de l'imagination (œuvres qui gardent la trace d'un processus de la pensée et de l'expérience humaine). La troisième catégorie de la culture est celle d'un ensemble d'éléments constituant un mode de vie donné. Dans ce travail, il est question de mener une lecture culturelle de l'œuvre de Tanobe qui correspond à cette troisième catégorie; c'est-à-dire de considérer « les significations et les valeurs explicites et implicites⁵ » repérables dans l'imagerie québécoise de ces œuvres et qui ont trait au mode de vie japonais.

Les « significations et les valeurs explicites et implicites » sont des indices qui

⁴ Raymond Williams, « L'analyse de la culture », dans *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, Paris, Éditions Hazan, 1997, p.786.

⁵ *Ibid.*

fournissent des informations sur la culture à laquelle le sujet appartient ou servant à faire des liens avec le sujet et les caractéristiques d'une culture. Ce sont des marques qui permettent d'identifier la culture du sujet, des indices qui évoquent des caractéristiques d'une culture donnée : c'est-à-dire des *marqueurs culturels*. Dans le cas des œuvres de Tanobe, il s'agit de repères qui permettent d'associer le motif peint – bien qu'il soit québécois – à des caractéristiques de la culture japonaise.

Enfin, la *connotation* d'un terme est « tout ce qu'évoque ce terme pour chaque individu⁶ » selon la réflexion du linguiste André Martinet. En reportant ce discours dans le domaine de la peinture, la connotation d'une image est tout ce qu'évoque cette image pour chaque spectateur qui la regarde. Barthes considère également que la connotation est le sens particulier d'un mot qui s'ajoute au sens ordinaire selon la situation ou le contexte. Elle s'oppose à la dénotation qui, elle, est « une sorte d'état adamique de l'image » et « radicalement objective, c'est-à-dire en fin de compte innocente⁷ ». Ainsi, selon Barthes, le « nombre des lectures d'une même [image] est variable selon les individus. [...] Cependant la variation des lectures n'est pas anarchique, elle dépend des différents savoirs investis dans l'image (savoir pratique, national, culturel, esthétique⁸ ».

⁶ André Martinet, « Connotations, poésie et culture », dans *To Honor Roman Jakobson, The Hague-Paris*, Mouton, 1967, cité dans Marie-Noëlle Gary-Prieur, « La notion de connotation(s) », dans *Littérature*, N°4, 1971, p 96.

⁷ Roland Barthes, *op.cit.*, p.46.

⁸ *Ibid.*, p.48.

À partir de ces trois notions centrales, nous discuterons des marqueurs culturels relatifs à la culture japonaise connotés dans les images de Tanobe.

Le mémoire sera divisé en trois chapitres : « Créer les images : le *nihonga* et son impact sur le processus de création chez l'artiste », « Considérer les images : regard sur trois œuvres de Tanobe » et « Interpréter les images : la culture japonaise connotée dans les œuvres de Tanobe ».

Le point de départ de ce travail est la réflexion sur le *nihonga*, la peinture traditionnelle japonaise utilisée par l'artiste ainsi que le processus de création. Il s'agit de mettre en évidence le *nihonga*, élément qui renvoie d'emblée au Japon, pour comprendre les effets de cette technique sur l'attitude de l'artiste et son rapport à l'œuvre. Le premier chapitre tentera de répondre à la question suivante: comment le *nihonga* met-il en scène des indices culturels japonais?

La technique du *nihonga* et la particularité du matériau associée à cette technique sont des notions clés à prendre en compte pour comprendre ce qu'apporte le *nihonga* à l'acte créatif. Cependant, il s'agit aussi de repérer les questions identitaires et esthétiques sous-jacentes aux choix plastiques de l'artiste et de réfléchir sur le choix de cette technique – peu commune et rare dans le contexte québécois – pour peindre le folklore du Québec. Pour cette raison, les explications sur le *nihonga* sont

présentées en annexe de ce mémoire (voir Annexe) et non pas dans le corps du texte. La référence au documentaire⁹ portant sur Tanobe, réalisé par l'Office national du film du Canada, offre également un résumé du processus de création de Tanobe comprenant les étapes de production, l'environnement dans lequel travaille l'artiste, les matériaux que celle-ci utilise.

Qu'apporte le *nihonga* à l'attitude et au travail de l'artiste? La technique picturale *nihonga* et les significations symboliques qui en découlent constituent le cadre théorique du premier chapitre. Le recours aux propos des historiens de l'art Yoshio Kikuya, Walter Benjamin et du psychanalyste Didier Anzieu nous permettra de comprendre ce que les exigences techniques et physiques propres au *nihonga* apportent dans l'œuvre de Tanobe.

Kikuya¹⁰ affirme que la démarche et l'attitude de l'artiste considérant les exigences du *nihonga* comme des « opportunités » de réflexions et d'expérimentation, permettent de comprendre la détermination de Tanobe à utiliser ce procédé peu pratique et peu accessible (à l'extérieur du Japon). Les réflexions de Kikuya sont d'autant plus pertinentes dans la mesure où elles font un lien avec, entre autres, la

⁹ Office national du film du Canada, *Ce monde éphémère – Miyuki Tanobe*, Montréal, 2013. http://www.onf.ca/film/ce_monde_ephemere_miyuki_tanobe. Consulté le 3 novembre 2013

¹⁰ Kazuo Amano, Hiroko Kato, Noriaki Kitazawa *et al.*, « *Nihonga* » *Uchi to soto no aida de* (« *Nihonga* » : *entre l'extérieur et l'intérieur*), Tokyo, Éditions Brucke, 2004, p.195.

notion de « traduction translucide¹¹ » développée par Benjamin. Le propos de Kikuya fait également un lien avec l'idée de « régression¹² » qu'observe Anzieu dans le comportement de l'artiste. Le *nihonga* contraint l'artiste à ne travailler qu'en atelier. En travaillant dans son atelier, l'artiste se retire dans sa bulle de réflexion et de création, son univers personnel pour réaliser l'œuvre. Cette technique pousse l'artiste à se détacher du sujet pour mieux s'en rapprocher, mieux se l'appropriier.

L'acte créatif et l'acte d'appropriation soulèvent la question de l'identité. Ce sont les propos de l'historienne de l'art Esther Trépanier qui permettent de nous éclairer sur la pratique picturale d'un artiste étranger et sur la question identitaire. Ses observations sur le travail artistique de la communauté juive montréalaise durant l'entre-deux-guerres soulèvent des interrogations sur la relation entre l'acte de peindre et le processus d'appropriation d'un nouvel environnement qui est culturellement, socialement, géographiquement *étranger à soi*¹³. Les observations de Trépanier permettent de saisir une des raisons pour lesquelles Tanobe, artiste étrangère à la culture québécoise, a choisi de représenter le quotidien québécois en ayant recours à la peinture traditionnelle japonaise.

¹¹ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p.168.

¹² Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Éditions Gallimard, 2002 [1981], p.99.

¹³ Esther Trépanier, *Peintres juifs de Montréal : témoins de leur époque, 1930-1948*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2008, p.37

Le deuxième chapitre de ce mémoire sera consacré à une analyse des tableaux offrant des connotations culturelles. Nous cherchons à appréhender les œuvres de Tanobe qui sollicitent diverses sensorialité (visuelle, kinesthésique et auditive). Quelles sont les différentes manières d'appréhender, aux niveaux sensoriels, les trois œuvres de Tanobe? Quels sont les effets de l'œuvre sur le corps du spectateur, qui serviraient de marqueurs culturels japonais?

Le corpus sera constitué de trois œuvres de Tanobe réalisées à divers moments de sa carrière au Québec : *Un samedi d'automne à Outremont* (1984, fig. 1), *La rue Sainte-Catherine durant la grève du métro* (1982, fig. 2), *La vie reprend après la tempête* (2003, fig. 3). D'autres œuvres et croquis de Tanobe ainsi que des œuvres de maîtres d'estampes japonaises seront également convoquées pour illustrer notre propos.

Quelles sont les caractéristiques culturelles japonaises qui sont évoquées dans les œuvres de Tanobe? L'anthropologie des sens, telle que pratiquée par David Le Breton, qui affirme que contempler une œuvre interpelle tout le corps sensoriel, constituera l'assise théorique de cette partie du mémoire. Selon Le Breton, l'anthropologie des sens est « l'une des innombrables voies de l'anthropologie, elle évoque les relations que les hommes des multiples sociétés humaines entretiennent avec le fait de voir, de

sentir, de toucher, d'entendre ou de goûter¹⁴». Le Breton affirme que la condition humaine est *corporelle* avant d'être spirituelle. Ressentir est selon lui percevoir à travers un filtre qui retient ce que l'individu a appris à y mettre ou ce qu'il cherche à identifier en mobilisant ses ressources¹⁵. Aussi, les perceptions sensorielles, tout en laissant une marge à la sensibilité individuelle, relèvent d'une appartenance culturelle. « Le monde de l'homme est un monde de la chair, une construction née de sa sensorialité passée au crible de sa condition sociale et culturelle¹⁶».

Nous désirons tenir compte de la manière dont les sens sont sollicités lors de l'expérience esthétique. Il s'agit de saisir la manière par laquelle les œuvres d'art représentent le monde autrement que par la pensée logique, objective et exacte, en privilégiant d'abord l'expérience sensible. Comment l'œuvre sollicite-t-elle la vue, le toucher ou l'ouïe du spectateur? Quels indices culturels relatifs au Japon pourraient découler de ces effets sensoriels? Il est question de savoir en quoi une appréhension sensorielle permet de faire des liens entre les œuvres de Tanobe et certaines caractéristiques esthétiques et culturelles du Japon.

Dans le troisième chapitre, nous verrons comment les œuvres de Tanobe reflètent la « manière de voir » propre à la culture japonaise. L'étude du caractère passager d'une

¹⁴ David Le Breton (2006), *op.cit.*, p.16.

¹⁵ *Ibid.*, p.16

¹⁶ *Ibid.*, p.15.

allée d'érables à travers laquelle vont et viennent des passants, du dynamisme des corps d'une foule dans la rue, des bruits de la rue émis par les activités urbaines au lendemain d'une tempête de neige, nous permettra de comprendre comment le spectateur effectue des liens entre l'œuvre de Tanobe et des caractéristiques culturelles japonaises.

En nous référant à l'anthropologie du corps, le cadre théorique de la troisième partie du mémoire consistera à mener une analyse connotative des images. En nous référant aux travaux de théoriciens littéraires et des sémiologues, nous nous pencherons sur la notion de « connotation » et des significations implicites ou cachées des représentations visibles dans les œuvres de Tanobe pour mettre en évidence le soubassement « japonais » de l'imagerie québécoise de ses tableaux. La question posée sera la suivante : comment les trois œuvres de Tanobe permettent-elles de percevoir des facettes culturelles japonaises?

La temporalité représentée dans l'œuvre *Un samedi d'automne à Outremont* n'est pas sans rappeler celle qu'on trouve dans les estampes japonaises, *ukiyo-e*. Au delà d'une analyse comparative iconographique, il sera question ici de pointer les analogies entre l'*ukiyo-e* et le travail de Tanobe concernant la notion de l'impermanence. Notion esthétique centrale dans l'*ukiyo-e*, que signifie l'« impermanence » au Japon? D'où vient cette attirance particulière des Japonais pour l'instabilité et le caractère

changeant des choses? L'héritage bouddhiste tel qu'analysé par l'historien japonais des sciences Masao Watanabe¹⁷, la culture agraire expliquée par l'anthropologue culturelle Emiko Ohnuki-Tierney¹⁸, le système de mesure du temps qu'on trouve chez le poète japonais Kai Hasegawa¹⁹ nous aideront à comprendre l'importance du caractère instable et muable des choses dans la sensibilité japonaise.

Nous formulerons ensuite quelques considérations sur les effets kinesthésiques tels qu'ils se manifestent dans *La rue Sainte-Catherine durant la grève du métro*; ce qui nous permettra d'amorcer une réflexion sur la manière dont le corps des personnages représentés occupe l'espace et s'y déplace. Nous souhaitons également réfléchir sur le rôle de la culture dans le rapport qu'entretient l'individu avec l'espace environnant, et sur les frontières démarquant l'espace intime de l'espace public, ainsi que la limite entre le *soi* et l'*autre*. Pour cela, nous nous référerons à une problématique analysée en profondeur par Edward T. Hall, celle de la perception culturelle de l'espace²⁰. Hall est un anthropologue qui s'est particulièrement intéressé à la notion de « proxémie », qu'il définit comme l'« ensemble des observations et théories concernant l'usage que fait l'homme de l'espace en tant que produit culturel spécifique²¹ ».

¹⁷ Shuntarô Itô (dir.), *Nihonjin no shizenkan Jomon Iara Gendaikagaku made (La vision de la nature des Japonais – de l'époque Jômon aux sciences modernes)*, Tokyo, Éditions Kawadeshobô-shinsho, 1995, p.250.

¹⁸ Emiko Ohnuki-Tierney, « Nature, pureté et soi primordial la nature japonaise dans une perspective comparative », *Géographie et Cultures*, no.7, 1993, p.79.

¹⁹ Kai Hasegawa, *Nihonjin no koyomi (Le calendrier des Japonais)*, Tokyo, Éditions Chikuma-shobô, 2010, p.13.

²⁰ Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, [1966] 1972, p.147.

²¹ *Ibid.*, p.13.

Selon lui, la « perception de l'espace [...] varie d'une culture à l'autre²² ». Le dynamisme du corps humain dans l'espace et la conception que les individus se font de l'espace est le fruit d'une société (culture) et diffèrent donc d'une société à une autre; autrement dit la culture conditionne le comportement de l'individu dans l'espace. De ce fait, Hall montre l'apport de la culture dans la manière dont les individus évoluent en société, les uns avec les autres, et nous verrons que les normes japonaises, de ce fait, diffèrent des normes occidentales.

Les observations sur l'habitat traditionnel japonais faites par le diplomate et écrivain Paul Claudel²³, ainsi que les travaux du géographe Jacques Pezeu-Massabuau²⁴ et de l'écrivain Pierre Loti²⁵ qui ont écrit sur leur expérience du Japon nous aideront également à mettre en évidence la particularité de l'aménagement spatial japonais et la notion d'intimité au Japon en comparaison avec l'habitat occidental.

L'analyse de l'œuvre *La vie reprend après la tempête* de Tanobe s'appuiera sur les propos de l'orientaliste et géographe, Augustin Berque qui établit des liens entre l'étude des phénomènes géographique, physique et linguistique. Selon lui, les caractéristiques d'une culture peuvent être saisies autant par la spatialité que par la linguistique, car comprendre une langue, c'est comprendre la logique d'une culture.

L'observation de Berque sur les onomatopées permet de mettre en évidence la

²² *Ibid.*, p.39.

²³ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p.1201.

²⁴ Jacques Pezeu-Massabuau, *La maison espace social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p.126.

²⁵ Pierre Loti, *Œuvres complètes IV*, Paris, Éditeurs Calmann-Lévy, 1893, p.259

tendance qu'ont les Japonais à immédiatiser les relations de l'homme au monde²⁶. Il s'agit, dans le deuxième chapitre, de saisir la manière dont les sons que nous ne percevons pas directement mais que nous imaginons, lorsque nous regardons une scène de déneigement peinte par Tanobe évoquent l'importance des onomatopées dans la linguistique japonaise.

L'étude a donc pour point de départ le travail de Tanobe mais propose des interprétations de nature interdisciplinaire (anthropologie, géographie, linguistique, musicologie, etc.) pour saisir les différentes facettes culturelles qui transparaissent dans ces œuvres. Ce travail propose des interprétations possibles et des analyses sur les marqueurs culturels japonais. Néanmoins, celles-ci sont loin d'être exhaustives.

La bibliographie rassemble à la fois des publications européennes, nord-américaines et japonaises. La peinture de Tanobe peut être abordée en tant que phénomène social et culturel. C'est la raison pour laquelle des approches de nombreuses disciplines, autres que celle esthétique, sont confrontées dans les analyses. Les propos de spécialistes en psychanalyse, neurophysiologie, anthropologie, linguistique, mais aussi en géographie, musicologie sont des points de repère qui servent à discerner les marqueurs culturels japonais présents dans la peinture de Tanobe.

²⁶ Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p.35-36.

²⁶ *Ibid.*, p.35-36.

De plus, chacune de nos observations picturales est mise en lien avec des réflexions d'ordre esthétique, culturel ou anthropologique de divers auteurs. Les discours tenus par ces derniers permettent de situer l'œuvre picturale au carrefour des disciplines.

Aussi bien au Québec qu'au Japon, peu d'ouvrages spécialisés sont consacrés à l'œuvre de Tanobe (il n'existe d'ailleurs pas de catalogue raisonné)²⁷. Ce mémoire ne fait donc référence qu'à un nombre restreint d'ouvrages relatifs à Tanobe.

La documentation comprend des documents dont la traduction n'existe pas dans leur pays respectif. En effectuant des traductions libres (du japonais en français), nous opérerons des regards croisés sur des documents, des discours, des points de vue entre l'Occident et le Japon qui n'ont pas été étudiés jusqu'ici.

²⁷ Les livres *Tanobe* (1988) de Léo Rosshandler et *Miyuki Tanobe* (2004) de Robert Bernier sont les deux ouvrages entièrement consacrés aux peintures et à la carrière de l'artiste (Voir la bibliographie pour le détail des références).

CHAPITRE 1

Créer les images : le *nihonga* et son impact sur le processus de création chez l'artiste

Dans le cadre de ce chapitre, nous aborderons la question suivante : de quelle manière le *nihonga* met-il en scène des indices culturels japonais?

Le *nihonga* est la technique de prédilection utilisé par Tanobe pour peindre. En dépit des contraintes techniques et matérielles de cette approche picturale japonaise, Tanobe l'emploie depuis ses premiers travaux représentant les scènes de vie québécoise. Ayant suivi des formations en France, Tanobe aurait très bien pu peindre avec des techniques picturales plus accessibles au Québec, autres que le *nihonga*. Cependant, l'artiste utilisera ce médium pour représenter le Québec pendant plus de quarante ans. Dépeindre le Québec avec cette technique de peinture japonaise peut être donc vu comme un choix délibéré et d'une détermination de la part de l'artiste. Dans ce premier chapitre, il sera question de réfléchir sur le choix de la technique *nihonga* et de son apport sur l'attitude de l'artiste face à son sujet. En nous arrêtant tout d'abord sur les particularités de cette technique *nihonga*, nous essaierons ensuite de cerner les qualités du *nihonga* susceptibles d'avoir poussé Tanobe à y avoir recours. Il s'agit, à partir d'une description de la technique, de réfléchir sur les valeurs culturelles et identitaires que véhiculerait le *nihonga*.

1.1 La technique du *nihonga* chez Tanobe

Autant à l'étape de préparation des pigments que dans les dessins préliminaires, le *nihonga* exige un long temps de préparation, un lieu favorable à la réalisation et une attention constante de l'artiste. Le processus exclut toute possibilité de précipitation. L'impatience et les distractions doivent être surmontées car, d'une part, chaque geste doit être juste et, d'autre part, la préparation s'exécute dans un lieu équipé du dispositif nécessaire. Quelles sont les caractéristiques du *nihonga*, ses composantes, ses exigences techniques et la manière dont Tanobe l'emploie.

1.1.1 Les particularités du *nihonga*

Nihonga, qui signifie littéralement la « peinture japonaise » (*nihon* signifie « Japon » et *ga* « la peinture »), est la peinture traditionnelle du Japon²⁸. À base de minerais naturels ou de pigments synthétiques, le *nihonga* exige une pratique technique et un dispositif matériel spécialisés et peu commodes. À la différence de la peinture en tube, facile à transporter (légère et compacte) et à utiliser, la technique de la peinture traditionnelle japonaise nécessite une préparation méticuleuse et ordonnée.

²⁸ Pour les détails de la technique, voir Annexe.

La contrainte technique du *nihonga* ne permet pas de peindre le sujet sur le motif à l'extérieur, mais exige de l'artiste qu'il se détache du contact premier avec le sujet pour travailler dans son atelier. L'acte de peindre nécessite donc un travail d'étude, de mémorisation et d'imagination de la part de l'artiste.

1.1.2 Les exigences matérielles du *nihonga* : contrainte ou opportunité?

Ce processus préparatoire, à première vue contraignant, est pourtant considéré par l'historien de l'art Yoshio Kikuya comme une étape cruciale à la réalisation de l'œuvre. Le temps et le traitement qu'exige le *nihonga* offrent, selon lui, une phase de réflexion et d'expérimentation pour l'artiste²⁹. En effet, la peintre doit non seulement méditer sur les couleurs qu'elle utilisera, mais elle est également contrainte à créer elle-même cette couleur. L'opération se répétera à chaque fois que la peintre échouera dans la préparation de la couleur qu'elle souhaite obtenir, ou qu'elle choisisse finalement d'utiliser une autre couleur que celle initialement prévue, etc.

Kikuya constate que l'étape de préparation propre au *nihonga* est considérée chez certains artistes comme une occasion de faire « dialoguer » l'inspiration de l'artiste et la réalité matérielle. Il s'agit en effet d'une étape où l'artiste examine, médite, hésite,

²⁹ Kazuo Amano, Hiroko Kato, Noriaki Kitazawa *et al.*, « *Nihonga* » *Uchi to soto no aida de* (« *Nihonga* » : entre l'extérieur et l'intérieur), Tokyo, Éditions Brucke, 2004, p.195.

choisit, teste, ajuste et vérifie : c'est-à-dire une phase d'expérimentation où l'artiste doit constamment tenir compte de son inspiration esthétique face aux impératifs matériels du *nihonga*.

1.1.3 Les étapes de création du *nihonga* : des esquisses

Les diverses étapes allant du dessin à la toile finale³⁰ sont enseignées dans les cours académiques du *nihonga*. Mais bien qu'enseignées dans les écoles d'art, les peintres prendront ensuite face au *nihonga*, des libertés au fur et à mesure de leur expérience et/ou en fonction de leurs choix esthétiques. C'est le cas de Tanobe. Bien que ses tableaux témoignent d'un grand souci de rigueur et de détails, ses dessins préparatoires n'entretiennent que peu de liens avec la composition finale. Les dessins présentent des inscriptions sur certains éléments de la composition, des notes concernant la couleur finale d'un motif.

Par exemple, pour représenter une femme, l'artiste indique seulement que son habit sera en rose saumon et qu'elle portera un sac à main en vinyle noir (fig. 4), sans préciser davantage les traits caractéristiques du personnage. De même que dans le dessin préparatoire de *Maison à vendre, Faust* (fig. 5), la peintre ne trace que les

³⁰ Voir Annexe.

grandes lignes de la composition et n'ajoute que quelques indications sur les couleurs de la porte (en rouge), des appuis des fenêtres (en vert), une enseigne (en gris), etc. De plus, les couleurs ne sont déterminées que vaguement à ce stade, et l'on ne sait rien de la vaste gamme de couleurs (rouge, vert ou gris) que le tableau comportera.

1.1.4 À la toile finale

La pratique artistique de Tanobe est présentée dans un documentaire de l'Office national du film du Canada, réalisé en 1979. Dans le documentaire, la peintre est en train de travailler sur son œuvre *Place Jacques-Cartier* (1978, fig. 7), à partir du dessin croqué sur le vif jusqu'à l'achèvement de la toile³¹.

L'image représente une vue en plongée sur la place du même nom située dans le Vieux-Montréal. Les bâtiments de commerce, de restauration et d'hôtellerie sont alignés de part et d'autre de la place. Les lignes obliques de ces bâtiments et de la rue servent de lignes de fuite qui convergent vers un même point : la colonne Nelson, placée dans la partie supérieure de la place. Comme la plupart des tableaux de l'artiste, la scène foisonne de figures humaines. La majorité occupe la place ou

³¹ Office national du film du Canada, *op. cit.*, 8min 40sec.

remplit les terrasses, mais des personnages à l'intérieur des bâtiments sont également visibles.

Le film montre Tanobe tracer d'abord au crayon les grandes lignes de l'image. Les lignes recouvrent la surface de la toile en se juxtaposant et en se superposant. Une fois cette *structure de base* effectuée, l'artiste utilise le *sumi* (encre de Chine) pour tracer les premiers traits, les lignes de contour des motifs, « essentielles à l'application des premières couches de couleur³² ». Les traits à l'encre noire servent de *charpentes* qui vont être complétées et ornées par l'ajout de couleur. Tanobe se sert des contours tracés au *sumi* pour ajouter les premières couleurs. Mais, notons qu'au fur et à mesure de son travail, l'artiste improvisera parfois en ajoutant des motifs colorés sans se soucier des contours noirs tracés précédemment. Le *nihonga* est une technique qui impose des étapes préliminaires précises, pendant lesquelles l'artiste calcule, anticipe et représente d'avance l'image finale, avant même de toucher la toile vierge, mais on constate que Tanobe n'hésite pas à ajouter un trait, à le reprendre, à le corriger puis à en tracer d'autres même une fois que l'œuvre semble achevée. Le travail de Tanobe est donc un travail simultané de préméditation et d'improvisation.

L'image qu'elle a croquée sur le vif se voit alors tournée et retournée durant le processus préparatoire. L'artiste semble rassembler les idées, les motifs, les

³² *Ibid.*, 5min 20sec.

inspirations disparates qu'elle a observées, les organise, les combine et les synthétise au fur et à mesure qu'elle progresse dans l'élaboration de la toile.

1.2 Quelques réflexions sur le choix de la technique picturale

Après avoir abordé les caractéristiques techniques du *nihonga* et les diverses étapes de réalisation, intéressons-nous aux valeurs culturelles que le *nihonga* véhicule. En dépit des contraintes et des exigences (tant techniques, matérielles que physiques), nous souhaitons comprendre ce qui justifie Tanobe d'avoir recours au *nihonga*.

1.2.1 Le *nihonga* comme technique de prédilection de Tanobe

Le *nihonga* est une technique artistique très familière à Tanobe qui a apprivoisé celle-ci durant ses années de formation au Japon. Cependant, cette unique explication ne semble pas suffisamment convaincante pour justifier qu'elle y ait toujours recours, d'autant plus que la peintre maîtrise aussi d'autres matériaux tels que le pastel, la gouache et d'autre technique, telle que l'aquarelle³³. Comment expliquer cette détermination par rapport au *nihonga*? Il semble qu'il y ait une raison plus profonde

³³ Robert Bernier, *Miyuki Tanobe*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2004, p.24

dans le choix de cette technique laborieuse, exigeante et difficile à se procurer au Québec.

Posons plutôt l'hypothèse que la technique *nihonga* est un moyen d'expression plaçant l'artiste dans une meilleure disposition (état physique et état d'esprit) pour s'approprier les scènes de vie québécoises, les intérioriser et les exprimer. Elle prend cette voie (le *nihonga*) qui lui est très familière depuis sa jeunesse, pour représenter le Québec. Nous pouvons supposer que Tanobe utilise la technique du *nihonga* afin de mieux s'approprier un univers qui lui fut totalement étranger. Examinons ce processus d'appropriation.

1.2.2 Le *nihonga* comme outil d'appropriation d'un paysage étranger et son rapport à l'acte de retranscription

Tanobe a été mise en contact avec la culture occidentale lors de ses années de formation en France et de ses nombreux voyages en Europe. Aussi, les récits racontés de son futur époux québécois qui séjourna où il connut Tanobe, lui permirent de s'initier à la culture québécoise. Cependant, outre les discours, le Québec et ses paysages, sa langue, ses modes et rythmes de vie, son climat constituaient un univers inconnu, tant et aussi longtemps que la peintre japonaise n'arrive au Québec.

Tanobe représente un paysage étranger à sa culture, dans un pays qui n'est pas le sien, à travers la technique traditionnelle de son pays d'origine, plus familière pour elle. Le recours à une technique de peinture proprement japonaise peut être expliqué par le souci de l'artiste de s'approprier un monde qui lui est étranger, avec un outil de travail qui lui est le plus familier, se rapportant directement à sa culture d'origine.

Des enfants s'amusant à la patinoire, des scènes de récolte de blé d'Inde ou de sirop d'érable, des manifestations et événements commémoratifs dans la rue, les heures de pointe dans le métro, etc. : Tanobe représente des scènes de la vie quotidienne québécoise de tous les jours. Sa peinture a pour particularité l'observation précise et exhaustive, et traduit le souci de fidélité de l'artiste par rapport à son sujet. Les spectateurs qui connaissent le Québec vont éprouver un sentiment de « déjà-vu » au premier contact avec ces images. Cependant, malgré ces représentations fidèles à l'imagerie québécoise, Tanobe refuse de dépeindre de réel de manière mimétique. L'artiste ne veut pas être prise par la réalité. L'imagination est, selon elle, meilleure qu'une retranscription strictement conforme à la réalité.

Le *nihonga*, qui contraint l'artiste à se détacher physiquement de son sujet pour travailler dans son atelier, demande à l'artiste de se référer à ses croquis, d'avoir recours à ses souvenirs et aux sensations ressenties face à ses sujets pour reconstituer une scène dans son atelier. Le *nihonga* exige donc de l'artiste qu'elle crée à partir de

sa mémoire et son inspiration. Mais au contraire chez Tanobe, il ne s'agit pas d'être prisonnière de ses croquis ni de ses notes. Elle ne conserve pas ses travaux préparatoires, et fait appel à sa mémoire et à ses inspirations pour créer. Donc, elle transgresse le processus traditionnel du *nihonga*.

Le mécène et ancien directeur de collection Léo Rosshandler considère l'œuvre de Tanobe comme une « vérité réinventée³⁴ ». Les œuvres semblent représenter fidèlement le réel, mais l'esprit, l'ambiance, l'architecture sont le fruit de sélections, de modifications, de déformations et d'inventions choisis par l'artiste pour « accentuer la nature de l'ensemble³⁵ ».

Tanobe se contente de se référer à ses croquis, à son inspiration et à ses souvenirs pour reproduire l'image qu'elle a vue en réalité. L'artiste fait abstraction de l'image réelle pour ne retenir que le souvenir. L'image réelle se convertit en un souvenir. Le souvenir des images vues dans les rues québécoises rejoint celles de ses sensibilités japonaises, de manière consciente ou non : certaines facettes culturelles japonaises viendraient ainsi teinter l'imagerie québécoise.

³⁴ Léo Rosshandler, *Tanobe*, Éditions La Prairie : M. Broquet, Québec, 1988, p.23.

³⁵ *Ibid.*, p.23.

1.2.3 Le *nihonga* et l'acte de traduction

Nous pouvons comparer le processus du *nihonga* au processus de traduction. Le traducteur se sert de sa propre langue pour s'approprier, interpréter et réexprimer un discours tenu dans une langue étrangère. Comme le traducteur qui utilise sa langue d'origine comme outil, la peintre recourt au *nihonga* pour s'approprier, interpréter et réexprimer un monde qui lui est étranger. De la même manière, Tanobe transforme l'image source (scène de rue, de déneigement, etc.) en laissant transparaître des perceptions, des sensations et des facettes culturelles japonaises³⁶.

Ceci rejoint la notion de « traduction translucide³⁷ » présente chez l'historien de l'art et philosophe Walter Benjamin. Une traduction est translucide dans la mesure où il existe un processus de filtrage entre ce qui est dit et ce qui est transmis : un *écran* qui laisse passer ou qui retient une certaine image de la réalité. Tanobe a recours à ce processus de filtrage dans son travail : elle effectue un tri et une modification subjective du sujet perçu qu'elle représentera ensuite, telle qu'une traduction qui extrait le sens d'un discours et le modifie (pour l'adapter à une langue cible). Mais Tanobe, en dépit d'un désir de précision et de fidélité envers le motif réel, effectue une représentation de la réalité à travers le filtrage d'une sensibilité japonaise.

³⁶ Les exemples sont présentés dans les chapitres 2 et 3.

³⁷ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p.168.

1.3 Quelques réflexions sur les effets du *nihonga* sur le processus de création de l'artiste

Nous avons vu la manière dont les exigences de la technique peuvent avoir des résonances sur l'acte d'appropriation d'un sujet. Interrogeons-nous maintenant sur l'*environnement* dans lequel l'artiste peint et l'*attitude* qu'elle adopte lors de la réalisation de la toile. Cet environnement et cette attitude auraient-ils également des effets sur l'acte d'appropriation? Des similitudes marquantes sont en effet repérables entre l'atelier de Tanobe, son comportement dans cet atelier, et les arts traditionnels japonais en général.

1.3.1 L'environnement et l'attitude au travail

La simplicité de l'atelier de Tanobe est étonnante. Dénudé et sobre, sans table de travail ni chaises, l'équipement de l'atelier se résume au matériel de peinture et à quelques *tatamis*, revêtements traditionnels de la maison japonaise, fabriqués en pailles de riz.

Durant la réalisation de son œuvre, Tanobe dispose les divers outils de travail (pigments, colle, pinceaux, assiettes, etc.) à portée de main, pose la toile

horizontalement au sol ou légèrement redressée, puis s'agenouille sur le *tatami* (cf. figure 9). Cette posture assise, appelée *seiza*, n'est pas une posture adoptée uniquement chez les peintres *nihonga*, mais se retrouve dans les différents arts traditionnels du Japon (tel que l'art floral, la calligraphie, les arts martiaux ou la cérémonie du thé). Cette posture permet au dos de se tenir droit, tout en gardant les épaules détendues et de respirer lentement et profondément. Cette façon de se tenir favorise ainsi la concentration et la quiétude de l'esprit, nécessaires à la pratique des arts. Il s'agit de la posture première de tout mouvement, le point de départ de tout geste dans l'esthétique japonaise.

1.3.2 Le *nihonga* et la cérémonie du thé : esthétique de l'épuration

Le décor minimaliste et sobre de son atelier, la position assise et la préparation de la peinture respectant une gestuelle et une démarche précises sont des points qui rapprochent le *nihonga* des autres formes d'arts traditionnels du Japon. Le lien entre la peinture de Tanobe et la cérémonie japonaise du thé, le *chanoyu*, apparaît est très explicite et nous souhaitons en décrire les similitudes dans cette section du mémoire.

Comme le *nihonga*, le *chanoyu* respecte des codes esthétiques stricts allant de la préparation de l'eau chaude à la dégustation du thé, sans oublier une chorégraphie

préétablie qui accompagne toutes les étapes de la cérémonie. La position des mains, la manière de s'agenouiller, les mouvements pour verser l'eau chaude de la bouilloire, remuer le thé dans son bol, etc.; chaque geste suit des codes traditionnels (avec un certain nombre de paramètres aléatoires) et doit être parfaitement maîtrisé³⁸.

La simplicité du décor dans lequel se place l'artiste est une autre caractéristique qui rapproche la démarche artistique de Tanobe et l'esthétique du thé. Le pavillon de thé est conçu à partir d'un vocabulaire architectural extrêmement dépouillé. Les objets superflus à la dégustation du thé et au recueillement sont évacués : l'architecture ne laisse pas de place à d'autres outils que ceux du *chanoyu* ni à des décors autres qu'une image, une calligraphie ou une composition florale ornant l'alcôve (fig. 8). L'atelier de Tanobe se rapproche de cette esthétique de l'épuration (fig. 9). On y trouve par quelques *tatamis* afin de s'agenouiller, de quelques objets décoratifs (armure japonaise et sculpture) et des outils de peintre. Tanobe évacue tout accessoire inutile, pour ne s'entourer que du dispositif essentiel à la création.

Le recours au *nihonga* pourrait ainsi être considéré comme une volonté de l'artiste d'éliminer tout objet de distraction susceptible de nuire à sa concentration. Tanobe

³⁸ Bernard Brun, Annie-Hélène Dufour, Bernard Picon *et. al.*, *Cabanes, cabanons et campements : Formes sociales et rapports à la Nature en habitat temporaire*, Grasse, Éditions de Bergier, 2000, p.46-47.

s'en sert comme un médium propice à la concentration, la méditation et le recueillement.

1.3.3 Le *nihonga* et l'acte de retrait

Au Japon, le pavillon de thé représente un espace symbolique « de retraite caché au cœur de la ville³⁹ ». Non seulement l'activité esthétique et l'aménagement intérieur du pavillon sont des éléments primordiaux à considérer, mais son emplacement est également significatif. Le pavillon est situé à l'écart du bâtiment principal (la résidence), afin que les propriétaires de la maison puisse s'isoler du monde extérieur et de ses activités quotidiennes.

La distance entre le bâtiment principal de la maison, espace d'activité, de l'affairement et des turbulences vise à instaurer et favoriser la sérénité, le recueillement et la méditation. Tanobe semble avoir appliqué ce modèle spatial, architectural et symbolique, elle qui a très tôt délaissé son atelier de Montréal pour s'installer loin de l'agitation urbaine. En 1971, après avoir passé ses premiers mois dans le centre-ville de Montréal, Tanobe se rend compte qu'elle supporte mal le bruit et l'agitation constante de la ville. Elle décide de s'éloigner de la métropole vers un

³⁹ *Ibid.*, p.45

endroit plus favorable à sa pratique artistique, propice à la concentration et à la méditation. Elle emménage dans une vieille demeure à Saint-Antoine-sur-Richelieu – à l'époque un village, situé à une soixantaine de kilomètres au sud-est de Montréal.

Tel un maître de thé dans son pavillon, Tanobe poursuit aujourd'hui sa pratique artistique dans un atelier éloigné de l'effervescence de la ville. Cette attitude n'est pas sans lien avec ce que le psychanalyste Didier Anzieu évoque lorsqu'il analyse les phases du travail de création, et particulièrement lorsqu'il parle de cette phrase de « régression » lors de laquelle l'artiste « se retire des sollicitations du monde, de la société, de la nature pour s'enfermer dans une chambre, une tour, une charmille » pour chercher une « posture reposante, sur un support stable, sous un enveloppement de couvertures, à l'abri du bruit et de la lumière⁴⁰ ». Cette mise en retrait permettra à l'artiste d'imaginer, peindre, composer avec une conscience plus aiguë et peut plonger dans son propre univers, sans distraction extérieure.

1.3.4 Les effets des retraits physique et psychique

D'un point de vue physique, les contraintes du *nihonga* exigent que l'artiste se retire dans son atelier pour pouvoir travailler dans de bonnes dispositions, à l'aide de

⁴⁰ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Éditions Gallimard, 2002 [1981], p.99.

l'équipement nécessaire. En effet, les contraintes techniques du *nihonga* ne permettent pas de peindre le sujet tel que vu sur place, mais exigent de l'artiste qu'il se détache du contact premier avec son sujet. Cet acte de retrait établit une distance entre l'artiste et son sujet.

Le détachement permet de faire émerger à la conscience du peintre des aspects de ce qu'il a perçu du monde environnant, et qui se tenait tapi dans son inconscient. Le détachement peut apporter de la fraîcheur dans la banalité quotidienne. Les scènes de tous les jours telles que les enfants jouant dans la rue, le marché en plein air, les dépanneurs, les heures de pointe au métro, sont des scènes qui ont tellement été vues, vécues, connues que le spectateur familier avec le Québec *ne* les voit probablement *plus*.

La banalité du quotidien désensibilise le regard que l'on porte sur le monde qui nous entoure. La familiarité a tendance à dissoudre l'épaisseur de la réalité (son relief, sa profondeur, sa richesse, sa finesse, sa consistance, sa densité). La récurrence de la trame du quotidien et l'accoutumance de l'individu vis-à-vis de cette récurrence l'empêchent de bien voir les images, d'être attentif aux comportements ou d'être à l'écoute des bruits. Cependant, le détachement physique (éloignement de la métropole) et psychique (retrait dans son atelier) permettrait à Tanobe de fixer son regard sur des choses auxquelles la plupart des gens ne font plus attention et sur

lesquelles on ne fait que glisser le regard. L'artiste arrive paradoxalement à se rapprocher davantage du sujet en s'en détachant. Le regard étranger de Tanobe permettrait ainsi de voir des éléments que le spectateur trop familier avec la scène n'aurait pas vus ou ne voit plus.

L'acte de peindre nécessite donc un travail d'étude, de mémoire et d'imagination de la part de l'artiste. D'un point de vue psychique, l'atelier paraît comme la sphère de concentration, de remémoration des images vues, des perceptions ressenties à l'extérieur de son atelier et il constitue aussi le lieu de création des œuvres. L'atelier devient également un espace où les inspirations extérieures (celles que Tanobe enregistre durant ses visites dans les rues québécoises, le contact des gens, les découvertes d'une culture différente de la sienne) côtoient son « bagage » japonais (les techniques picturales, l'esthétique, les codes culturels, les habitudes, les souvenirs familiers). Le *nihonga* apparaît donc comme un processus pertinent permettant à Tanobe de se détacher du sujet pour mieux s'en rapprocher, de mettre en accord sa culture d'origine avec l'univers québécois.

L'appropriation est l'acte de rendre propre à soi quelque chose qui ne nous appartenait pas. Il semble que, dans le choix plastique de Tanobe transparaît une volonté de *s'attribuer* un univers méconnu. L'acte créatif permettrait de *faire soi*, c'est-à-dire de s'approprier le monde qui l'entoure.

1.4 La peinture et les questions identitaires

Nous pouvons nous tourner vers d'autres artistes qui ont immigré au Québec pour comprendre que la peinture peut servir de *repère* dans un milieu étranger. Le travail réalisé par les peintres juifs de Montréal entre les années 1930 et 1940 témoigne de cet acte de *rendre soi* ce qui est culturellement, socialement, géographiquement *étranger à soi* à travers la pratique artistique.

1.4.1 L'artiste face à un nouvel espace de vie : rapprochement avec les peintres juifs de l'entre-deux-guerres

Souvent immigrés au Québec pour fuir les pogroms de l'Europe centrale ou orientale, les peintres juifs ont dû faire face à un nouvel environnement très éloigné et différent de leur pays d'origine. Arrivés à Montréal, ils se concentrent dans la métropole et représentent leur environnement urbain immédiat. Les peintres voient la ville comme un sujet lié à leur quotidien. Selon l'historienne de l'art Esther Trépanier, quand les peintres juifs peignent « les rues de [leur] quartier, les toits des maisons avoisinantes, le port ou les chantiers de travail, les arrières-cours vues depuis la fenêtre de l'atelier », ils s'approprient « visuellement [leur] espace de vie⁴¹ ». Trépanier observe

⁴¹ Esther Trépanier, *Peintres juifs de Montréal : témoins de leur époque, 1930-1948*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2008, p.37.

également que le paysage urbain porte un caractère particulier à l'appropriation et à la maîtrise d'un nouvel espace de vie pour les peintres issus d'immigrations récentes⁴². La production des peintres juifs est, selon l'historienne de l'art, « comme produit expressif de l'expérience qu'a l'individu de son milieu⁴³».

1.4.2 Peindre pour se repérer dans un monde étranger

Trépanier considère que les œuvres des artistes juifs ont pour particularité d'exprimer « le désir des créateurs d'être partie prenante de leur époque et de traduire, dans le langage de l'art, l'expérience qu'ils en ont⁴⁴».

Néanmoins, les artistes sont non seulement concernés par l'époque dans laquelle ils vivent, mais également par le territoire qu'ils occupent. L'acte créatif permettrait aux artistes de s'approprier un *espace* (territoire nouveau) et de traduire l'expérience vécue dans cet espace. En ce sens, l'acte créatif serait comme un geste de reconnaissance⁴⁵ que les artistes portent par rapport à un monde qui leur est étranger.

⁴² *Ibid.*, p.45.

⁴³ *Ibid.*, p.45.

⁴⁴ *Ibid.*, p.37.

⁴⁵ Le terme « reconnaissance » renvoie, dans ce cas, à l'acte de s'approcher et de déterminer l'identité d'un objet.

Ils tenteraient de s'approcher d'un univers qui leur était jusque-là méconnu, et d'y prendre place : littéralement, s'y *intégrer*.

Représenter des motifs du quotidien (quartiers, rues, cafés, cabarets, ports, etc.), c'est-à-dire les sujets les plus familiers et accessibles à l'artiste, serait alors à la fois un acte permettant d'explorer le monde environnant, de s'y repérer, d'y trouver une place et de s'y intégrer.

Notons à ce sujet la signature de l'artiste au coin inférieur droit ou gauche des œuvres n'est pas sans lien avec la question identitaire. Charlotte Guichard, chercheuse au Centre national de la recherche scientifique, considère en effet la signature comme un « lieu d'affirmation identitaire ». Introduire son nom dans l'image montre le refus de l'anonymat. La signature du dessin apparaîtrait alors comme une *empreinte* que laisse l'artiste pour revendiquer sa présence et son souci de s'intégrer dans le monde qui l'entoure.

En inscrivant son nom dans un coin de sa toile, Tanobe ne chercherait-elle pas à laisser une empreinte sur le paysage québécois qu'elle représente? Aussi, en écrivant sa signature en alphabet romain – et non en japonais – elle suggère sa reconnaissance, la lisibilité de son nom, par rapport au public québécois. La signature traduit, non

seulement une volonté d'affirmation, mais également une volonté d'être identifiée et reconnue par le spectateur québécois.

Nous avons vu dans ce chapitre que l'artiste chercherait, en utilisant la peinture, à s'accoutumer à une nouvelle réalité, à un autre environnement et à des conditions de vie différentes. Tant chez les peintres juifs que chez Tanobe, l'acte de peindre consiste à se repérer dans un nouvel espace de vie. L'acte de peindre peut être compris comme un moyen pour l'artiste de se reconnaître et de s'identifier dans un milieu nouveau.

En dépit de sa complexité et de ses contraintes techniques, le *nihonga* aurait paru à Tanobe comme le meilleur médium permettant de *s'approprier* un univers étranger; c'est pourquoi il est possible de voir transparaître des indices culturels perceptible par la vue, le toucher ou l'ouïe japonais. Après avoir identifié la manière dont le *nihonga* met en scène des indices culturels japonais, nous allons dans le prochain chapitre analyser les différentes manières d'appréhender, au niveau sensoriel, trois œuvres de Tanobe.

CHAPITRE 2

Considérer les images : regard sur trois œuvres de Tanobe

Tout en dépeignant le Québec, le processus de création propre au *nihonga* entraîne Tanobe à travailler « à la manière japonaise ». Les exigences techniques et physiques propres au *nihonga* ont des effets sur la façon dont l'artiste s'approprie son sujet. Le *nihonga* incite Tanobe à respecter les méthodes de création traditionnelles du Japon : s'installer dans un certain environnement, adopter une posture particulière, préparer la peinture d'une manière précise et déposer la peinture suivant les règles traditionnelles.

Néanmoins, la japonéité ne réside pas uniquement dans la technique picturale elle est également évoquée dans la manière dont Tanobe dépeint les scènes de rues québécoises. Ce chapitre consiste à s'interroger sur la façon dont l'artiste, en travaillant « à la manière japonaise », introduit des éléments évoquant la culture japonaise. Nous allons tenter, dans le cadre de ce chapitre, de répondre à la question suivante : quelles sont les différentes manières d'appréhender, au niveau sensoriel, les trois œuvres de Tanobe?

À l'aide des perceptions visuelle, tactile et auditive, le spectateur familier avec la culture japonaise peut discerner les marqueurs culturels japonais qui résident dans

l'imagerie québécoise de Tanobe. En faisant des rapprochements avec les perceptions sensorielles et les discours de spécialistes, nous verrons que l'appréhension sensorielle connote certaines sensibilités propre au Japon; comme si certaines facettes de la culture japonaise étaient dissimulées dans les images du Québec. Trois œuvres représentatives du travail de Tanobe ont été choisies pour appuyer les analyses, soient *Un samedi d'automne à Outremont* (1984, fig. 1), *La rue Sainte-Catherine durant la grève du métro* (1982, fig. 2), *La vie reprend après la tempête* (2003, fig. 3).

2.1 Diverses manières d'appréhender l'image : perspectives sémiologique et anthropologique

Afin de repérer les évocations de la culture japonaise, concentrons nous sur l'iconographie des œuvres de Tanobe et les effets de perceptions qu'elle peut engendrer. L'exercice consiste à repérer à partir d'une appréciation objective et cognitive de l'image (idée première), les appréciations subjectives et affectives (idées secondaires). Il sera question d'appréhender l'image à travers ses qualités symboliques, sans se limiter à la compréhension du sens évident et immédiat de l'image, mais en cherchant à comprendre ce que l'image implique *de plus* que son sens premier.

2.1.1 Définitions de *dénotation* et *connotation*

En linguistique, la dénotation « renvoie à ce qui, dans le sens, est commun à tous les sujets parlant une même langue », explique le linguiste André Martinet. Elle désigne une lecture purement informative des images. Pour simplifier, cette dénotation est l'équivalent de *la définition du dictionnaire*. Une image dénotative est donc une image à l'état *neutre*. Roland Barthes définit également la dénotation comme le message « littéral » d'une image et la connotation comme le message « symbolique⁴⁶ » d'une image.

À la différence de la dénotation, la connotation désigne tout ce qu'une image peut évoquer, suggérer, exciter et symboliser de manière claire ou vague, chez chacun des spectateurs⁴⁷ ou pour tout un peuple, une nation, une collectivité. Elle désigne, en fait, « toutes les nuances subjectives qui s'ajoutent, dans chaque communication⁴⁸ ». Les connotations sont ainsi toutes les nuances subjectives qui s'ajoutent à cette signification de base⁴⁹. Celles-ci varient selon les individus et selon des facteurs contingents (les origines affectives, psychologiques ou socioculturelles du sujet). Les connotations sont le produit de la culture, de l'expérience vécue, du caractère du sujet, etc. La connotation modifie l'appréhension de l'image, car ce n'est plus uniquement

⁴⁶ Roland Barthes, *op.cit.*, p.50.

⁴⁷ André Martinet, *op. cit.*, p 96.

⁴⁸ Marie-Noëlle Gary-Prieur, « La notion de connotation(s) », dans *Littérature*, N°4, 1971, p.98.

⁴⁹ *Ibid.*, p.98

l'information de l'image qui est considérée. L'image n'est plus neutre et devient une variante libre : c'est-à-dire, connotative. Le terme « connotation » n'appartient pas uniquement aux linguistes, mais également aux sémioticiens.

Le sémioticien, Umberto Eco, prend l'exemple de deux silhouettes pour illustrer la différence entre une image connotative et dénotative. La première est une image représentant la silhouette d'un cheval. Celle-ci est un signe iconique du concept de « cheval ». L'image détient des propriétés visuelles qui renvoient à l'objet cheval : c'est-à-dire la silhouette *dénote* « cheval ». La seconde image est une silhouette représentant un officier de petite taille coiffé d'un bicorne dont la main est placée derrière le dos et l'autre main sur la poitrine⁵⁰. Le spectateur se rend compte qu'il s'agit non seulement d'un homme avec une coiffe particulière et qui est debout dans une position particulière, mais il associe également la silhouette à celle de « Napoléon ». En effet, cette silhouette possède des « signes graphiques conventionnels qui représentent les conditions de compréhension de certains *connotata*⁵¹ ». Cette seconde silhouette connote en même temps que son objet (homme de petite taille avec un bicorne) certains attributs du sujet Napoléon. En regardant l'image, le spectateur remarquera qu'« il y a quelque chose dans cette image qui fait penser à Napoléon ». L'image est dotée d'une qualité symbolique qui permet au spectateur de faire des associations subjectives.

⁵⁰ Umberto Eco, *La structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Éditions Mercure de France, 1972, p.187.

⁵¹ *Ibid.*, p.187.

Il faut cependant souligner que cette association peut varier selon le sujet qui observe l'image. Pour que la silhouette d'un *officier de petite taille coiffé d'un bicorné* soit égale à celle de *Napoléon*, il faut que le spectateur possède un certain bagage cognitif sur le personnage de Napoléon. L'image aurait symbolisé autre chose pour un spectateur possédant un bagage cognitif ou culturel différent. Roland Barthes affirme également que la lecture d'une image est plurielle car elle dépend des différents savoirs investis dans l'image, tels que « les savoirs pratique, national, culturel, esthétique⁵² ». La lecture d'une image est puisée dans un code culturel.

Les notions de dénotation-connotation paraissent particulièrement pertinentes, car elles permettent au spectateur de réfléchir sur le « c'est typiquement québécois, mais pas tout à fait... » qui caractérise l'œuvre de Tanobe.

2.1.2 Exemple de dénotation-connotation dans le travail de Tanobe

Les œuvres de Tanobe sont connues par le public québécois pour sa représentation fidèle et minutieuse de leur quotidien. Scènes de récolte du sirop d'érable ou de blé d'Inde, les matchs de hockey, les vues des rues Sainte-Catherine ou du Vieux-Montréal; ce que dépeint Tanobe est le portrait du Québec dans la vie de tous

⁵² Roland Barthes, *op. cit.*, p.48.

les jours que le spectateur familiarisé à la culture québécoise pourrait facilement reconnaître et s'y reconnaître.

L'image (fig. 10) provient d'un détail de l'œuvre *La vie reprend après la tempête* (2003, peinture *nihonga*, 41 x 51 cm). Des enfants jouent au ballon-balai sur la glace d'une cour, certains habillés des uniformes du club de hockey *Les Canadiens*. De ces quelques indices visuels, le spectateur peut *dénoter* (par la connaissance objective) que l'image représente une scène de la vie quotidienne québécoise en hiver. Le paysage enneigé, le jeu de ballon-balai dans la cour, les enfants habillés avec des uniformes de l'équipe *Les Canadiens* sont des images que l'on retrouve fréquemment dans le quotidien québécois en hiver : ce sont des indices qui renvoient *objectivement* à une réalité québécoise. La perception cognitive du spectateur associe l'image dépeinte à quelque chose de « typiquement québécois ».

Tout en informant sur son objet, l'image évoque cependant une idée secondaire : une idée qui incite le spectateur à appréhender l'œuvre de manière subjective et non pas exclusivement informative.

2.1.3 Le regard objectif et le regard subjectif

Dénoter l'œuvre renvoie à observer l'œuvre d'un regard scientifique. La lecture de l'image se limite à un sens précis et vise d'emblée une objectivité et une universalité. Connoter l'œuvre est l'acte d'observer l'image d'un regard subjectif. L'œuvre d'art s'ouvre alors à une variété d'« expériences de pensée qui laissent une part majeure [...] à l'expérience individuelle⁵³ », explique le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux. L'image de Tanobe est symbolique dans sa capacité à provoquer des émotions et des pensées différentes de la simple reproduction de l'imagerie québécoise. Étudions cette facette subjacente de l'image qui n'est ni clairement ni directement définie, mais qui est perceptible pour des spectateurs qui possèdent un bagage culturel japonais et des expériences vécues au Japon.

La peinture de Tanobe dénote le Québec et son folklore. En dépit de la fidélité et de la minutie par lesquelles l'artiste japonaise peint, ses œuvres connotent des attributs culturels japonais. Il s'agit de comprendre, à travers cette réflexion, ce qui nous pousse à ressentir le « quelque chose de japonais » qui y réside. En d'autres termes, il s'agit d'étudier la manière dont les images québécoises de Tanobe rendent possibles des interprétations d'ordre culturel spécifiques au Japon.

⁵³ Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1994, p.41.

2.2 La sensibilité corporelle et la sensibilité culturelle

En recherchant un *instrument de lecture* approprié pour analyser la part sous-jacente de l'œuvre, il semble que les perceptions sensorielles pourraient nous aider à connoter des idées que la lecture scientifique et objective ne permettrait pas. À l'instar de cette observation *sensorielle*, intéressons-nous à la manière dont les œuvres représentant des images d'une allée d'arbres à Outremont ou d'un jour de grève du métro de la ville de Montréal permettent de faire des rapprochements avec certaines facettes de la culture japonaise.

2.2.1 Les perceptions sensorielles comme outils d'interprétation

La spécialiste en sémiologie visuelle Jocelyne Lupien considère que « par la voie sensorielle, cognitive et affective », les œuvres d'art « décrivent l'univers autrement que la pensée logique et les sciences exactes⁵⁴ ». D'après cette historienne de l'art, regarder une œuvre est une expérience polysensorielle qui fournit au spectateur des sensations, des affects, des informations sur le sujet de l'œuvre. C'est une expérience qui permet de redéfinir la position spatiale, existentielle et identitaire de soi par

⁵⁴ Jocelyne Lupien, « L'intelligibilité du monde par l'art », dans *Espaces perçus, territoires imagés en art*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p.15.

rapport à l'autre⁵⁵. Ce propos se rapproche de celui de Le Breton⁵⁶, pour qui, l'homme prend conscience de sa culture par les résonnances sensorielles.

2.2.2 Les œuvres comme témoins de la sensibilité d'une culture

Lupien considère qu'une œuvre interpelle la sensorialité du sujet et lui permet d'accéder à des dimensions sensibles. Les œuvres présentent des styles perceptifs différents et elle précise que « les styles perceptifs, par lesquels les œuvres sont modalisées, témoignent de la sensibilité⁵⁷ » tant de l'artiste que d'une société et d'une culture à une époque donnée. Il s'agit précisément ici de s'interroger sur les styles perceptifs qui sont observables dans les œuvres de Tanobe et la manière par laquelle ces styles perceptifs véhiculent des effets sémantiques et symboliques renvoyant à la culture japonaise. L'idée est de démontrer qu'en dépit de la représentation de la vie quotidienne québécoise, les tableaux de Tanobe témoignent d'une sensibilité propre à sa culture d'origine. Ceci revient à réfléchir également sur la manière par laquelle des indices culturels japonais influent sur la représentation que Tanobe se fait de la culture québécoise.

⁵⁵ Pierre Ouellet (sous la dir.), *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p.239.

⁵⁶ David Le Breton (2006), *op.cit.*, p.13.

⁵⁷ *Ibid.*, p.18.

Lupien observe que les œuvres sollicitent les espaces sensoriels et présentent une iconographie de l'expérience « visuelle, tactile, auditive, olfactive, gustative, kinesthésique, posturale, algique et thymique⁵⁸ ». Sans chercher à dresser la liste de toutes les expériences sensorielles que les images susciteraient, nous porterons notre attention sur les impressions sensorielles de la vue, de l'audition, et du tact. Il s'agit, selon le psychologue Charles Henri Piéron, des trois sens dotés du coefficient affectif le plus élevé (les sensations thermiques, olfactives, posturales et algiques⁵⁹ ont des potentiels perceptifs moins intenses que les trois premiers)⁶⁰. À partir de cette première étape, nous verrons que les expériences sensorielles peuvent être porteuses d'indicateurs (indices) culturels qui témoignent des sensibilités propres à une culture donnée.

2.2.3 Lire une image par la vue, le toucher et l'ouïe

Les analyses sont organisées autour de trois idées. La première consiste en une analyse à partir de la perception visuelle. Il s'agit d'observer la manière dont le choix des motifs, leur disposition, le jeu des couleurs dans le travail de Tanobe connotent une appréhension du « temps » relatif au Japon.

⁵⁸ *Ibid.*, p.24.

⁵⁹ Thymique signifie *relatif à la douleur*.

⁶⁰ Charles Henri Piéron, *La sensation guide de vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, p.183, cité dans Jocelyne Lupien, *op.cit.*, p.24.

La deuxième idée traite de la perception kinesthésique perceptible dans l'image. Il s'agit d'une réflexion sur le processus par lequel le dynamisme de l'espace représenté dans les œuvres de Tanobe présente des distances et des relations sociales ou personnelles particulières à la culture japonaise.

La troisième idée aborde la manière par laquelle le sens auditif devient une sensorialité qui peut se trouver sollicitée par des signes iconiques représentant des événements sonores. Il s'agit de mettre en évidence la manière dont une appréhension de l'œuvre *par la langue japonaise* permet au spectateur un comportement perceptif tout à fait différent de l'appréhension par la langue française.

Chacune des idées a comme point de départ une observation d'une sélection de trois peintures de Tanobe. La sélection de ces œuvres est faite selon leur qualité à mettre en éveil certains de nos sens plus que d'autres. Dans chacune des œuvres choisies, nous porterons notre attention sur un prédicat (propriété) sensoriel précis : soit le prédicat visuel, kinesthésique et auditif.

Nous décrirons tout d'abord le sujet dépeint sur la toile. Ce travail constituera le point de départ d'une appréhension cognitive et objective des œuvres. Après cette première étape, les symboles sous-jacents des images, d'ordre subjectif et affectif seront abordés. Il s'agira pour cela d'être attentif aux effets sensoriels (par exemple, visuels,

kinesthésiques, sonores⁶¹) déclenchés par les images et d'analyser les effets sémantiques et symboliques - relatifs à la culture japonaise - qui en ressortent.

Le mouvement de va-et-vient des piétons et le changement progressif des couleurs d'automne présents dans l'œuvre *Un samedi d'automne à Outremont* (1894, fig. 1), évoquent des effets visuels du passage spatio-temporel. La foule qui afflue dans *La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro* (1982, fig. 2) sollicite une attention particulière portée au contact des corps humains et aux distances tenues entre les individus. En illustrant des activités tenue par des individus occupant un coin de rue, un grand nombre d'effets sonores qui interpellent le sens auditif (interjections) se dégage de *La vie reprend après la tempête* (2003, fig. 3).

2.3 Appréhension d'une œuvre par la vue

L'œuvre *Un samedi d'automne à Outremont* réalisée en 1984 (fig. 1) représente le quartier d'Outremont situé sur le versant est du Mont-Royal dans la ville de Montréal. Il s'agit d'un quartier résidentiel dont la population est majoritairement francophone et regroupe un important nombre de personnes appartenant à la communauté juive hassidique. Réputé pour son atmosphère paisible et son environnement à la nature

⁶¹ Jocelyne Lupien, *op.cit.*, p.16.

riche, les passants aiment s'y promener, flâner et discuter. Les termes luminosité, couleur, regard, déplacement, direction sont des prédicats visuels qui marquent l'œuvre.

Voici les questions qui seront au centre de cette étude : quelles sont les activités qui y sont figurées et comment sont-elles représentées? Quels effets sémantiques sont produits par l'organisation spatiale, la perspective adoptée, les couleurs choisies ainsi que la représentation des individus? Les vêtements des personnages et leur comportement physique, les couleurs du feuillage des érables et l'organisation spatiale peuvent être mis en lien avec des œuvres japonaises et connoter certaines valeurs esthétiques et culturelles japonaises, notamment la conception du *temps*. Quels liens est-il possible de tirer entre cette œuvre de Tanobe et la conception du « temps » propres à la culture japonaise?

2.3.1 Les éléments interpellant la vue dans *Un samedi d'automne à Outremont*

Le long de l'allée, les érables ont pris leurs couleurs d'automne et les feuilles mortes s'accumulent sur le trottoir. Au fond s'alignent les résidences en briques rouges caractéristiques du lieu. La rue est animée par des habitants du quartier (hommes, femmes et enfants) qui vont et viennent. Les hommes portent la veste *bekeshe* des

jours de fêtes juives et leur tête est couverte d'un chapeau noir; les femmes, quant à elles, portent un foulard. Alors que les femmes s'arrêtent pour discuter au coin de la rue, d'autres individus se déplacent à pied ou observent la rue à partir de leur résidence.

Le point de vue adopté par la peintre est situé légèrement en plongée, ce qui permet au spectateur d'avoir une vue d'ensemble sur le paysage. Les lignes obliques correspondant aux lignes de fuite convergent vers la gauche du tableau (fig. 11). Les postures et les actions des personnages invitent également à diriger le regard du spectateur vers ce même point : les passants qui tournent le dos au spectateur apportent un mouvement qui va de l'avant vers l'arrière-plan gauche.

2.3.2 Le passage d'un état à un autre

Remarquons les effets de contraste évoqués par les actions des individus. Parmi les passants, alors que la plupart s'orientent vers le côté gauche de la toile, seul l'homme avec la canne s'avance vers la droite. De même, parmi les personnes immobiles, celles à l'intérieur des résidences font face au spectateur, alors que d'autres (la femme portant un foulard sur la tête par exemple) lui tournent le dos.

Trois contrastes sont notables dans les actions en cours dans l'image : premièrement, celui des états. Certains individus sont en action alors que d'autres demeurent immobiles.

Deuxièmement, il existe un contraste dans le mouvement des personnages représentés : certains passants vont vers l'avant alors que d'autres se déplacent vers l'arrière de la toile.

À ces deux types de contrastes, un troisième s'ajoute : le contraste au niveau du rythme. Entre la cadence donnée par les activités humaines et le rythme pondéré et lent des feuilles qui prennent leurs couleurs ou des résidences qui subissent lentement les effets du temps.

La peinture évoque ainsi le passage d'un état à un autre, d'une action à une autre, d'un rythme à un autre. Les termes *mouvement*, *passage*, *changement* sont des prédicats visuels marquants de l'œuvre et seront importants à considérer dans le cadre de cette analyse.

Léo Rosshandler (1922-) observe que la peinture de Tanobe saisit un moment précis « pendant le déroulement d'une action, pendant le développement d'une situation⁶² ». Ce qu'elle dépeint est un instant transitoire, une image flottante, qui, sans être figée, échappe au fil du temps.

2.3.3 Tanobe et le *monde flottant* : comparaison avec Hokusai

Certaines caractéristiques de l'œuvre de Tanobe abordées ci-dessus trouvent des résonnances dans une estampe de l'artiste japonais Katsushika Hokusai (1760-1849), intitulée *Le pont de Fukui dans la province d'Echizen* (vers 1830, fig. 12). Aussi bien dans l'œuvre de Tanobe que dans celle de Hokusai, les passants vont et viennent (dans la rue chez Tanobe ou sur le pont dans l'estampe de Hokusai). Les axes diagonaux filent vers la partie gauche. L'orientation des personnages et le parcours visuel du spectateur suivent cette même trajectoire. D'autant plus que chez Hokusai, les motifs sont concentrés dans la partie gauche de l'estampe, ce qui apporte un poids visuel important dans cette section de l'image. Le paysage naturel et quelques constructions dans la partie supérieure droite constituent le fond du décor.

⁶² Léo Rosshandler (1988), *op.cit.*, p.27.

Entre les individus qui s'avancent vers l'arrière, d'autres qui s'approchent vers l'avant et ceux qui restent immobiles sur le passage, l'idée de contraste est aussi présente dans l'œuvre de Hokusai. Parallèlement à ces mouvements hétérogènes, le cours d'eau, quant à lui, coule tranquillement sans interruption dans une unique direction. Le mouvement de l'eau semble évoquer le caractère perpétuel et unidirectionnel du temps.

Bien que le motif du cours d'eau n'apparaît pas dans l'œuvre de Tanobe, la rangée des érables et le mouvement des personnages indiqueraient également l'idée d'écoulement et le caractère transitoire de la nature. Après avoir connu le printemps puis l'été, le feuillage des érables change graduellement de couleur en automne et les arbres se dénudent peu à peu en obéissant aux lois de la nature. La composition picturale de Tanobe fait ainsi écho à l'œuvre de Hokusai par cette évocation du caractère passager de la vie.

Les effets que produit l'œuvre sur le regard du spectateur permettent ainsi de faire des liens avec l'estampe de Hokusai et la notion du *transitoire*. En appréhendant l'œuvre de Tanobe à travers d'autres modes sensoriels, notamment le sens kinesthésique, d'autres connotations culturelles japonaises peuvent être identifiées.

2.4 Appréhension d'une œuvre par la perception *kinesthésique*

L'œuvre (fig. 2) représente une rue peuplée de monde. Peu d'espaces vides se retrouvent sur la toile et l'effet d'entassement est accentué par les bâtiments juxtaposés les uns aux autres. Le titre de l'œuvre aide à comprendre ce que la scène décrit : *La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro.*

La population qui d'habitude emprunte des moyens de transport différents occupe, vu cette grève du métro, un même espace. Les personnages représentés, qui ont des apparences très hétérogènes dans leur physionomie, styles vestimentaires, tailles, âges et origines, adoptent des postures et des comportements différents les uns des autres. La majorité des personnages sont des piétons, qui déambulent ou discutent. Certains sont assis sur le trottoir, d'autres sont appuyés à leur fenêtre. D'autres magasinent ou célèbrent leur mariage.

Les corps des personnages sont juxtaposés et laissent peu d'espace entre eux. Les personnages sont tous d'une carrure assez forte en largeur, ce qui accentue l'effet de densité. Quels effets cette proximité apporte-t-elle alors au niveau de la sensibilité?

Les termes *foule*, *contact corporel*, *dynamisme de l'espace* sont les termes importants à considérer dans le cadre de notre analyse, en tant que prédicats kinesthésiques et posturaux marquants de l'œuvre.

2.4.1 Les éléments interpellant le toucher dans *La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro*

En faisant un parallèle entre les notions de *distances* développées par l'anthropologue Edward T. Hall et les individus représentés dans les œuvres de Tanobe, la particularité qu'a l'artiste de dépeindre le comportement des individus dans l'espace devient apparent. En prenant comme exemple cette œuvre de Tanobe, analysons le processus par lequel le dynamisme de l'espace dépeint par Tanobe présente des distances et des relations sociales ou personnelles particulières. Hall considère que les individus ont tendance à établir des distances constantes entre eux. La distance qui sépare un individu d'un autre diffère selon la relation qu'il établit avec ses semblables. Il observe quatre distances chez l'homme : soit les distances intime, personnelle, sociale et publique. Hall précise que les distances mesurées peuvent varier selon la personnalité des sujets et le contexte dans lequel ils se trouvent.

Ceci a également certaines résonnances avec les concepts de Hall sur le « corps dans l'espace » présents dans la culture japonaise.

2.4.2 La représentation kinesthésique et le dynamisme de l'espace

L'entassement des individus et leur contact physique sont des traits communs dans l'ensemble du travail pictural de Tanobe. Dans cette œuvre, si l'on prend l'exemple des deux enfants qui font du patin à roulettes, les deux corps sont littéralement collés l'un à l'autre. La présence de l'autre est envahissante aussi bien au niveau de la perception qu'au niveau des autres sens. Dans cette proximité, la fille ressentirait la chaleur du corps du garçon, son odeur, la texture de son vêtement. Parmi les quatre zones affectives établies par Hall, ce genre de distance est considérée comme « distance intime – mode proche⁶³».

D'autres groupes de personnages adoptant des distances intimes sont présents (fig. 13). La plupart d'entre eux adopte une « distance intime – mode éloigné » qui sépare les individus d'une distance de 15 à 40 centimètres. Selon Hall, cette proximité intime, bien que déstabilisante pour des adultes américains étrangers entre eux, est une distance souvent observée dans les transports en commun.

La seconde distance prédominante est celle de la distance personnelle (fig. 14). À cette distance, les individus n'entretiennent plus de contact physique. En revanche, chacun se renferme dans sa bulle protectrice afin de s'isoler des autres. Hall considère

⁶³ Edward T. Hall (1966), *op.cit.*, p.147.

la distance personnelle comme celle qui sépare les individus entre 45 à 125 centimètres⁶⁴. La distance sociale (2,10 mètres à 3,60 mètres) est, quant à elle, beaucoup moins présente⁶⁵ (fig. 15). On peut supposer que le spectateur qui observe l'œuvre le ferait selon une distance physiquement intime. Mais la représentation de Tanobe le force à adopter un point de vue d'une distance publique⁶⁶. Cette distance publique est d'autant plus accentuée par le choix du point de vue en élévation.

Les œuvres picturales sollicitent non seulement la vue, le tact, mais également l'audition. De la même manière que l'oeil ou le corps peuvent devenir des instruments de lecture, l'ouïe dévoile des facettes culturelles que les autres sens ne détecteraient pas.

2.5 Appréhension d'une œuvre par la perception *auditive*

Comme c'est le cas dans la plupart des œuvres de Tanobe, l'œuvre *La vie reprend après la tempête* (2003, fig. 3) est chargée de motifs, que ce soit des bâtiments ou des personnages occupant des activités diverses. En focalisant notre regard sur chacune des activités dépeintes, des sons particuliers peuvent y être connotés (par exemple, les

⁶⁴ *Ibid.*, p.150.

⁶⁵ *Ibid.*, p.152.

⁶⁶ *Ibid.*, p.155.

cris aigus des enfants jouant au ballon-balai ou le bruit de leurs chaussures glissant sur la glace).

En prenant en compte les connotations « auditives » présentes dans l'image, quel serait l'apport de la langue japonaise sur la perception auditive de l'œuvre? Une lecture auditive de l'image témoigne de l'importance de l'image sonore dans la culture japonaise.

Dans cette section, l'analyse picturale repose sur une réflexion proposée par le géographe et orientaliste Augustin Berque concernant les onomatopées dans la langue japonaise. En prenant comme point d'appui la linguistique propre à la culture japonaise, nous verrons que divers *sons* sont générés par la peinture de Tanobe.

2.5.1 Les éléments interpellant l'ouïe dans *La vie reprend après la tempête*

Sur une toile légèrement rectangulaire horizontalement, la peinture représente une scène d'hiver dans un coin de rue montréalais. La scène est constituée de trois plans. Dans le premier, une rue en biais traverse le centre de la toile de gauche à droite. La circulation y est interrompue par des voitures emprisonnées dans la neige. Certains automobilistes essaient de dégager la neige de leurs véhicules pendant que d'autres

individus viennent à leur rescousse. Au café du coin, un agent de police observe la scène en prenant son casse-croûte. Au second plan, pelles à la main, les résidents du quartier déneigent leurs entrées, leurs escaliers ou leurs balcons. Certains enfants s'activent également à dégager la patinoire alors que d'autres jouent au ballon-balai. La scène de déneigement continue jusqu'à l'arrière-plan, où d'autres individus déchargent leur toit du poids de la neige.

Au total, vingt-neuf individus et un animal sont représentés sur la toile, chacun dans des activités différentes, chacun émettant des sons différents. En voici quelques exemples : le marmonnement du personnage penché sur le coffre de la voiture (fig. 16); les rires d'enfants mélangés aux bruits des pelles s'enfonçant dans la neige (fig. 17); la bouche de l'agent de police engloutissant des frites (fig. 18); le bruit de la porte d'un taxi qui s'ouvre, le soupir d'une femme poussant la voiture d'un air troublé (fig. 19); le ronchonnement d'un enfant étalé dans la neige (fig. 20). Les termes *son*, *bruit*, *cri*, *voix* sont des prédicats auditifs marquants de l'œuvre qui sont importants à considérer dans le cadre de cette analyse.

Voyons maintenant comment les effets sensori-auditifs qui se dégagent de l'œuvre de Tanobe divergent compte tenu de la langue (française ou japonaise) que le spectateur utilise pour décrire l'œuvre et comment l'appréhension de l'œuvre par la langue japonaise permet au spectateur un comportement perceptif tout à fait différent de son

appréhension par la langue française.

2.5.2 La représentation auditive et les particularités linguistiques du japonais

Considérons la manière dont les sons associés à ces situations pourraient être représentés dans la langue maternelle de l'artiste. La langue japonaise a tendance à associer une interjection caractéristique à chacune des activités représentées. En effet, elle associe chacune des images visuelles à une image sonore : les onomatopées⁶⁷.

Il existe en japonais une grande variété d'onomatopées qui permettent d'évoquer des images uniquement par des interjections; ce qui n'est pas nécessairement le cas dans la langue française. Augustin Berque observe que si les onomatopées existent dans toutes les langues, « la langue japonaise en regorge au point que l'on en compile d'importants lexiques⁶⁸ ». D'après lui, la première particularité des onomatopées japonaises réside dans sa quantité : « celle-ci est incomparablement plus grande en japonais que dans une langue comme le français⁶⁹ ». Le nombre d'onomatopées répertorié dans les dictionnaires japonais serait d'au moins deux milles. Parmi elles,

⁶⁷ Ceci ne constitue que quelques exemples car un corps ou une action peut émettre plusieurs sons simultanément. Un même référent peut aussi être interprété différemment selon le spectateur.

⁶⁸ Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p.35-36.

⁶⁹ *Ibid.*, p.35-36.

de quatre à sept cents sont utilisées de façon quotidienne⁷⁰.

Si nous reprenons alors le tableau, nous remarquons qu'il y a autant de sons émis que d'activités ou d'états dépeints, au point que la peinture peut être décrite en se référant quasi exclusivement à des onomatopées.

Un documentaire de Miyuki Tanobe diffusé par l'Office National du Film a effectué un montage dans lequel les toiles de l'artiste présentées sont accompagnées par des fonds sonores⁷¹ (Temps : 24min 30sec – 24min 55sec). En tenant en compte cette caractéristique de la langue japonaise, le spectateur assiste donc à un foisonnement d'interjections (d'images auditives) dans la peinture.

La peinture de Tanobe témoigne du souci de fidélité par rapport aux scènes que l'artiste observe dans les rues québécoises. Ses œuvres dénotent une réalité objective dans laquelle le public québécois peut se reconnaître. Cependant, une appréhension *sensorielle* donne libre cours à l'interprétation qu'une appréhension objective ne permet pas. En observant les images à travers divers dispositifs sensoriels, des facettes esthétique et culturelle japonaises deviennent perceptibles.

Après avoir consacré ce deuxième chapitre aux différentes manières d'appréhender,

⁷⁰ National Institute for Japanese Language and Linguistics, « Column », in *Nihongo o Tanoshimou*, En ligne, 2013, https://dbms.ninjal.ac.jp/nknet/Onomatope/column/nihongo_3.html. Consulté le 18 mars 2013.

⁷¹ Office national du film du Canada, *op.cit.*.

au niveau sensoriel, les œuvres de Tanobe, nous aborderons plus en profondeur dans le chapitre suivant les indices culturels japonais relevés jusqu'ici. Il s'agira d'interpréter les facettes culturelles japonaises percevables dans les trois œuvres de Tanobe abordées dans le chapitre 2.

CHAPITRE 3

Interpréter les images : la culture japonaise connotée dans les œuvres de Tanobe

La culture à laquelle un individu appartient influe fortement sur sa façon de ressentir les choses. Éprouver le monde est simultanément une expérience corporelle et une expérience culturelle. Sur ce point, Le Breton souligne que les sens ne sont pas des miroirs dans lesquels est enregistré le monde tel qu'il est, en toute indifférence aux cultures ou aux sensibilités. Face au monde, l'individu n'enregistre pas le réel tel qu'il se présente, mais perçoit plutôt un monde de significations. Le Breton écrit à ce sujet : « Le corps est le filtre par lequel l'homme s'approprie la substance du monde et la fait sienne par l'intermédiaire des systèmes symboliques qu'il partage avec les membres de sa communauté⁷² ». La perception n'est pas l'empreinte d'un objet sur un organe (l'œil, le toucher, l'oreille, etc.) mais une activité de connaissance ou le fruit de réflexions partagées par ses pairs également.

Ce chapitre est consacré à des analyses et des interprétations de chacune des œuvres abordées dans le chapitre précédent, à partir d'une perspective japonaise. Il est ici question de considérer la manière dont les œuvres sont structurées sur un soubassement « japonais ». Nous nous intéresserons aux analogies structurelles entre les œuvres de Tanobe et les traits culturels japonais (esthétique, anthropologique et linguistique). La question qui sera abordée sera la suivante : comment les trois

⁷² David Le Breton (2006), *op. cit.*, p.15.

œuvres de Tanobe permettent de percevoir des facettes culturelles japonaises? Nous répondrons à cette question en étudiant en profondeur le jeu de l'impermanence, du déploiement du corps dans l'espace, et du jeu des onomatopées présents dans les trois œuvres de Tanobe. Chacune des œuvres est abordée dans le même ordre que dans le chapitre précédent.

3.1 Effet visuel de l'œuvre *Un samedi d'automne à Outremont*

Précédemment, nous avons constaté que la peinture de Tanobe faisait écho à l'estampe de Hokusai sur le thème du caractère transitoire de la nature. La peinture du *monde qui passe* est une idée qui se rapproche des estampes japonaises : en effet, l'estampe japonaise provient du terme japonais *ukiyo-e* qui peut littéralement être traduit par « image du monde flottant ». Dans cette section, il s'agit de réfléchir sur les liens possibles entre les éléments clefs de la sensibilité japonaise et une scène de rue montréalaise en automne dans *Un samedi d'automne à Outremont*.

3.1.1 Le concept de l'*ukiyo*

Les estampes japonaises, *ukiyo-e*, apparaissent au XVII^e siècle, à Edo, la capitale du Japon de l'époque (aujourd'hui Tokyo). Les scènes de maisons de plaisirs regroupant des courtisanes ou les scènes de théâtre rassemblant les portraits d'acteurs ont été les motifs les plus populaires pour le public friand de divertissement et de délasserment. Les sujets historiques, paysages, plantes, animaux, scènes de la vie quotidienne dans divers moments de l'année ou de la journée ont fait partie par la suite des motifs récurrents.

Le concept de l'*ukiyo-e* souligne avant tout l'impermanence du monde. L'écrivain japonais Ryōi Asai (1612(?)-1691) est le premier à employer le terme *ukiyo* dans ses écrits. Selon lui, *ukiyo* désigne l'idée que l'être vit dans l'impermanence. Le terme met de l'avant le concept fondamental de considérer la vie comme éphémère, ainsi que de voir la beauté de la vie dans cette éphémérité. Asai estime essentiel de vivre pour l'instant, dans un monde où l'on « admire la splendeur du clair de lune, de la neige, des fleurs de cerisiers et des feuilles colorées de l'érable⁷³».

⁷³ Asai Ryōi, *Récits du monde éphémère des plaisirs*, Kyoto, 1661, cité dans Gabriele Fahr-Becker, *L'estampe japonaise*, Cologne, Éditions Taschen, 2004 [1994], p.23.

3.1.2 Le point de vue du spectateur dans les images du monde flottant

L'évocation de l'écoulement et de l'impermanence des choses peut également être ressentie à travers le point de vue adopté par l'artiste. Une des caractéristiques notables de la plupart des peintures de Tanobe est la vue en plongée. Dans *Un samedi d'automne à Outremont*, le spectateur observe l'image comme s'il se positionnait dans les hauteurs et peut ainsi embrasser l'ensemble du paysage. Le point de vue du personnage représenté et celui du spectateur de l'image sont différents. Sa position étant plus élevée que le sujet représenté, le spectateur porterait un regard détaché et objectif sur la scène.

De ce point de vue, ce dernier semble prendre la position d'un « témoin ». Il peut « témoigner » à la fois des activités qui animent la scène et du décor qui encadre la scène. Ce point de vue particulier est un trait observable dans les *ukiyo-e*. Aussi bien chez Hokusai que chez Utagawa Hiroshige (1797-1858), le point de vue du spectateur est éloigné et est plus élevé que celui des personnages dépeints.

Par exemple, la série des *Trente-six vues du Mont Fuji* (1831-1833) réalisées par Hokusai (fig. 21) ou celle des *Cinquante-trois étapes du Tôkaidô* (1833-1834) de Hiroshige (fig. 22) dépeignent des vues panoramiques avec diverses activités

humaines en avant-plan et des paysages ruraux ou urbains qui se déploient au loin. Comme s'il flottait dans les airs, le spectateur assiste à la réalité passagère du monde.

3.1.3 L'esthétique de l'impermanence chez Tanobe

Tanobe place le spectateur dans la position de témoin, d'où il peut capter des moments, des endroits, des actions, des scènes qui ont été, mais qui ne sont plus ou qui ne dureront pas longtemps.

Rosshandler observe d'ailleurs que Tanobe et les artistes *ukiyo-e* ont la même source d'inspiration. Selon lui, tant Tanobe que Hiroshige illustrent des individus de tous les milieux et de toutes les conditions, heureux ou malheureux, vieux ou jeunes⁷⁴. Si l'artiste *ukiyo-e* représente des hommes discutant dans un salon de thé ou s'avancant dans la neige dans un paysage montagneux, Tanobe s'inspire des Québécois attablés dans une taverne ou dégageant leur véhicule de la rue enneigée. Cette image du Québec est cependant une image qui constitue le passage d'un récit, d'une scène qui a été mais qui n'est plus ou ne sera plus.

⁷⁴ Léo Rosshandler, « Montréal à l'heure du Japon : la peinture de Miyuki Tanobe », *Vie des Arts*, vol.20, no.82, 1976, p.51.

Rosshandler souligne le caractère fugitif qui transparait de la peinture de Tanobe. Selon lui, le pinceau de celle-ci « ne s'en tient pas à l'immobilité ». Tanobe dépeint « un lambeau de l'histoire, un épisode de la vie de tous les jours, un compte-rendu des sentiments collectifs ou des réactions personnelles ». Pour lui, chaque œuvre de Tanobe « implique un avant et un après⁷⁵ ». Elle capte un moment précis pendant le déroulement d'une action ou le développement d'une situation. Elle saisit la perpétuelle fuite du temps du quotidien, par ses trames d'habitudes, de routines, de passages qui nous sont familiers. Mais, en dépit de l'apparence banale et similaire du quotidien, chaque journée présente des différences infimes qui s'accumulent d'un jour à l'autre. La journée d'hier n'est pas exactement identique à celle d'aujourd'hui ni de demain, comme l'affirme Le Breton⁷⁶. Tanobe représente ces « poussières de différences » qui s'accumulent jour après jour mais constamment et irréversiblement.

Tant les maîtres d'estampes japonaises que Tanobe mettent en avant le goût du caractère passager, fragile et docile de la vie.

⁷⁵ Léo Rosshandler (1988), *op.cit.*, p.27.

⁷⁶ David Le Breton (2006), *op. cit.*, p.149.

3.1.4 Idée de « passage »

D'ailleurs, ce que Tanobe dépeint dans *Un samedi d'automne à Outremont* est précisément le passage d'une saison à une autre, mais aussi d'un état à un autre, d'un âge à un autre. Par exemple, elle décrit le mouvement des passants (leurs déplacements), le passage du temps (de l'automne à l'hiver), le passage d'un âge à un autre (les nouveau-nés, les enfants et les adultes), etc.

De plus, tel que nous pouvons le deviner par le titre de la peinture, la scène se déroule le jour du *shabbat*, il s'agit du jour de repos hebdomadaire pour les Juifs. La journée du samedi est considérée comme le moment de l'abstention au travail, de la cessation des activités avant la reprise du travail quotidien. Il s'agit d'un passage de l'état actif à l'état inactif puis vice versa. La peinture évoque quelque chose qui n'est pas fait pour durer, quelque chose de provisoire, des éléments qui subissent ou effectuent (d'une manière ou d'une autre) un changement, une transformation progressive et irréversible.

Un autre élément pourrait renforcer cette idée de transition.

Au Québec, l'automne débute officiellement à partir de l'équinoxe d'automne le 21 septembre. Dès la fin du mois de septembre, les arbres commencent à prendre leurs teintes chaudes (rouge, jaune, orange). Après avoir connu l'explosion de couleurs

chatoyantes, les érables perdent leurs feuilles dès la mi-octobre. Les journées s'écourtent graduellement, le mercure descend vers le point de congélation et les risques de précipitation de neige augmentent progressivement.

Nous pouvons situer la période dépeinte par Tanobe à cette période de transition : soit entre la mi et fin octobre. Cette période est doublement transitoire car il s'agit aussi du moment où le changement d'heure s'opère au Canada (précisément le 28 octobre pour l'année de la réalisation de l'œuvre en 1984).

3.2 Arrière-fond culturel japonais sur la notion du temps

La peinture de Tanobe ne serait donc pas sans lien avec le concept japonais des choses passagères, du flottement, de la nature transitoire de la vie. Cette partie pose un regard sur le contexte culturel japonais concernant le caractère passager des choses.

Selon le critique d'art Mamoru Yonekura, l'art japonais est caractérisé par une vision du monde où la notion du *temps* est au centre, contrairement à l'art occidental qui centre l'homme comme le principe de base du beau⁷⁷.

⁷⁷ Mamoru Yonekura, *Ryōyō no me Nijūisseiki no kaiga (Regard aux deux côtés de l'océan : La*

Dans la tradition de l'art japonais, on perçoit le beau dans l'état éphémère des choses. Le beau réside dans la période de temps où se déroule la vie d'un organisme vivant (aussi bien chez les végétaux que chez les humains). De la naissance à la mort, le caractère passager de la vie est au cœur de la sensibilité japonaise.

3.2.1 Noyau de la sensibilité japonaise

Dans un pays où l'une des principales religions est le bouddhisme, un rapprochement entre le propos de Yonekura et la vision bouddhiste concernant la nature serait intéressant.

L'historien des sciences Masao Watanabe observe qu'au Japon, la notion d'*Anitya*⁷⁸ (« impermanence » dans la pensée bouddhiste) est prépondérante. Selon cette notion, le monde est composé d'impermanence. La nature n'a pas une caractéristique fixe ni uniforme, mais est constamment en mouvement et en transformation. Watanabe prend l'exemple du cours d'eau comme métaphore de cette transformation perpétuelle qui compose la nature. De la même façon que la composition chimique de l'eau qui coule dans le moment présent n'est pas la même que celle d'hier ni de demain, sa

peinture du XIXe siècle), Tokyo, Éditions Bijutsu-nenkansha, 1999, p.101.

⁷⁸ Shuntarô Itô (dir.), *Nihonjin no shizenkan Jomon Iara Gendaikagaku made (La vision de la nature des Japonais – de l'époque Jômon aux sciences modernes)*, Tokyo, Éditions Kawadeshobô-shinsho, 1995, p.250.

composition physique non plus. La culture japonaise considère cette réalité *qui s'échappe* comme étant l'essence du beau.

De la décoration des vitrines des magasins, du choix des vêtements de la saison, de l'arrangement floral jusqu'à la présentation des mets et la confection des pâtisseries, la culture japonaise associe et intègre subtilement les caractéristiques de la saison, du mois, de la semaine présents dans les objets. On ne se vêt pas de la même manière ni de la même couleur entre le début et la fin de l'automne. De même que l'on ne choisit pas les mêmes plantes pour composer un arrangement floral. L'accent est mis sur l'évocation de la saison, du temps qui file et la faculté de sentir et d'apprécier les choses du moment : difficilement traduisible en français, ce concept se nomme *kisetsukan* en japonais (littéralement « sensation de la saison »).

3.2.2 *Kisetsukan*, ou « le sentiment saisonnier »

Tanobe associe aussi chaque saison à des sujets, des événements, des activités qui rythment le calendrier québécois : la pluie en automne, les promenades en raquette en hiver, le sirop d'érable avant l'arrivée du printemps ou le festival de jazz en été.

En considérant les titres des tableaux de Tanobe, le spectateur peut d'ailleurs se rendre compte que la notion du *kisetsukan* y est omniprésente. En voici quelques exemples où l'idée du temps est clairement mentionnée : *Souvenir d'été, rue McGill College* (1992), *L'arrivée de l'arbre de Noël* (1984). D'autres titres suggèrent seulement cette idée : *Ma cabane à sucre à Saint-Antoine-sur-Richelieu* (1986) évoquerait la fin de l'hiver, l'automne avec *Les marrons, carré Philippe* (2001), la chaleur de l'été avec *Extase (crème glacée) Ben & Jerry's* (1994).

S'ils ne sont pas précisés dans le titre de l'œuvre, des indices sont présents dans le motif même. Que ce soit en hiver ou en été, une scène dans la rue ou dans une école, Tanobe illustre des activités qui se déroulent dans un moment précis de l'année, du mois ou du jour. Elle porte toujours attention à la *sensation de la saison*.

Tanobe saisit subtilement les sujets, activités et motifs qui forment et ponctuent la vie des Québécois au fil des saisons. Cette aptitude pourrait s'expliquer par l'importance que la culture japonaise accorde à la nature impermanente des choses. L'artiste évoquerait de façon tangible cette conception du temps en associant certains comportements des gens et certaines atmosphères des quartiers à un moment de l'année ou du jour.

Comment expliquer l'importance que Tanobe accorde aux activités et événements qui ponctuent le calendrier? Sa culture d'origine accorde également une attention particulière au passage du temps. Un regard sur la culture agraire peut répondre à cette question.

3.2.3 Le cycle des saisons propre au Japon lié à l'héritage de la culture du riz

Le dictionnaire de la civilisation japonaise mentionne que la riziculture a été la marque de la japonéité durant ses deux millénaires d'histoire. Il s'agit du « symbole de la terre et de la société japonaises, [...] étalon du territoire et de ses richesses, fondement des structures socioéconomiques », en d'autres termes la culture du riz est « l'assise de la civilisation japonaise⁷⁹».

La professeure en anthropologie culturelle Emiko Ohnuki-Tierney observe que les cycles de la croissance du riz sont « des marqueurs de la vie et des saisons pour tous les Japonais⁸⁰», non seulement les agriculteurs, mais aussi pour tous les autres individus. Le riz a longtemps occupé une place centrale dans la société japonaise. Mais c'est à partir de l'époque Edo (1603-1867) que le Japon associa de manière

⁷⁹ Augustin Berque (dir.), *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Paris, Éditions Hazan, 1994, p.437.

⁸⁰ Emiko Ohnuki-Tierney, « Nature, pureté et soi primordial : la nature japonaise dans une perspective comparative », *Géographie et Cultures*, no.7, 1993, p.79.

systematique sa propre identite avec la culture du riz; ceci dans le but de contrebalancer l'influence chinoise.

Selon l'anthropologue, l'identite japonaise est definie par la culture agraire, et la riziculture est precisement une « metaphore de la territorialite japonaise⁸¹ ». Elle constate d'ailleurs a partir des estampes japonaises que les motifs recurrents du riz et de la riziculture evoquent une « idee plus abstraite que le riz et la riziculture en eux-memes⁸² » : ils sont des marqueurs des saisons de l'annee.

3.2.4 Conditions climatiques et territoriales

Au Japon, l'annee est ponctuee par des periodes de changements climatiques subtils. La plus subtile des variations est un indice determinant aux yeux de la population vivant de la culture des terres. En effet, le sens de l'anticipation et de la prevention sont essentiels pour la culture du riz. Les paysans doivent anticiper, se preparer et s'organiser en fonction du climat et du temps.

⁸¹ *Ibid.*, p.78.

⁸² *Ibid.*, p.79.

Cette culture particulière incite les Japonais à prêter une attention constante au temps et aux changements climatiques. Le découpage de l'année en quatre périodes (printemps, été, automne et hiver) n'est alors pas un rythme qui coïncide à la réalité du territoire japonais.

Le poète japonais Kai Hasegawa explique que le calendrier solaire divise « grossièrement » l'année en quatre périodes. Il associe l'été à la période de températures élevées, l'hiver à la période froide. Le printemps et l'automne sont considérés comme des périodes de transition. Selon Hasegawa, cette division du temps appliquée en Occident se différencie profondément de l'interprétation du temps au Japon.

3.2.5 Calendrier traditionnel d'Extrême-Orient : les « périodes saisonnières »

Il faut noter que le Japon adopte plusieurs calendriers. Le premier est le calendrier solaire qui fut introduit au Japon à partir de l'Occident dès l'ère Meiji, au moment de l'ouverture du pays à l'étranger (1868); l'autre est le calendrier traditionnel d'Extrême-Orient, dont le système de mesure du temps est organisé selon des périodes saisonnières (*nijyūshisekki* ou « calendrier des vingt-quatre périodes saisonnières »). Comme son nom l'indique, ce calendrier découpe l'année en

vingt-quatre périodes. Celles-ci sont elles-mêmes sous-divisées en trois périodes qui durent respectivement cinq jours environ (tableau 2).

Étant donné les conditions géographiques, climatiques et culturelles divergentes, il serait absurde de considérer la répartition des diverses saisons dans le contexte japonais et québécois de la même manière. Cependant, il y a dans *Un samedi d'automne à Outremont* des éléments qui permettent d'associer le moment représenté à une période saisonnière précise du calendrier traditionnel japonais.

Par exemple, dans ce paysage automnal, les arbres ont partiellement perdu leurs feuilles. Les enfants portent encore des robes ou des pantalons courts, mais certains individus sont déjà vêtus de chauds manteaux. Ces éléments évoqueraient la baisse de la température avant l'arrivée de l'hiver. Le spectateur pourrait alors situer la période dépeinte à celle de « la descente de givre » (*sôkô*) du 23 octobre au 6 novembre (tableau 1). Cette période particulière de l'automne est composée de trois étapes bien distinctes : le début du *sôkô*, le milieu et la fin. Concernant la peinture étudiée, il s'agit plus exactement des derniers jours du *sôkô* : moment précis où les feuilles des érables et des lierres jaunissent et tombent.

En représentant les mêmes résidences, les mêmes allées d'arbres ou le comportement des personnages, les images de Tanobe témoignent de son souci de représenter

fidèlement le paysage résidentiel montréalais. Par les jeux des couleurs, du point de vue adopté, des agencements des motifs, sa composition comporte toutefois des allusions aux valeurs propres à la culture japonaise.

Les notions de « passage » et de « l'impermanence » qui se dégagent de sa peinture sont des notions en profonde relation avec la culture japonaise, celle-ci considérant le monde comme impermanent. La culture japonaise porte une attention soutenue aux changements du temps, aux transformations subtiles de la nature et voit la beauté dans cette impermanence et cette incertitude de la vie. Ces aspects de la culture japonaise se retrouvent dans l'image du Québec que nous propose Tanobe.

3.3 Effet kinesthésique de l'œuvre *La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro*

L'exemple des *ukiyo-e* ou les rapprochements avec l'organisation du calendrier japonais ont illustré la manière dont le concept du temps propre à la culture japonaise transparaît dans le travail de représentation de la culture populaire québécoise mené par Tanobe.

Pour l'œuvre suivante *La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro*, le même exercice est effectué. En recourant aux perceptions tactiles observées précédemment, nous pouvons voir que cette œuvre apporte des indices culturels, cette fois-ci relatifs à la notion de l'*espace*.

L'image connote la différence du comportement du corps humain selon la culture occidentale et japonaise et la manière dont le *soi* et l'*autre* sont compris dans les deux cultures respectives. Cette réflexion prend pour référence l'observation de Hall. « La culture est comparable à un superordinateur [...] qui programme chacun de nos gestes, chacune de nos réactions, chacun de nos sentiments même⁸³ ».

3.3.1 Les effets spatial et sémantique : le rapport intime/public

La scène dépeint des personnages dans la *rue* un jour de grève du *métro*. Ce moyen de transport est un espace public, mais clos, dans lequel les passagers sont contraints de tenir une distance intime. C'est un espace où, en reprenant les termes de Hall, « la tactique de base consiste à rester aussi immobile que possible et, si c'est faisable, à s'écarter au premier contact étranger⁸⁴ ». La « détente ou [le] plaisir sont interdits dans le contact corporel avec des étrangers. [Les] mains doivent rester le long du corps ou

⁸³ Edward T. Hall et Mildred Reed Hall, *op.cit.*, p.26.

⁸⁴ Edward T. Hall (1966), *op.cit.*, p.149.

servir seulement à s'assurer une prise sur la barre d'appui. Les yeux doivent fixer l'infini et ne peuvent se poser plus d'un instant sur quiconque⁸⁵». Ce que Tanobe présente dans son œuvre est un renversement de situation : les individus sont passés d'un espace public clos dans lequel tout contact avec l'autre était minimisé (le métro), à un milieu ouvert (la rue), mais dans lequel ils tiennent une distance intime ou personnelle.

Dans la majorité de ses peintures, Tanobe représente des individus adoptant des distances très proches. Selon Hall de telles proximités ne sont pas admises dans un espace public par les adultes américains : les gens ont tendance à garder leur sphère privée, et à s'écarter de l'autre. Mais au contraire, dans l'œuvre de Tanobe, les individus n'hésitant pas à entrer en contact physique avec l'autre, les sphères privées des uns et des autres ont tendance à se toucher, voire se confondre.

Hall fait l'observation suivante :

Pour l'Occidental [...] la connotation du mot entassement est nettement déplaisante. Mais les Japonais [semblent] préférer la foule, dans certaines circonstances tout au moins. [Il] n'est donc pas étonnant que le mot « intimité » (privacy) n'existe pas en japonais [...].⁸⁶

⁸⁵ *Ibid.*, p.149-150.

⁸⁶ *Ibid.*, p.187.

Les Japonais préfèrent la foule, c'est pourquoi la notion d'intimité est inexistante en japonais, écrit ainsi Hall. Cette observation concernant l'appréhension de l'espace propre aux Japonais pourrait être un indice expliquant le dynamisme des personnages propre à l'œuvre de Tanobe.

Si le terme d'intimité existe en français ou en anglais, mais non en japonais, c'est parce que la distinction entre ce qui est propre au « moi » (c'est-à-dire ce qui est de l'ordre du privé, du strictement personnel), et ce qui « n'est pas à moi » (ce qui est de l'ordre de l'impersonnel, du public) est considérée différemment en Occident et au Japon. Une réflexion sur l'espace *domestique* permettra de comprendre ce rapport de l'individu avec l'espace qui l'entoure.

3.3.2 Le rapport intime/public et l'exemple de l'habitation

Le Breton considère que la maison traditionnelle est l'équivalent d'un « corps non organique de l'homme⁸⁷ ». Selon lui, le rapport du sujet à l'habitat est un prolongement du corps du sujet. Il est aussi une extension culturelle du sujet.

⁸⁷ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p.111.

En Occident, par exemple, les habitations sont comparables à des *cubes* dont le contact entre l'extérieur et l'intérieur est limité. La fenêtre, limite entre la sphère privée et publique, semble pour Paul Claudel (1868-1955) « moins faite pour respirer l'air et la lumière que pour les repousser de leur multiple bouclier de verre avare et de rideaux⁸⁸ ». Pour ce poète et diplomate français, la « chambre parisienne entre ses quatre murs est une espèce de lieu géométrique, de trou conventionnel [...]; la chambre japonaise, au contraire, est faite pour la réalité quotidienne du temps, du soleil et de la saison [...]. Quel dommage qu'il y fasse si froid, qu'elle brûle si facilement, qu'on n'y puisse vivre qu'à genoux et que personne n'y ait droit à sa privauté□! ». Ces idées de « cube » et de « privauté » rejoignent les notions de « bulle protectrice » ou d'« intimité » développées par Hall.

En opposition à l'habitat occidental, l'habitation au Japon n'est pas un cube, mais plutôt un *plateau* observe Claudel. Il ne s'agit donc plus d'un espace clos mais d'une *étendue* (fig. 23). Dans une maison traditionnelle japonaise, une salle peut être en effet organisée pour contenir plusieurs espaces. Le plan libre autorise un agencement mobile et variable de l'intérieur au gré de la saison, du moment de la journée, des besoins domestiques, des occasions et des événements. L'espace ainsi rendu flexible et multifonctionnel peut aller jusqu'à inclure l'environnement extérieur ou se réduire aux dimensions d'un cabinet. Étant construite tout en panneaux de papier qui se démontent, quand on veut, comme on veut, pour le géographe français Jacques

⁸⁸ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p.1201.

Pezeu-Massabuau, la construction nationale japonaise en bois est « tout en ouverture et mal protégée des regards, [...] ne se ferme que peu matériellement⁸⁹»; ou encore, pour l'écrivain français Pierre Loti (1850-1923), la maison japonaise est comme un « jouet d'enfant⁹⁰».

3.3.3 Une réflexion sur l'espace comme « espace psychique »

Cette observation nous invite à réfléchir sur le lien étroit entre l'espace physique et psychique. En français, les quatre mots qui sont les plus utilisés pour désigner les divisions de la maison sont : la pièce, le salon, la salle et la chambre. Parmi ces quatre espaces intérieurs, la chambre a la spécificité d'être le lieu par excellence où se condense l'intimité. Si l'habitat occidental est comparable à un cube, la chambre apparaît quant à elle comme un cube dans un cube.

Selon l'universitaire française Marie Luce Honeste-Fliti, la notion de chambre est dotée d'une « valeur privative » dont la fonction principale est celle du couchage. C'est un espace clos, préservant l'intimité et l'impression de protection, dont l'accès au non-familier n'est pas admis. Il s'agit d'un lieu où l'on dort, soit seul, soit avec

⁸⁹ Jacques Pezeu-Massabuau, *La maison espace social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p.126.

⁹⁰ Pierre Loti, *Œuvres complètes IV*, Paris, Éditeurs Calmann-Lévy, 1893, p.259.

ceux avec qui l'on partage l'intimité, et il s'agit d'un lieu où l'on ne reçoit pas. La chambre étant un espace protecteur au cœur de l'habitat, elle renvoie directement à la sphère de la personne, le *moi* (différemment du foyer, par exemple, qui renvoie à la sphère familiale, le *nous*). C'est le lieu le plus sûr, le plus privé, le plus intime et solitaire de l'habitation⁹¹.

3.3.4 L' habitat dans les cultures occidentale et japonaise

Honeste-Fliti définit la salle occidentale comme « une pièce de grande dimension dans un local privé ou public (ex : salle d'un château, d'un hôtel particulier, d'une ferme, mais pas de studio ou d'appartement).[...] La salle est destinée soit à des activités ou à l'entrepôt d'un matériel nécessitant beaucoup d'espace (salle à manger, salle de séjour, salle d'armes, salle de bal, salle des machines, etc.); soit à la réception de nombreuses personnes (salle d'audience, salle d'attente, salle de restaurant, salle de jeux, salle de concert, etc.)⁹² ». La salle évoque l'idée de vastitude, une ouverture, un espace, du mouvement. Il n'y a pas de mobilier particulier qui lui est associé ni de dimension précise, ni de caractéristiques marquantes. En y recevant des personnes connues ou inconnues, on attribue à la salle une valeur *sociale* qui s'oppose au

⁹¹ Marie Luce Honeste-Fliti (sous la dir.), *Dire l'espace familial : Esquisse d'un imaginaire de la maison à travers ses formulations lexicales, littéraires et plastiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p.96-97.

⁹² *Ibid.*, p.93.

concept de la chambre (incarnant le *soi*) car elle ne possède pas le caractère d'intimité.

Au Japon, dans l'architecture domestique traditionnelle, la « chambre », au sens français du terme, n'existe pas. L'aménagement intérieur est constitué de « salle » (*shitsu*) ou « espace » (*ma*) (comme dans les mots « salle à manger, salle de bain, salle de réception »). Leurs fonctions étant imprécises ou diverses, les pièces dans l'habitat japonais paraissent donc comme des lieux polyvalents et ouverts, dont la notion d'intimité est complètement évacuée : c'est-à-dire un lieu offrant un contact permanent avec *l'autre*.

Les observations de Hall sur le comportement des Japonais dans la foule et l'organisation spatiale de l'habitat particulier aux cultures occidentale et japonaise nous révèlent que la place qu'occupe le *soi* par rapport aux *autres* est conçue différemment selon la culture. Les personnages de Tanobe adoptent des distances physiques très proches les unes des autres, malgré l'espace ouvert dans lequel ils se trouvent. Ce déploiement du corps dans l'espace particulier connote le fait que la proximité ou l'éloignement du corps (distance physique) véhiculent des valeurs (distance psychique) propres à la culture japonaise.

La manière dont Tanobe représente le dynamisme des personnages dans l'espace suggère que certains schèmes culturels japonais ont également une forte résonance dans son processus artistique.

Le comportement des individus dans l'espace dépeint aide à comprendre que ce rapport entre le *soi* et l'*autre*, entre l'intime et le social, n'est pas conçu de la même manière selon les cultures occidentale ou japonaise. Alors que dans la première, l'intimité est vécue en faisant rupture avec tout ce qui est de l'ordre du non-familier, comme la chambre à coucher d'une maison, dans la culture japonaise, la frontière entre les sphères intime et sociale est indéterminée.

3.4 Effet sonore dans l'œuvre *La vie reprend après la tempête*

L'étude des distances qui séparent un individu d'un autre confirme que pour une lecture sensorielle d'une image, il est important que le spectateur « s'immerge » dans la scène représentée. À partir de cette immersion fictive, le spectateur devient acteur. Il peut s'imaginer, non seulement l'air froid, l'odeur de l'essence des voitures, mais également entendre naître des sons et des combinaisons de sons qui animent la scène. Produit d'un ensemble de représentation mentale, le paysage n'est plus uniquement visuel, mais peut devenir *sonore*.

Nous avons vu comment l'image visuelle peut réveiller et stimuler des représentations sonores. Une image peut donc refléter et fournir des informations d'ordre acoustique. Mais un environnement acoustique peut également fournir de nombreuses informations sur « le développement et les orientations d'une société⁹³ » tel qu'observe le compositeur Murray Schafer. Suivant cette logique, l'univers acoustique que ressent le spectateur lorsqu'il observe une image pourrait donc fournir des informations sur certaines caractéristiques de sa langue. Aussi, le paysage sonore d'une image varie selon que le spectateur pratique une langue plutôt qu'une autre.

Nous nous intéresserons aux interprétations d'ordre linguistique qui découlent de l'œuvre de Tanobe. Selon l'utilisation de la langue japonaise ou française, le paysage sonore de l'image diverge considérablement.

Notre réflexion se penche de nouveau sur l'œuvre *La vie reprend après la tempête* (2003) et sur des analyses de Berque sur la tendance à créer des mots par des imitations sonores propre à la langue japonaise.

⁹³ Murray Schafer, *Le paysage sonore*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1979, p.20.

3.4.1 L'environnement acoustique et la linguistique

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, selon Berque les onomatopées japonaises ont pour caractéristique leur grande variété. Berque ajoute une seconde particularité : « la manière d'employer les onomatopées⁹⁴ ». Selon lui, la langue japonaise utilise ce type d'interjection là où le français conceptualise.

Selon cette observation, lorsque le spectateur fait une lecture du tableau à travers les principes de la langue française, il associe automatiquement un mot (concept) à l'image représentée. Il procède ainsi à une abstraction de la réalité. Le musicologue Alain Daniélou parle de « circonscrire une idée pour laquelle on cherche ses mots⁹⁵ ». Autant chez Berque que chez Daniélou, il s'agit de « produire un concept » ou « circonscrire des idées » par des *mots*.

En ce qui concerne la langue japonaise, l'utilisation abondante et la variété des onomatopées permettent au spectateur de définir (déterminer) une idée par *des sonorités*, et non pas nécessairement par des mots (par des descriptions au moyen de concepts), qui évoquent une situation précise.

⁹⁴ Augustin Berque, *op.cit.*, p.35-36.

⁹⁵ Alain Daniélou, *Sémantique musicale : essai de psychologie auditive*, Paris, Éditions Hermann, 1978, p.23.

L'appréhension de l'œuvre est donc très différente en fonction de la langue à travers laquelle le spectateur la considère : la langue française tend à associer l'idée à un concept (mot), soit une représentation mentale, alors qu'en japonais, l'idée est associée à un sens physique (son).

Ainsi l'expression « Cris aigus des enfants jouant au ballon-balai » se traduirait en japonais par « Wâ-wâ » (fig. 10). L'onomatopée « Wâ-wâ » porte en elle un potentiel évocateur beaucoup plus fort que le substantif, car plutôt qu'interpréter conceptuellement les cris, on s'approprie sensoriellement l'image des enfants excités. On devine instantanément sans passer par l'abstraction conceptuelle, car les onomatopées offrent un support privilégié aux pulsions, au plus près du corps.

3.4.2 Onomatopées au Japon comme langage sensoriel

L'étymologie du terme « onomatopées » nous indique qu'il a pour origine le grec (*onomatopoiia*) qui signifie « création de mots » et plus particulièrement une création de mot par imitation de sons. Le compositeur belge Henri Pousseur explique qu'il s'agit d'une interjection dont « le langage, mû par un besoin d'expression imagée, [fait] souvent recours pour se revivifier⁹⁶ ». L'onomatopée est donc une figure qui

⁹⁶ Henri Pousseur, *Musique, sémantique, société*, Paris, Éditions Casterman, 1972, p.9.

attribue une *qualité acoustique* à une image. Cette traduction d'une image par des sons dévoilerait une volonté, de la part de l'émetteur, de donner une profondeur à l'image. Ce discours pourrait faire l'objet d'un rapprochement avec le propos de Le Breton qui considère que « l'ouïe pénètre au-delà du regard⁹⁷ ». L'écoute permet de donner une autre dimension aux images, au-delà de leurs apparences.

Si les onomatopées existent aussi bien en français qu'en japonais, leur mode d'utilisation et la fréquence de leur emploi divergent clairement. En français, les onomatopées sont souvent considérées comme un mode d'expression enfantin, mais les Japonais de tout âge les utilisent dans toutes sortes de circonstances, car elles sont dotées à la fois d'une fonction nominale, verbale, adverbiale et adjectivale.

3.4.3 Divers types d'onomatopées dans la langue japonaise

La force évocatrice des onomatopées est d'autant plus forte lorsque l'on prend en compte les caractéristiques des onomatopées japonaises. Dans la langue française, les onomatopées imitent principalement des sons. Dans la langue japonaise, elles reproduisent non seulement des sons, mais également des états, des sentiments et des ambiances.

⁹⁷ David Le Breton (2006), *op.cit.*, p.116.

Outre les onomatopées qui *reproduisent des bruits* (*Giongo* ou littéralement « mots imitant les bruits ») et des cris (*Giseigo* ou « mots imitant les voix » des êtres humains et cris des animaux), également très présentes en français, il existe en japonais d'autres catégories d'onomatopées, celles qui *verbalisent* des impressions non acoustiques (*Gitaigo* ou littéralement « mots imitant l'état physique » comme s'ils émettaient un bruit)⁹⁸. Dans cette catégorie d'onomatopée, même le silence ou le vide peuvent être évoqués par un *son*. Le linguiste japonais Haruhiko Kindaichi ajoute un troisième, le *Gijôgo* (« mot imitant des états psychiques »)⁹⁹. Celles-ci sont quasi inexistantes dans la langue française. Un des rares exemples serait le mot « bof » qui évoquerait l'indifférence.

3.4.4 Esthétique japonaise : esthétique qui s'adresse aux sens

L'un des aspects principaux de l'art japonais selon le musicologue Ziad Kreidy est le détachement vis-à-vis de l'esprit rationnel et analytique. D'après lui, « en minimisant l'emprise de l'ego analytique, l'art japonais supprime toute distance [...] entre contemplation [...] et interprétations analytiques¹⁰⁰ ». L'esthétique japonaise se résumerait alors de la manière suivante : lorsque l'on regarde une fleur, dès qu'on lui donne un nom, on a déjà cessé de la regarder. L'esthétique japonaise encourage le

⁹⁸ Augustin Berque, *op. cit.*, p.37.

⁹⁹ Haruhiko Kindaichi, *Nihongo no tokushitsu (Les caractéristiques de la langue japonaise)*, Tokyo, Éditions NHK Shuppan, 1991, p.153.

¹⁰⁰ Ziad Kreidy, *Takemitsu : à l'écoute de l'inaudible*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, p.98.

spectateur à se préoccuper de ce qui est ressenti. Il s'agit ainsi d'une contemplation qui s'adresse aux sens et non pas à l'intellect; ce sont des constructions non raisonnées. En ce sens, elle se distancie de l'esthétique occidentale qui porte davantage attention à la conceptualisation et à l'enchaînement cohérent et régulier des événements.

Les Japonais utilisent aussi bien à l'oral qu'à l'écrit cette forme d'expression vivante de façon quotidienne. La langue japonaise fait donc appel avant tout à la sensation, c'est-à-dire à l'état de conscience plus affectif qu'intellectuel, à la perception immédiate. Elle encourage le spectateur à prêter une attention particulière autant perceptive qu'auditive. La langue française ne dispose pas des éléments nécessaires pour permettre au spectateur de le faire (il est plutôt invité à conceptualiser).

Berque oppose les langues japonaise et française par l'imitation sonore et la conceptualisation. La réflexion du linguiste Kindaïchi va dans le même sens dans la mesure où les Japonais ont tendance à s'exprimer en faisant directement appel à des émotions (à représenter par le sentiment, la sensation) plutôt que conceptuellement (à représenter par l'idée).

3.4.5 Rapprochement entre la particularité linguistique japonaise et la spécificité de la peinture de Tanobe

Dans son observation, Berque révèle la capacité de la langue japonaise à mettre en évidence l'expressivité des divers corps représentés. En considérant cette caractéristique linguistique, le spectateur peut se rendre compte que, selon les outils linguistiques dont il dispose, une lecture picturale tout à fait différente peut être entreprise. En effet, selon les dispositifs linguistiques et culturels du spectateur, la lecture de l'œuvre de Tanobe prend une tout autre dimension.

Les trente acteurs représentés dans l'œuvre *La vie reprend après la tempête* produisent chacun des sonorités différentes. En focalisant son regard sur chacune des activités dépeintes, le spectateur peut remarquer que des sons particuliers peuvent y être attribués (tableau 3). Les corps suscitent trente interjections différentes qui, en s'amalgamant, composent la scène hivernale montréalaise.

Nous avons vu que les images comportent des qualités qui sollicitent certaines sensations corporelles chez le spectateur. À partir des descriptions de trois œuvres de Tanobe, nous avons vu que les images provoquent des effets affectifs au niveau de la vue, du corps et de l'ouïe. Ces effets sont d'autant plus intéressants à étudier dans la mesure où ils connotent certains aspects de la culture japonaise.

Le corps est le résultat d'une construction sociale et culturelle affirme Le Breton. D'après lui, « la perception sensorielle de l'environnement est [...] œuvre de culture¹⁰¹ ». Selon cette logique, la façon de percevoir les motifs, la perception des diverses stimulations que le corps peut recueillir, le degré d'affinement du toucher ou de l'ouïe dépendent de l'appartenance sociale de l'acteur et du système culturel qu'il a connu. Le corps du sujet n'échappe donc pas à « la règle qui fait de toute chose un effet d'un tissu social et culturel¹⁰² ». Le corps est ainsi « une réalité changeante¹⁰³ » qui varie d'une société à une autre.

Parmi les divers sens dont dispose le corps humain, la vue est celui qui offre à l'individu une vision du monde; cependant, les yeux ne sont pas de simples récepteurs de la lumière et des formes. Ils ne décalquent pas le monde tel qu'il se déploie devant lui, mais font acte de sélection et d'interprétation. Le Breton pense que l'acte de voir n'est pas un mécanisme d'enregistrement : il s'agit plutôt d'une « activité¹⁰⁴ » de raisonnement visuel. Le raisonnement qu'opère l'individu, la signification qu'il attribue à l'objet diffère donc selon le regardeur, de son expérience et de sa culture.

¹⁰¹ David Le Breton (1990), *op. cit.*, p.19.

¹⁰² *Ibid.*, p.19.

¹⁰³ *Ibid.*, p.20.

¹⁰⁴ David Le Breton (2006), *op. cit.*, p. 83.

Ainsi, la manière par laquelle la perception visuelle d'une allée d'érables à Outremont peut faire allusion aux estampes *ukiyo-e*, tout comme le mouvement des personnages, leurs *accoutrements*, la couleur des arbres peuvent faire l'objet de rapprochement avec l'esthétique particulière au Japon concernant le passage du temps.

La proximité ou l'éloignement du corps véhicule également des valeurs propres à chaque culture. Le Breton affirme que la *peau* est une limite entre le soi et l'autre, entre les objets intérieurs et extérieurs à soi, entre le dedans et le dehors¹⁰⁵. Nous pouvons ajouter à cette idée celle de Hall qui considère que ce qui est de l'ordre de *soi* et ce qui est de l'ordre de *l'autre* sont considérés différemment en Occident et au Japon. La nature des contacts physiques varie entre les cultures occidentale et japonaise; donc le rapport entre soi et l'autre varie également. Cette dernière réflexion permet de comprendre la manière par laquelle une représentation d'une foule sur la rue Sainte-Catherine un jour de grève de métro peut connoter la conception du dedans et du dehors, la façon de considérer les espaces intérieur et extérieur au Japon.

En s'appuyant sur les capacités auditives dont dispose le spectateur, une image peut également refléter diverses informations sur l'univers acoustique. Les sons que perçoit le spectateur lorsqu'il observe une image varie selon l'interprétation qu'il fait de l'œuvre, et plus encore, le paysage sonore d'une image varierait selon que le

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.179.

spectateur pratique une langue plutôt qu'une autre. Berque observe une qualité conceptualisante dans la langue française, différemment de la langue japonaise où la qualité sensorielle prédomine. Selon que le spectateur est plus familier à une langue plutôt qu'à une autre, le paysage sonore qu'offre une image est alors différent.

CONCLUSION

L'acte de peindre une toile n'est pas une simple projection symétrique de la réalité sur la toile vis-à-vis du sujet représenté, affirme Changeux¹⁰⁶. L'artiste exprime également les images du monde intérieur qui l'habite sur la surface plane. Son travail ne consiste pas à faire une présentation de la réalité mais à *re-présenter* une réalité. Loin d'être objectif et neutre, la représentation est le fruit de la culture, de l'expérience vécue, du caractère du sujet, de la perception de l'artiste. De la même manière que l'artiste fait acte d'interprétation face à son sujet, le spectateur procède à un exercice d'interprétation face à l'œuvre. L'interprétation qu'effectue ce dernier est aussi un produit de sa culture, de son expérience, de son caractère et de sa sensibilité. Le Breton explique que les individus, de par leurs cultures et identités différentes, n'éprouvent pas les mêmes sensations et ne déchiffrent pas les mêmes données. La perception n'est pas, selon lui, la réalité mais la *façon de sentir la réalité*¹⁰⁷. La perception « n'est pas coïncidence avec les choses, mais interprétation. Tout homme chemine dans un univers sensoriel lié à ce que son histoire personnelle a fait de son éducation¹⁰⁸ ». Ainsi, d'un lieu du monde à un autre, les individus ne voient pas, ne touchent pas, n'entendent pas les mêmes choses de la même manière, de même qu'ils n'éprouvent pas les mêmes émotions¹⁰⁹. L'avant-scène des œuvres de Tanobe offre

¹⁰⁶ Jean-Pierre Changeux, *op.cit.*, p.49.

¹⁰⁷ David Le Breton (2006), *op.cit.*, p.30.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.14

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.30.

aux spectateurs l'imagerie québécoise, mais le spectateur familier avec la culture japonaise peut reconnaître, à l'arrière-scène, certains indices culturels japonais.

En présentant le folklore québécois, la peintre d'origine japonaise s'est imposée dès les années 1970 sur la scène artistique du Québec. Toutefois, l'imagerie québécoise, réexprimée à travers la technique du *nihonga* porte en elle divers marqueurs culturels japonais, tout en étant un miroir où se reflète la québécoité (permettant de mieux connaître et d'appréhender des éléments de leur réalité qui auraient pu leur échapper).

En remarquant que la peintre travaille essentiellement avec la technique traditionnelle japonaise de peinture, le *nihonga*, nous avons vu que le choix du médium a un apport crucial sur les indices culturels qu'évoquent les images de Tanobe.

Élément qui renvoie d'emblée au « quelque chose de japonais », le *nihonga* fait du travail de Tanobe un acte de recueillement, dans les deux sens du terme. En effet, *recueillir* signifie d'une part l'acte de recevoir, de ramasser ce qui s'échappe, se disperse dans un endroit. Le *nihonga* a des contraintes matérielles qui poussent la peintre à s'organiser et à se préparer méticuleusement avant l'acte de peindre. Pourtant cette exigence peut être en fait comprise comme une opportunité permettant à la peintre de recueillir, c'est-à-dire, réunir, arranger, combiner, synthétiser les idées, les motifs et les inspirations disparates observés à l'extérieur de son atelier.

D'autre part, le terme recueillir, synonyme de méditer ou de prier, désigne le fait de s'isoler du monde extérieur et de « rentrer en soi-même¹¹⁰». Par ce retrait, l'individu fait place à ce qu'il y a de plus profond et de plus spirituel en lui. Le *nihonga* pousse l'artiste à s'inspirer des motifs de la rue, des places, des cafés, pour méditer sur ces sujets une fois retournée dans son atelier. Le *nihonga* apparaît comme un acte de recueillement dans la mesure où il permet de rassembler les éléments qui sont extérieurs à soi (dans le cas de Tanobe, les images du Québec), pour les marier aux éléments qui sont familiers à soi (dans le cas de Tanobe, les images du Japon) pour en faire un tout harmonieux. Pour Tanobe, le *nihonga* est une technique pour projeter l'image du Québec qu'elle a vue en même temps que la perception qu'elle a du Québec, en tant que *peintre japonaise*.

Ceci explique la raison pour laquelle des facettes de la culture japonaise sont perceptibles dans ses œuvres. Le choix du *nihonga* peut être ainsi considéré comme un processus qui permet à l'artiste de laisser des traces identitaires de son pays d'origine dans sa peinture. En recourant à la technique du *nihonga*, Tanobe aurait parsemé sa toile d'éléments renvoyant à sa culture d'origine, que ce soit de manière intentionnelle ou non.

À travers ces analyses iconographiques, nous avons mis en évidence les divers

¹¹⁰ Centre national de ressources textuelles et lexicales, *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, Nancy, 2012. <http://www.cnrtl.fr/>. Consulté le 10 novembre 2013.

indices qui permettent de confirmer ce qui renvoie au « c'est typiquement québécois mais pas tout à fait » pouvant être ressenti à travers l'œuvre de Tanobe. Nous avons réfléchi à la manière dont le spectateur familier avec la culture japonaise peut percevoir des indices culturels japonais dans les mises en scène québécoises de Tanobe. Nous avons tenté de repérer et d'interpréter des indices culturels japonais que le spectateur familier avec la culture japonaise peut ressentir, nous avons examiné de près l'iconographie (à l'avant-scène) de trois œuvres de Tanobe.

Nous nous sommes intéressés aux qualités connotatives de chacune d'entre elles et à leurs effets sur la vue, le toucher et l'ouïe du spectateur. Chacune des perceptions sensorielles pouvait se rapprocher de certains indices culturels japonais (à l'arrière-scène).

L'étude iconographique a débuté avec l'analyse de l'œuvre de Tanobe *Un samedi d'automne à Outremont*. L'observation de sa composition et la conception du temps propre à la sensibilité japonaise qui s'en dégage ont permis des rapprochements avec les œuvres des auteurs d'*ukiyo-e*. À partir des rapprochements sur l'iconographie des œuvres, nous avons porté un regard sur le contexte socioculturel japonais et la manière dont la notion du temps y est appréhendée.

Bien que les thèmes abordés soient des scènes de la vie au Québec, nous avons montré qu'en vertu du choix des motifs, leur disposition, le jeu des couleurs, les marqueurs du « temps » apparaissent d'une façon particulière. Les effets visuels se dégageant de la toile ont permis de comprendre l'une des caractéristiques particulières de l'esthétique japonaise, celle de voir le beau dans l'éphémérité, le caractère passager des choses.

L'organisation spatiale et le dynamisme des corps représentés dans *La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro* a permis de réfléchir sur les conceptions de l'espace public et intime propres au Japon et à l'Occident. La manière dont Tanobe agence les individus dans le paysage n'est pas sans lien avec le concept de Hall sur le « corps dans l'espace » présents dans la culture japonaise. Les notions de distances établies par Hall ont permis de comprendre la particularité qu'ont les Japonais à concevoir l'espace. Les effets tactiles repérables dans la scène de rue, un jour de grève de métro, a aidé à comprendre que les notions de public (les autres) et d'intimité (le soi) ne sont pas appréhendées de la même manière dans les cultures japonaise et occidentale. Aussi, dans l'habitat traditionnel, l'aménagement intérieur japonais, étant un lieu polyvalent et ouvert, la notion d'intimité est inexistante : c'est-à-dire un lieu offrant un contact permanent avec *l'autre*.

En privilégiant une lecture *auditive* de l'œuvre, *La vie reprend après la tempête*, nous avons été attentifs aux divers indices auditifs générés par la peinture de Tanobe. Tout comme le sens visuel ou tactile, le sens auditif peut devenir un « instrument de lecture » d'une œuvre picturale. En prenant comme point d'appui la linguistique propre à la culture japonaise développée par Augustin Berque, nous avons observé que les effets sensori-auditifs qui se dégagent de l'œuvre divergent selon la langue que le spectateur utilise habituellement. Contrairement à une appréhension conceptualisante de l'image, caractéristique de la langue française, le foisonnement des onomatopées dans la langue japonaise et leur qualité évocatrice permettent au spectateur de concevoir les choses en faisant davantage appel à sa sensibilité plutôt qu'à son intellect. Le rapprochement entre les activités dépeintes et la qualité évocatrice des onomatopées a mis en évidence l'une des caractéristiques de la linguistique japonaise.

Nombreuses sont les personnes qui, devant l'œuvre de Tanobe, font des commentaires tels que « Je reconnais le Québec » ou « C'est typiquement québécois ». Est-ce que ce sont uniquement les motifs dépeints typiques du quotidien québécois (dépanneur, érablière, match de hockey, etc.) qui poussent le spectateur à porter ce genre de jugement? N'y aurait-il pas, au delà de l'iconographie, des connotations se rapportant à une certaine sensibilité québécoise?

Le travail s'est focalisé sur les indices culturels japonais perceptibles dans les œuvres de Tanobe. Nous avons présenté quelques unes des interprétations possibles des facettes culturelles japonaises présentes dans les trois œuvres de Tanobe, à partir d'une perspective japonaise, sans aborder les indices culturels québécois éventuellement perceptibles.

Mis à part son héritage japonais, quelles facettes de la sensibilité québécoise sont reconnaissables dans ses images? Les effets ressentis au niveau de la vue, du toucher ou de l'ouïe seraient certainement différents du point de vue d'un spectateur familier avec la culture québécoise. Il serait intéressant d'étudier éventuellement les perceptions sensorielles, à partir d'une perspective québécoise, et de comparer la lecture des œuvres de Tanobe faite par des spectateurs québécois et japonais.

Aussi, si les trois œuvres étaient présentées dans le cadre d'une exposition internationale, dans un autre pays, quelles seraient les résonances culturelles dominantes chez les spectateurs qui ne connaissent ni la culture japonaise, ni la culture québécoise?

Il serait également intéressant de développer davantage l'analyse de l'interculturalité selon la perspective non plus du spectateur mais de l'auteur.

Le parallèle entre les travaux de Tanobe et ceux des peintres juifs immigrés de l'entre-deux-guerres, abordé dans le deuxième chapitre, laisse entrevoir une piste de recherche intéressante.

Nous prenons note de la variété des futures pistes de recherches dans une perspective d'anthropologie visuelle, mais cette fois dans un contexte culturel encore plus diversifié, car tel que le mentionne Le Breton, « la perception est [...] interprétation¹¹¹ ».

¹¹¹ David Le Breton (2006), *op.cit.*, p.14.

ANNEXE

Nihonga

Le terme signifie littéralement la « peinture japonaise ». Le terme combine les mots *nihon* qui désigne « Japon » et *ga* « la peinture ».

L'émergence de la peinture proprement japonaise date de l'époque Heian (794-1192). Cependant le terme *nihonga* lui-même ne fera son apparition qu'à la fin du 19^e siècle, à la suite de l'introduction de la peinture occidentale (peinture à huile). Distinguant clairement les deux disciplines, la tradition séculaire de la peinture japonaise se perpétuera sous sa nouvelle appellation, parallèlement au *seiyōga* (ou « peinture de l'Occident »).

Aussitôt qu'elle est créée en 1887, l'École des beaux-arts de Tokyo considère le *nihonga* et le *seiyōga* comme deux disciplines distinctes. Une tentative de synthétiser la pratique *nihonga* vit alors le jour pour mieux l'identifier lors de l'arrivée de la peinture occidentale. Néanmoins, l'interaction entre l'école *nihonga* et la tendance occidentale persista. Si bien qu'à l'heure actuelle, la distinction entre les deux types de peintures est devenue ambiguë. La différenciation se fait moins par rapport à l'image dépeinte ou les effets plastiques que par rapport à la technique et au matériau utilisés. De la même manière qu'une œuvre à l'aquarelle ou à l'acrylique, une peinture est considérée comme une œuvre *nihonga* ou *seiyōga* en fonction de la propriété physique du matériau et du processus de réalisation.

Les outils nécessaires pour réaliser une peinture *nihonga* sont à la fois nombreux et précieux; son processus de réalisation est, quant à lui, long et laborieux.

L'artiste *nihonga* dispose de pigments, d'une colle (*nikawa*), d'un papier de chanvre japonais (*washi*) comme support¹¹², des pinceaux et autres outils de préparation de la couleur et de la fabrication de la colle.

Étant donné la préparation et l'application des pigments qui recourent systématiquement à l'utilisation de l'eau, le travail s'effectue sur un support placé horizontalement (fig. 9). Ainsi, le peintre est dans une position agenouillée à même le sol. Lorsque l'artiste entame sa peinture, il applique un traitement anti-bavement (*dôsa*) sur la surface du papier japonais. Une fois induit de *dôsa*, le papier est fixé sur un fond (panneau de bois) afin de lui donner plus de rigidité et de solidité. Une fois que le marouflage est effectué, le support est prêt pour que les premiers traits soient tracés avec de l'encre de Chine (*sumi*) et que la peinture soit ajoutée par la suite.

Dans le *nihonga*, la couleur n'est pas préparée dans un tube ou un pot. À base de pigments naturels obtenus en broyant des pigments minéraux (naturels ou artificiels), cette poudre est considérée comme la spécificité fondamentale de la peinture japonaise traditionnelle. Les pigments peuvent provenir de minerais (le bleu d'azurite et le vert-de-gris de la malachite sont les couleurs caractéristiques du *nihonga*), de minéraux artificiels (offrant un éventail de couleurs plus variées que les minerais naturels) ainsi que d'autres pigments (de terre, d'origine animale, végétale ou synthétique).

Le pigment est mélangé à la main dans le *nikawa*. Il s'agit d'une colle fabriquée à partir d'une gélatine provenant de la peau et des os d'animaux ou de cartilages de poissons. La fabrication de la couleur étant faite entièrement de façon manuelle, apprécier avec justesse la consistance d'un mélange exige beaucoup d'expérience. Tant le respect des dosages que la chronologie des étapes exigent une maîtrise qui résulte de la répétition patiente des mêmes gestes. Cette étape de préparation peut être également une occasion pour anticiper la suite du travail, imaginer et construire mentalement l'image à peindre.

¹¹² La soie peut être également utilisée en tant que support.

L'étape de préparation du *nihonga*, paraissant à la fois simple et laborieuse, pourrait être vécue comme un moment de méditation. Tanobe ressent, d'ailleurs, que le processus de préparation du *nihonga* lui permet de se « détendre, pour mieux [se] concentrer¹¹³ ».

Le *nihonga* contraint l'artiste à franchir rigoureusement et patiemment des étapes précises, non seulement de la préparation de la peinture, mais également de l'application de la peinture sur la toile.

Selon l'enseignement académique du *nihonga*, le peintre doit suivre trois étapes préliminaires avant la réalisation de l'œuvre finale. Les étapes se déroulent comme suit :

Le dessin est la première étape. Il s'agit de la première esquisse sur des supports de petits formats qui donnent les grands traits de l'image. Les dessins sont souvent exécutés sur des blocs de dessin d'un tracé vif. Ils sont pour la plupart du temps en noir et blanc, les couleurs peuvent cependant apparaître dès cette étape.

Une fois que les grandes lignes sont tirées, l'artiste commence à élaborer le motif. Il s'agit de la deuxième étape : le *koshitazu* (littéralement « esquisse de petit format »). Le *koshitazu* est une esquisse de petit format qui reprend l'idée initiale du dessin. Cependant, l'image est synthétisée, puis l'agencement visuel et les détails sont retravaillés. L'*ôshitazu* (littéralement « esquisse de grand format ») reprend le même motif que le *koshitazu* dans un format identique à l'œuvre finale (ou à peu près identique). Tant dans la petite que dans la grande esquisse, la composition reste identique, mais l'*ôshitazu* permet à l'artiste de faire une dernière *vérification* de l'image en grandeur nature avant d'entamer l'étape finale. Elle permet de valider les effets visuels en grand format, par exemple, de vérifier si l'image subit ou non des déformations suite à l'agrandissement de l'image.

¹¹³ Office national du film du Canada, *op.cit.*, 8min 40sec.

Enfin, une fois que l'*ôshitazu* est achevé, l'artiste entame la toile finale, le *honga* (littéralement « véritable œuvre »).

BIBLIOGRAPHIE

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Éditions Gallimard, 2002 [1981], 377 p.

AMANO, Kazuo, Hiroko KATÔ, Noriaki KITAZAWA *et al.*, « *Nihonga* » *Uchi to soto no aida de* (« *Nihonga* » : *entre l'extérieur et l'intérieur*), Tokyo, Éditions Brucke, 2004, 443 p.

BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Genève, Éditions Flammarion, 1970, 151 p.

BAYOU, Hélène, *Images du monde flottant : peintures et estampes japonaises, XVIIe-XVIIIe siècles*, Catalogue de l'exposition présentée à la Galeries nationales du Grand Palais du 27 septembre 2004 au 3 janvier 2005, Paris, Éditions Réunion des musées nationaux, 2004, 398 p.

BERMAN, Antoine, *L'Âge de la traduction : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, 181 p.

BERNIER, Robert, *Miyuki Tanobe*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2004, 160 p.

BERQUE, Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, 222 p.

BERQUE, Augustin (dir.), *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Paris, Éditions Hazan, 1994, 537 p.

BERQUE, Augustin, *Écoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Éditions Belin, 2000, 271 p.

BOWIE, Henry Pike, *Nihonga no gihô (La technique du nihonga)*, Tokyo, Éditions Tôshobô, 1972, 215 p.

BRUN, Bernard, Annie-Hélène DUFOUR, Bernard PICON *et al.*, *Cabanès, cabanons et campements : Formes sociales et rapports à la Nature en habitat temporaire*, Grasse, Éditions de Bergier, 2000, 336 p.

CALIANDRO, Stefania (sous la dir.), *Espaces perçus, territoires imagés en art*, Paris, Éditions L'Harmattan, 190 p.

CHEN, Yiching, *Découvrir la peinture nihon-ga, Art traditionnel japonais*, Paris, Éditions Eyrolles, 2012, 157 p.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *Raison et plaisir*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1994, 220p.

CHARRIER, Isabelle, *La peinture japonaise contemporaine de 1750 à nos jours*, Besançon, Éditions La Manufacture, 1991, 197 p.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Éditions Gallimard, 1965, 1680 p.

DANIÉLOU, Alain, *Sémantique musicale : essai de psychologie auditive*, Paris, Éditions Hermann, 1978, 131 p.

ECO, Umberto, *La structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Éditions Mercure de France, 1972, 447 p.

FAHR-BECKER, Gabriele, *L'estampe japonaise*, Cologne, Éditions Taschen, 2004 [1994], 199 p.

HALL, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, [1966] 1972, 254p.

HALL, Edward T., *Au-delà de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 233p.

HALL, Edward T. et Mildred Reed Hall, *Comprendre les Japonais*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p.218.

HASEGAWA, Kai, *Nihonjin no koyomi (Le calendrier des Japonais)*, Tokyo, Éditions Chikuma-shobô, 2010, 350 p.

HONESTE-FLITI, Marie Luce (sous la dir.), *Dire l'espace familial : Esquisse d'un imaginaire de la maison à travers ses formulations lexicales, littéraires et plastiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, 219 p.

ITÔ, Shuntarô (dir.), *Nihonjin no shizenkan Jomon kara Gendaikagaku made (La vision de la nature des Japonais – de l'époque Jômon aux sciences modernes)*, Tokyo, Éditions Kawadeshobô-shinsho, 1995, 353 p.

KINDAÏCHI, Haruhiko, *Nihongo no tokushitsu (Les caractéristiques de la langue japonaise)*, Tokyo, Éditions NHK Shuppan, 1991, 245 p.

KREIDY, Ziad, *Takemitsu : à l'écoute de l'inaudible*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, 163 p.

LACAMBRE, Geneviève, *Le Japonisme*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988, 344 p.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 280 p..

LE BRETON, David, « La scène adolescente : les signes d'identité », *Adolescence*, 2005/3, no. 53, pp. 587-602.

LE BRETON, David, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié, 2006, 451 p.

LHOTE, Élisabeth, *À la découverte des paysages sonores des langues*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1987, 215 p.

LOTI, Pierre, *Œuvres complètes IV*, Paris, Éditeurs Calmann-Lévy, 1893, 666 p.

LUCKEN, Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle : Pensée, formes, résistances*, Paris, Éditions Hermann, 2001, 270 p.

LUPIEN, Jocelyne, « L'intelligibilité du monde par l'art », dans *Espaces perçus, territoires imagés en art*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, 189 p.

OUELLET, Pierre (sous la dir.), *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, 446 p.

PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *La maison espace social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, 252 p.

POUSSEUR, Henri, *Musique, sémantique, société*, Paris, Éditions Casterman, 1972, 150 p.

REYNS-CHIKUMA, Chris, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005, 258p..

ROSSHANDLER, Léo, *Tanobe*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1988, 104 p.

SALAT Serge et Fañçoise Labbé, *Créateurs du Japon : Le pont flottant des songes*, Paris, Éditions Hermann, 1986, 200p.

SCHAFER, Murray, *Le paysage sonore*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1979, 389 p.

TRÉPANIÉ, Esther, *Peintres juifs de Montréal : témoins de leur époque, 1930-1948*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2008, 287 p.

YONEKURA, Mamoru, *Ryôyô no me Nijyûisseiki no kaiga (Regard Regard aux deux côtés de l'océan : La peinture du XIXe siècle)*, Tokyo, Éditions Bijutsu-nenkansha, 1999, 375 p.

YOUNG, David et Michiko Young, *The Art of Japanese Architecture*, Tokyo, Éditions Tuttle, 2007, 176 p.

WILLIAMS, Raymond, « L'analyse de la culture », dans *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, Paris, Éditions Hazan, 1997, pp. 785-791.

PÉRIODIQUES

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », dans *Communications*, no.4, 1964, pp.40-51.

GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, « La notion de connotation(s) », dans *Littérature*, no.4, 1971, pp. 96-107.

GUICHARD, Charlotte, « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, 2008/1, no. 25, pp. 47-77.

OHNUKI-TIERNEY, Emiko, « Nature, pureté et soi primordial : la nature japonaise dans une perspective comparative », *Géographie et Cultures*, no.7, 1993, pp.75-92.

ROSSHANDLER, Léo, « Montréal à l'heure du Japon : la peinture de Miyuki Tanobe », *Vie des Arts*, vol.20, no.82, 1976, pp.50-51.

TRÉPANIÉ, Esther, « Jazz, bars, blues...dans le Montréal des années 30 », dans *Journal de l'UQAM*, 23 février 2004, p.12.

VAN, Dinh Hong, « La théorie du sens et la traduction des facteurs culturels », *Synergies : Pays Riverains du Mékong*, no.1, 2010, pp.141-171.

WEBOGRAPHIE

Centre national de ressources textuelles et lexicales, *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, Nancy, 2012. <http://www.cnrtl.fr/>. Consulté le 10 novembre 2013.

DORTIER, Jean-François, « Identité. Des conflits identitaires à la recherche de soi », *in Sciences Humaines*, En ligne, Hors-série no.34, septembre-octobre-novembre 2000, 9 novembre 2010.

http://www.scienceshumaines.com/identite-des-conflits-identitaires-a-la-recherche-de-soi_fr_12390.html. Consulté le 19 mars 2013.

Encyclopædia universalis, Japon (arts et culture), En ligne, 2012.

<<http://www.universalis.fr/encyclopedie/japon-arts-et-culture-les-arts/>> Consulté le 2 décembre 2012.

Office national du film du Canada, *Ce monde éphémère – Miyuki Tanobe*, Montréal, 2013.

http://www.onf.ca/film/ce_monde_ephemere_miyuki_tanobe. Consulté le 3 novembre 2013

MORIN, Edgar, Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires (1990), no. 2, Juin 1994.

<http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>. Consulté le 17 mars 2014.

National Institute for Japanese Language and Linguistics, « Column », *in Nihongo o Tanoshimou*, En ligne, 2013.

https://dbms.ninjal.ac.jp/nknet/Onomatope/column/nihongo_3.html. Consulté le 18 mars 2013.

Tankôsha, *Chashitsu to kenchiku (Salon de thé et architecture)*, En ligne, février 2012.

<http://www.tankosha.co.jp/chashitsu/works/2012/02/-t-1.html>. Consulté le 27 mars 2014.

FIGURES ET TABLEAUX
(par ordre de présentation dans le texte)

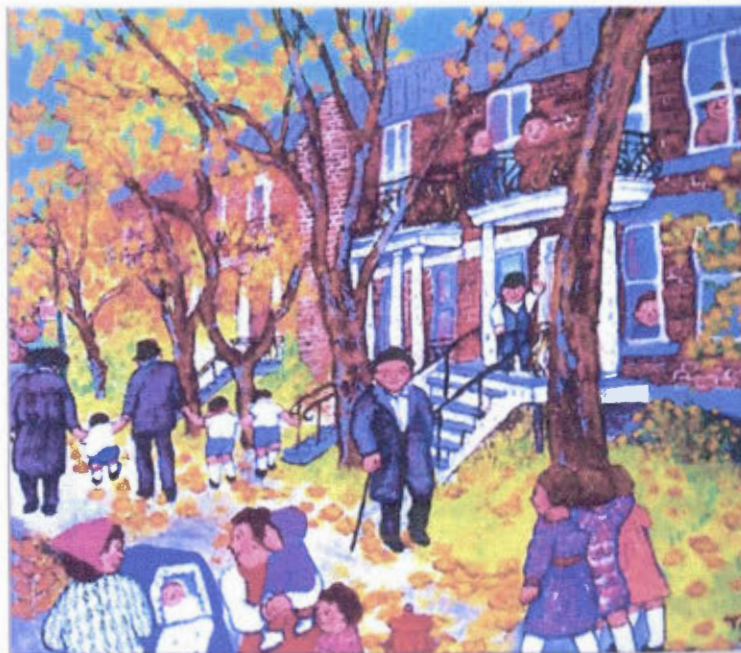


Figure 1

Miyuki Tanobe (1937-)

Un samedi d'automne à Outremont, 1984

peinture *nihonga*

25 x 30 cm

Collection : non disponible



Figure 2

Miyuki Tanobe (1937-)

La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro, 1982

peinture *nihonga*

76 x 91 cm

Collection : non disponible



Figure 3

Miyuki Tanobe (1937-)

La vie reprend après la tempête, 2003

peinture *nihonga*

41 x 51 cm

Collection : non disponible



Figure 4

Miyuki Tanobe (1937-)

Dessins avec des notes en japonais consignnant des détails précis, vers 1970

Collection : non disponible



Figure 5

Miyuki Tanobe (1937-)

Dessin préparatoire de *Maison à vendre Faust*, 1974

Collection : non disponible



Figure 6

Miyuki Tanobe (1937-)

Reproduction noir et blanc de *Maison à vendre Faust*, 1974

Collection : non disponible

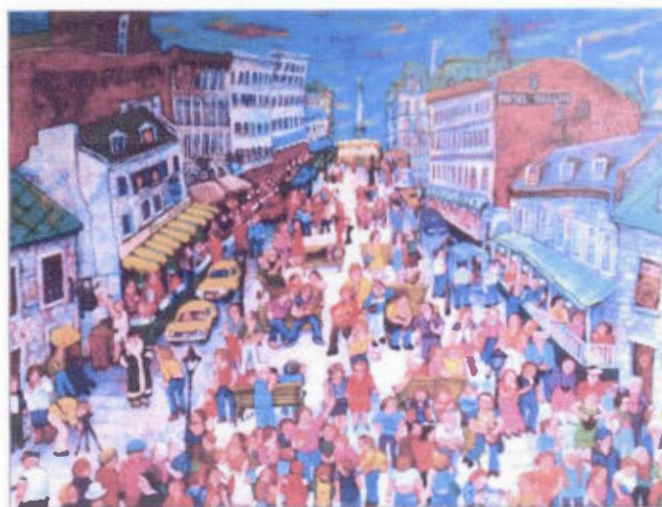


Figure 7

Miyuki Tanobe (1937-)

Place Jacques Cartier, 1987

peinture *nihonga*

91 x 122 cm

Collection : non disponible



Figure 8
Intérieur d'un salon de *chanoyu*



Figure 9
Tanobe dans son atelier à Saint-Antoine-sur-Richelieu, 1979



Figure 10

Détail 1 de *La vie reprend après la tempête*
(découpage effectué par l'auteur du mémoire)

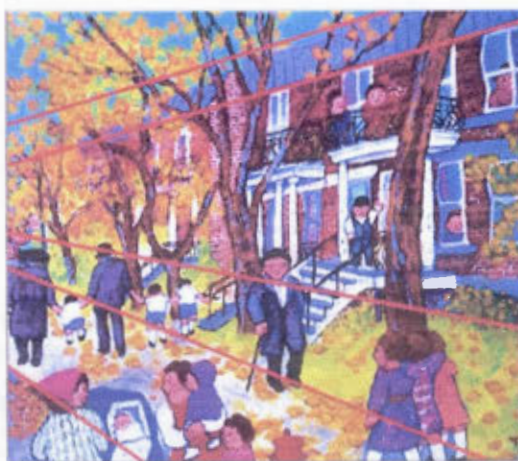


Figure 11

Lignes de fuite *Un samedi d'automne à Outremont*
(tracés effectués par l'auteur du mémoire)



Figure 12

Katsushika Hokusai (1760(?)-1849)

Le point de Fukui dans la province d'Echizen,

d'après la série *Vues étonnantes des ponts célèbres à travers toutes les provinces*, vers

1830

Estampe sur bois

25,5 x 38 cm

Collection : non disponible



Figure 13

Représentation de la distance intime dans *La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro*

(tracés effectués par l'auteure du mémoire)

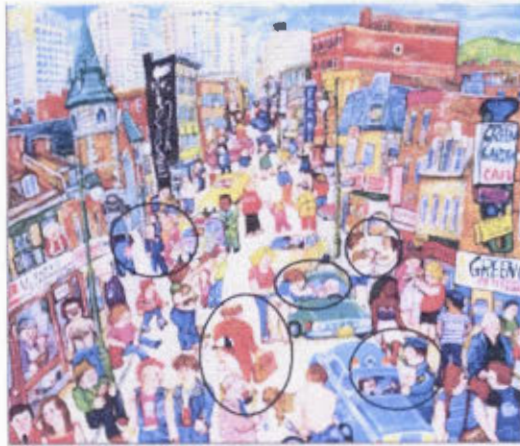


Figure 14

Représentation de la distance personnelle dans *La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro*

(tracés effectués par l'auteur du mémoire)



Figure 15

Représentation de la distance sociale dans *La rue Sainte-Catherine durant la grève de métro*

(tracés effectués par l'auteur du mémoire)



Figure 16

Détail 2 de *La vie reprend après la tempête*
(découpage effectué par l'auteur du mémoire)



Figure 17

Détail 3 de *La vie reprend après la tempête*
(découpage effectué par l'auteur du mémoire)



Figure 18

Détail 4 de *La vie reprend après la tempête*
(découpage effectué par l'auteur du mémoire)

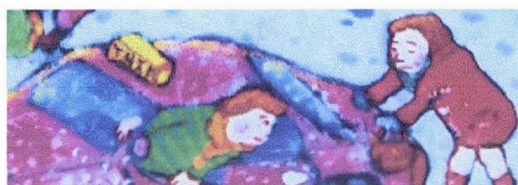


Figure 19

Détail 5 de *La vie reprend après la tempête*
(découpage effectué par l'auteur du mémoire)



Figure 20

Détail 6 de *La vie reprend après la tempête*
(découpage effectué par l'auteure du mémoire)



Figure 21

Katsushika Hokusai (1760(?)-1849)
Hodogaya sur la route du Tokaidô,
d'après la série *Trente-six vues du Mont Fuji*, vers 1830

Estampe sur bois

25,5 x 38 cm

Collection : non disponible



Figure 22

Hiroshige Utagawa (1797-1858)

Le mont Fuji dans la lumière du matin à Hara,

d'après la série *Cinquant-trois étapes de la route du Tokaidô*, 1833-1834

Gravure sur bois

25,4 x 38,3 cm

Collection : non disponible

Automne	8 août	<i>Risshû</i>	立秋	Début de l'automne
	23 août	<i>Shosho</i>	処暑	Période où les températures baissent
	8 septembre	<i>Hakuro</i>	白露	Période où apparaît la rosée blanche du matin
	23 septembre	<i>Shûbun</i>	秋分	Équinoxe d'automne
	8 octobre	<i>Kanro</i>	寒露	Rosée froide
	23 octobre	<i>Sôkô</i>	霜降	Descente de givre

Tableau 1

L'automne et ses six périodes,
d'après les « vingt-quatre périodes saisonnières » du calendrier traditionnel japonais
(Tableau dressé par l'auteure du mémoire)

Début	Givre commence à tomber
Milieu	Pluie fine par moments
Fin	Les érables et les lierres jaunissent

Tableau 2

Les trois sous-périodes du *sôkô*
(Tableau dressé par l'auteure du mémoire)



Figure 23
Intérieur japonais traditionnel

Japonais	Français
Wâ-wâ	Cris aigus des enfants jouant au ballon-balai
Shusshusshu	Bruit des chaussures glissant sur la glace
Za-za-zâ	Son de la pelle dégageant la neige
Butsu-butsu	Marmonnement du personnage penché sur le coffre de la voiture
Kyakkyâ	Rires d'enfants
Ân	Bouche du gendarme engloutissant des frites
Yoisho	Soupir d'une femme poussant la voiture d'un air troublé
Darâ	Ronchonnement d'un enfant étalé sur la neige

Tableau 3
Exemples d'onomatopées japonaises
(Tableau dressé par l'auteure du mémoire)