



HAL
open science

“ Photographies à vendre! ” Redéfinir le radicalisme en photographie après 1968, le cas japonais de Workshop shashin gakkō (1974-1976)

Élise Voyau

► To cite this version:

Élise Voyau. “ Photographies à vendre! ” Redéfinir le radicalisme en photographie après 1968, le cas japonais de Workshop shashin gakkō (1974-1976). Art et histoire de l'art. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2023. Français. NNT : 2023INAL0016 . tel-04711926

HAL Id: tel-04711926

<https://theses.hal.science/tel-04711926v1>

Submitted on 27 Sep 2024

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

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

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

IFRAE

THÈSE

présentée par

Élise VOYAU

soutenue le 08 décembre 2023

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Arts

« Photographies à vendre ! »

Redéfinir le radicalisme en photographie après 1968, le cas japonais de Workshop shashin gakkō (1974-1976)

Thèse dirigée par :

Monsieur Michael LUCKEN

Professeur des universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Madame Marianne SIMON-OIKAWA

Professeure des universités, Université Paris Cité

Monsieur Michel POIVERT

Professeur des universités, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

MEMBRES DU JURY :

Madame Anne BAYARD-SAKAI

Professeure des universités, INALCO

Monsieur Kazumichi HASHIMOTO

Professeur, Université de Waseda

Madame Marianne SIMON-OIKAWA

Professeure des universités, Université Paris Cité

Monsieur Michel POIVERT

Professeur des universités, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Monsieur Michael LUCKEN

Professeur des universités, INALCO

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier Michael Lucken qui a bien voulu diriger mon travail depuis mon entrée en master à l'Inalco. Ses conseils tout au long de l'écriture de cette thèse, et ses travaux en général, ont considérablement nourri mes réflexions et enrichi mes recherches ; je le remercie surtout de m'avoir aidée à traverser ces années de doctorat avec le sentiment inestimable d'être toujours soutenue et encouragée.

Je remercie également tous les membres du jury à commencer par Marianne Simon-Oikawa et Anne Bayard-Sakai, d'avoir accepté de me lire et de participer à la soutenance. Je remercie en particulier Michel Poivert qui a aiguillé mes premières recherches, quand l'École du Louvre créait son premier séminaire pour cet art marginal de la photographie. Je remercie également Hashimoto Kazumichi, qui m'a accompagnée tout au long de mes années passées à l'université de Waseda.

Je remercie toutes les personnes qui ont accepté de me rencontrer et de me donner de leur temps précieux pour des entretiens. Merci à Moriyama Daidō tout d'abord pour sa générosité, mais aussi à tous les anciens étudiants de Workshop pour leur disponibilité et leur accueil chaleureux : Kitajima Keizō, Hama Noboru, Ishikawa Mao et Tōmatsu Yasuko. Ma gratitude va également à Ōshima Hiroshi qu'un hasard du destin nous a fait rencontrer et à Seto Masato, pour son accueil et sa passion communicative pour Fukase.

Mes années passées au Japon auraient été tout autre sans la bienveillance des professeurs qui m'ont accueillie dans leurs séminaires : je remercie en particulier Tan.o Yasunori à l'université de Waseda et Miura Atsushi à l'université de Tokyo.

Je remercie Matthieu Capel, Chloé Paberz et Cécile Sakai qui ont accepté de faire partie du comité de suivi de cette thèse, pour leur temps et pour leurs précieux conseils.

Je remercie aussi l'équipe du département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, qui m'a accueillie dans le cadre du prix Louis Roederer, et

en particulier Dominique Versavel pour sa bienveillance quand mes recherches n'en étaient qu'à leurs balbutiements. Je remercie enfin Jean-Claude Lemagny, qui a eu la gentillesse de répondre à mes questions sur les collections japonaises de la BnF.

Je suis reconnaissante envers les personnes qui m'ont aidée dans mes recherches au Japon, en m'introduisant à des photographes ou des chercheurs : Shimonishi Susumu, Aota Yumi, Mashiyama Takayuki de la galerie Taka Ishii, et Tomo Kosuga, des archives de Fukase Masahisa.

Merci à mes collègues enseignants de l'Inalco pour leur gentillesse et tous leurs mots d'encouragements entre deux cours.

Mes pensées vont aussi aux doctorants, amis chers et compagnons de galère, à Tōdai, à Waseda, à l'Inalco et ailleurs, qui ont rendu ce voyage moins solitaire, qu'ils soient tous remerciés chaleureusement.

Merci enfin à tous mes proches, mes amis et ma famille, en particulier à Alexandre Samson et Thérèse Voyau pour leur relecture. Un merci tout particulier à mes Grands-Parents et à Linette, et à Keiya, pour son soutien inconditionnel.

Table des matières

Conventions	15
INTRODUCTION	17
PARTIE I - Avant Workshop : l'engagement des photographes dans la saison politique	
Introduction Partie I.....	37
1 ÊTRE PHOTOGRAPHE DANS LA HAUTE CROISSANCE : ENTRE PUBLICITÉ ET PRESSE SPÉCIALISÉE	39
1.1 Contexte socioéconomique des années 1960.....	39
1.1.1 L'industrie de la photographie dans la période du miracle économique	39
1.1.2 La profession de photographe.....	43
1.2 Photographe pour la presse : l'exemple de Fukase	46
1.2.1 Des publications pour amateurs : les <i>kamera zasshi</i>	46
1.2.2 Fukase et les <i>kamera zasshi</i>	51
1.3 Photographe pour la publicité : l'exemple de Yokosuka.....	55
1.3.1 La photographie commerciale	55
1.3.2 Yokosuka et Shiseidō.....	57
2 LES PHOTOGRAPHES DE WORKSHOP AUTOUR DE 1968	61
2.1 Les événements de 1968-1970 et les photographes de Workshop	61
2.1.1 Le contexte politique de 1968.....	61
2.1.2 La situation des photographes de Workshop	64
2.1.3 Tōmatsu en 1968.....	66
2.1.4 Fukase en 1968	68
2.2 Moriyama et la revue <i>Provoke</i>	71
2.2.1 Les débuts de Moriyama.....	71
2.2.2 La formation de <i>Provoke</i>	73
2.2.3 Le travail de Moriyama dans <i>Provoke</i>	77
2.2.4 Walter Benjamin et la « reproductibilité technique » chez Moriyama	78
2.3 Araki et les <i>Albums photo Xerox</i>	82
3 LES THÉORIES DE LA PHOTOGRAPHIE AUTOUR DE 1968 : TAKI KŌJI ET NAKAHIRA TAKUMA	85
3.1 Les ambitions théoriques et politiques de <i>Provoke</i>	85
3.1.1 Des « documents pour provoquer la pensée »	85
3.1.2 Le corpus de textes autour de <i>Provoke</i>	88
3.1.3 L'exposition « Cent ans de photographie » : les premiers affrontements entre Tōmatsu et Nakahira	90

3.2	Avant <i>Provoke</i> : Tōmatsu, Hosoe et les discours sur l'image	93
3.2.1	Les débuts de Tōmatsu et Hosoe	93
3.2.2	Les expositions « Dix regards de photographes »	96
3.2.3	L'agence Vivo et la « génération <i>eizō</i> »	98
3.2.4	Le réalisme d'après-guerre et les fantômes de la propagande	101
3.2.5	La querelle entre Tōmatsu et Natori Yōnosuke	105
3.3	Les théories de Taki et Nakahira	110
3.3.1	Nakahira et le concept de <i>kiroku</i>	110
3.3.2	Taki et la position du photographe face au réel	114
3.4	La fin de <i>Provoke</i> et sa postérité	118
	Conclusion Partie I	123
PARTIE II - Les sujets de Workshop - mutations de l'héritage contestataire		
	Introduction Partie II	129
4	L'ÉCOLE WORKSHOP, INITIATIVE INDÉPENDANTE CONTRE LES INSTITUTIONS	135
4.1	La situation des six photographes à l'aube de la fondation en 1974	135
4.2	À l'origine du projet Workshop	139
4.2.1	Le style <i>terakoya</i> et l'influence d'Okinawa sur Tōmatsu.....	139
4.2.2	Hosoe et les <i>workshop</i> américains	143
4.2.3	Motivations des autres professeurs	144
4.3	« Workshop n'est pas comme n'importe quelle école »	147
4.3.1	Les écoles de photographie au Japon.....	147
4.3.2	Des « classes personnelles » : structure de Workshop et nature des enseignements	151
4.4	La revue <i>Workshop</i>	156
5	DEVENIRS DU SUJET CONTESTATAIRE : TŌMATSU À OKINAWA	165
5.1	<i>Le crayon du soleil, 1975</i>	165
5.2	Entre 1969 et 1975, l'évolution d'Okinawa dans l'œuvre de Tōmatsu	170
5.2.1	Le contexte historique d'Okinawa	170
5.2.2	Tōmatsu à Okinawa entre 1969 et 1972	172
5.2.3	Après 1972, Okinawa comme « paysage originel »	174
5.3	Un rapport personnel comme réponse à la crise éthique du photographe	179
5.3.1	Aveu d'échec.....	179
5.3.2	Le « je » dans la photographie	181
5.3.3	Critiques de la position de Tōmatsu	185

6 LA « PHOTOGRAPHIE DU JE » ET LE SUJET DE L'ÉPOUSE CHEZ ARAKI ET FUKASE 189

6.1	Introduction : la <i>shishashin</i>, terminologie, sujets, acteurs	189
6.1.1	<i>Shishashin</i> : terminologie	189
6.1.2	La <i>shishashin</i> selon Iizawa Kōtarō	190
6.1.3	Un mouvement post-1970.....	193
6.1.4	Les sujets de la <i>shishashin</i> : les épouses dans Workshop	198
6.2	Avant 1971 : le nu, l'art et la contestation.....	200
6.2.1	Évolution du sujet de l'épouse chez Fukase, de 1963 à 1971	200
6.2.2	Nu et obscénité dans l'art japonais	203
6.3	1971 : avènement de la <i>shishashin</i>	208
6.3.1	Focalisation sur « Yōko » chez Fukase	208
6.3.2	Le <i>Voyage sentimental</i> du couple Araki.....	211
6.4	La <i>shishashin</i> contre l'industrie photographique.....	214
6.4.1	La « photographie de femmes », thème fétiche de la presse amateur	214
6.4.2	La jeune femme de 21 ans, symbole de la société de consommation : l'exemple de Parco.....	217
6.4.3	La <i>shishashin</i> comme contre-exemple des iconographies commerciales.....	224
6.5	La <i>shishashin</i> : un autre rapport du photographe au réel.....	228
6.5.1	Embrasser l'incommunicabilité de la photographie	229
6.5.2	« Yōko » ou la violence de l'acte photographique	234
6.5.3	L'acte photographique même comme sujet de la photographie	239
	Conclusion Partie II.....	245

PARTIE III - Les expositions de Workshop : de l'« événement » au « tableau »

Introduction Partie III.....	249
-------------------------------------	------------

7 LES EXPOSITIONS « ÉVÉNEMENTS » AUTOUR DE 1974, PUIS LE MOMA 251

7.1	Diversification des espaces d'exposition	251
7.2	Les expositions de groupe dans les galeries indépendantes	256
7.2.1	« Une exposition de photographie sur la photographie »	257
7.2.2	« De la photographie à la photographie »	262
7.3	Les expositions personnelles dans les espaces indépendants de Moriyama et Araki	270
7.3.1	Moriyama : des expositions de photographies sans photographies	271
7.3.2	Araki : des expositions <i>happening</i>	274
7.4	Les expositions dans les musées d'art moderne : « New Japanese Photography » à New York et « Quinze photographes » à Tokyo.....	276
7.4.1	« Quinze photographes » au MoMAT : une « parodie » de l'exposition d'art	277
7.4.2	« New Japanese Photography » au MoMA : les avant-gardes japonaises à l'épreuve du modernisme américain	283
7.4.2.1	Sélection et scénographie	283

7.4.2.2	Le modernisme américain	287
7.4.2.3	Le « dénuement sémantique » de Yōko	289
8	1976, L'EXPOSITION « PHOTOGRAPHIES À VENDRE » ET LA CRITIQUE D'ASAHI KAMERA	293
8.1	L'exposition « Photographies à vendre ».....	293
8.1.1	Sélection et scénographie	293
8.1.2	Définitions du « tirage original ».....	297
8.1.3	« Recadrage » d'un chou	300
8.2	La critique d'Asahi Kamera sur la question de l'original	303
8.2.1	Qui est derrière la critique ? Les journalistes et photographes d'Asahi Kamera et Norasha	303
8.2.2	Premières offensives : la copie contre l'original	305
8.2.3	L'exposition « Photographies en libre service » : la photographie comme médium démocratique 309	
8.2.4	La critique institutionnelle et le modèle américain.....	312
8.3	Taki et Nakahira sur la question de l'auteur	316
8.3.1	La <i>shishashin</i> comme stratégie de légitimation des auteurs.....	316
8.3.2	Nakahira et le « démembrement de soi ».....	319
8.3.3	Taki et le « regard vers les choses ».....	324
9	LES ENJEUX DU TIRAGE ORIGINAL POUR WORKSHOP : LES EXEMPLES DE HOSOE ET MORIYAMA	335
9.1	« À mort les magazines photos ! » : la réponse de Workshop à Asahi Kamera.....	336
9.2	Hosoe : travailler à la reconnaissance du tirage original au Japon	344
9.2.1	Une première exposition et vente d' <i>orijinaru purinto</i> en 1971	345
9.2.2	Le modèle des institutions américaines et européennes	349
9.2.3	L'exposition « Les grands maîtres de la photographie dans le monde », et le rôle d'Atget dans la justification du tirage original	351
9.2.4	Les initiatives émanant de non-photographes.....	353
9.2.5	Le tirage original au sein de l'école Workshop	356
9.2.6	Vers la légitimation institutionnelle : l'exemple de la Bibliothèque nationale de France	360
9.3	Moriyama : le tirage comme compromis.....	364
9.3.1	La place ambiguë de Moriyama par rapport à l'original	364
9.3.2	Un Don Quichotte contre les moulins de la presse.....	365
9.3.3	Une exposition de photographies avec des photographies : la série « Contes de Tōno »	368
	Conclusion Partie III	373
	CONCLUSION	377
	BIBLIOGRAPHIE	389
	INDEX	431
	ANNEXES	437

Conventions

Ce mémoire s'appuie majoritairement sur des sources en japonais, nous rappelons donc quelques conventions d'usage.

De façon générale, les mots en langue étrangère sont écrits en italique quand ils sont en alphabet romain. La translittération du japonais en alphabet romain suit le système Hepburn modifié. Les voyelles longues sont donc indiquées par un macron (ex : Yōko).

Selon l'usage japonais, les patronymes sont indiqués dans l'ordre Nom Prénom (ex : Moriyama Daidō). Les personnages récurrents sont mentionnés par leur nom uniquement (ex : Moriyama). Dans leur première occurrence, les noms propres sont suivis de leurs caractères japonais, ainsi que des dates de naissance et de mort, quand elles sont connues.

Les titres d'œuvres japonaises sont indiqués, dans leur première occurrence, dans leur transcription en caractères romains, suivie d'une traduction en français entre parenthèses, puis des caractères japonais (ex : *Shashin yo sayōnara* (Adieu, photographie) 『写真よさようなら』). La traduction est indiquée en italique si l'ouvrage a fait l'objet d'une parution en français. La traduction peut être en anglais si l'édition originale comporte une traduction du titre dans cette langue, auquel cas, elle est indiquée entre crochets (ex : *Waga ai, Yōko* [Yoko My Love] (Yōko mon amour) 『わが愛、陽子』).

Les titres des séries publiées dans la presse et les titres d'expositions sont indiqués entre guillemets ; les titres de livres publiés sont indiqués en italiques (ex : *Taiyō no enpitsu* fait références au livre de 1975, « Taiyō no enpitsu » à la série publiée dans la presse entre 1973 et 1975).

Sauf mention contraire, indiquée auquel cas en note de bas de page, les traductions des citations sont toutes de l'auteur. La citation en langue originale est indiquée en premier, suivie de sa traduction. Par souci de clarté, les citations en anglais sont donc en italique.

Introduction

Tokyo, été 1974 : sur la photographie en noir et blanc d'une page de journal, cinq hommes posent, nonchalamment appuyés sur la rambarde d'un toit-terrasse. On peut reconnaître, de droite à gauche, les photographes japonais Araki Nobuyoshi 荒木経惟 (1940-), petites moustaches et lunettes rondes, Fukase Masahisa 深瀬昌久 (1934-2012), sourire en coin, en pantalon à pattes d'éléphant, Moriyama Daidō 森山大道 (1938-), cheveux longs, jean et débardeur, une cigarette à la main, Yokosuka Noriaki 横須賀功光 (1937-2003), sa silhouette élancée dans un ensemble blanc à large col, et tout à gauche, Tōmatsu Shōmei 東松照明 (1930-2012), l'aîné et le meneur de ce groupe, qui s'est amusé à remplacer sa tête par celle d'une femme. À leurs pieds apparaît également, ajouté par un montage rudimentaire, le visage de Hosoe Eikō 細江英公 (1933-), qui n'a pas pu poser ce jour-là puisqu'il ne rejoindra le groupe qu'à l'automne. S'il avait été présent, avec ses lunettes aux montures épaisses et une chemise à col, il se démarquerait par une allure plus proche de l'homme d'affaire que du chanteur de folk (fig.1 et 2).

La légende dit : « Les six photographes (*kameraman*) de Workshop » 「ワークショップ6人のカメラマン」. Cette photographie est l'un des rares portraits de groupe que prendront les six artistes au cours de l'aventure qui les a réunis à Tokyo, pour deux ans, entre avril 1974 et mars 1976 : l'école de photographie Workshop (Workshop shashin gakkō 「Workshop 写真学校」). Elle apparaît sur la dernière page du deuxième numéro de la revue du même nom, publiée par l'école, et qui présente ainsi officiellement les fondateurs à leur lectorat. Sur cette image, on devine déjà des personnalités très marquées, des influences diverses, qui oscillent entre la mode populaire et des courants alternatifs. Il se dégage surtout une impression générale de désinvolture : le cliché semble avoir été pris à la va-vite, et l'absence d'un des membres du groupe est rattrapée par un montage sommaire. Il ne s'agit pas, en tout cas, d'un portrait posé, en costume, comme on pourrait s'y attendre de l'équipe professorale d'une faculté. La légende elle-même, désignant les protagonistes comme *kameraman* 「カメラマン」, terme plus commercial et populaire que *shashinka*

「写真家」, révèle leur apparent refus de se prendre trop au sérieux, de se présenter comme des autorités ou même comme des artistes.

Le contexte de l'année au cours de laquelle cette photographie a été prise peut nous éclairer. En 1974, il s'est à peine passé quatre ans depuis la fin des mouvements de contestation massifs qui ont agité tout le territoire japonais de 1968 à 1970, entre occupations des campus, manifestations contre le traité de sécurité nippo-américain et contre la guerre du Vietnam. Ouvrir une école après ces événements, largement portés par des étudiants, n'est pas un choix anodin, et Workshop s'inscrit indéniablement dans ce contexte : elle n'a pas de programme, pas de crédits, pas de diplômes. Les publicités insistent sur un enseignement *man to man* dans le style *terakoya* 「寺子屋」. Ce terme évoque l'idée d'un jeune apprenti qui viendrait se former librement auprès d'un professionnel plus expérimenté, de façon informelle et en dehors du cadre de l'institution éducative imposant des niveaux, des limites d'âge et des validations de compétences. Cet aplanissement de la hiérarchie cherche à créer un contre-modèle à la structure verticale et élitiste de l'université. Ceci se ressent jusque dans le choix même du nom de l'école : « Workshop » suggère l'idée de travailler ensemble, et non pas celle d'un enseignement théorique d'un maître à ses élèves. Les professeurs de l'école ont en effet été associés de près aux mouvements des années 1960, à commencer par Moriyama, qui a été un des membres de la revue indépendante *Provoke* (1968-1969), souvent citée comme l'építome de l'expression contestataire de la fin des années 1960 en photographie. Dans l'exposition itinérante qui lui a été consacrée en 2016 : « *Provoke: Between Protest and Performance* », Hosoe, Tōmatsu et Araki avaient aussi leur place. Quelques pages de la revue *Workshop* figurent même dans son catalogue, suggérant une continuité entre les deux revues¹, et associant ainsi les photographes de Workshop à l'idée d'une photographie radicale et politique.

Or, 1974 est une date significative pour une autre raison : parmi les six photographes, quatre participent, en mars, quelques mois avant cette photographie, à l'exposition collective « New Japanese Photography » au Musée d'art moderne de New York (Museum of Modern Art, MoMA) . C'est la première fois qu'un événement de cette envergure présente la création

¹ DUFOUR Diane, WITKOVSKY Matthew, FORBES Duncan, et al. (éd.), *Provoke: between protest and performance: photography in Japan 1960/1975*, Göttingen, Steidl, 2016., p.592-598.

photographique contemporaine japonaise au public américain. Deux ans plus tard, l'école Workshop organise, juste avant sa fermeture, l'exposition « Shashin urimasu » (Photographies à vendre) 「写真売ります」, dans le but de vendre des tirages originaux. Cette tentative de développement du marché de la photographie au Japon rencontre une critique très virulente, s'exprimant notamment dans les pages de la revue *Asahi Kamera*, qui accuse Workshop d'avoir renié un radicalisme à la japonaise, et « vendu » la photographie à un système capitaliste, dans une recherche bourgeoise de reconnaissance institutionnelle.

Pendant les deux années de son existence, entre 1974 et 1976, Workshop semble ainsi incarner au Japon une problématique importante : comment des photographes, qui s'étaient démarqués par leur volonté, dans les années 1960, de contrer l'ordre établi, ont repensé leur pratique à l'aube de l'institutionnalisation de la photographie ?

La photographie japonaise dans les musées aujourd'hui : l'imprimé et les années 1960

Cette première exposition aux États-Unis en 1974 n'était que le début d'une véritable reconnaissance internationale. Les fondateurs de l'école Workshop, à part, peut-être, Yokosuka Noriaki, qui représente une photographie commerciale surtout connu localement, font partie aujourd'hui des noms les plus célèbres de la photographie japonaise en dehors du Japon. À l'édition 2021 de Paris Photo – qui pourtant, à cause de la récente pandémie, accueillait exceptionnellement très peu de galeries japonaises –, Araki, Moriyama, Fukase, Hosoe et Tōmatsu étaient tous représentés, non seulement dans des galeries avec une tendance nette pour la création nipponne comme Ibasho à Anvers ou Michael Hoppen à Londres, mais également dans des galeries plus généralistes comme Hamiltons à Londres ou in Camera à Paris. En 2022, à Paris, Araki était exposé à la Bourse du Commerce – collection Pinault² et à la Maison européenne de la photographie (MEP)³, peu après une exposition monographique au musée Guimet en 2016⁴. En 2021, une exposition à la MEP a réuni Tōmatsu et Moriyama⁵. Ce dernier a par ailleurs fait l'objet d'une exposition monographique,

² « Nobuyoshi Araki, Shi Nikki (Private Diary) for Robert Frank », Bourse du Commerce – collection Pinault, du 8 décembre 2021 au 14 mars 2022.

³ « Love Songs, photographies de l'intime », MEP, du 30 mars au 21 août 2022.

⁴ « Araki », Musée national des arts asiatiques- Guimet, du 13 avril au 5 septembre 2016.

⁵ « Moriyama – Tomatsu, Tokyo », MEP, du 19 mai au 24 octobre 2021.

en 2016, à la Fondation Cartier pour l'art contemporain⁶. Fukase, quant à lui, était mis à l'honneur par une exposition monographique à l'édition 2017 du Festival des rencontres d'Arles⁷, deux ans après l'exposition de groupe « Another Language: huit photographes japonais »⁸ qui réunissait, entre autres, Moriyama, Fukase et Hosoe.

Si l'on peut effectivement faire remonter la reconnaissance de ces photographes par les musées et le marché de l'art aux années 1970, elle s'inscrit surtout dans un intérêt pour la production japonaise qui s'est manifesté depuis les années 2000 par des expositions de plus en plus nombreuses en Europe et en Amérique du Nord. Plusieurs conservateurs expriment ainsi dans leur programmation un penchant très assumé pour la photographie japonaise : l'Américaine Anne Tucker au Musée des Beaux-Arts de Houston a organisé, depuis la fin des années 1990, plusieurs expositions importantes, dont la grande rétrospective « The History of Japanese Photography »⁹ en 2003. Elle était pionnière dans son ambition de présenter un panorama aussi complet dans un musée occidental. L'Américaine Susan Bright, maintenant émérite, a considérablement contribué à enrichir les collections japonaises au San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). Le Britannique Simon Baker, anciennement à la Tate Modern de Londres, exploite les collections japonaises de la MEP, à Paris, depuis sa nomination en tant que directeur : une de ses premières expositions était « Mémoire et lumière : photographie japonaise 1950-2000 »¹⁰.

En parallèle de ces initiatives des musées, des chercheurs indépendants, éditeurs et collectionneurs font également vivre une actualité éditoriale, comme Ivan Vartanian, qui s'implique souvent dans des publications sur la photographie japonaise et a notamment fait paraître des traductions de textes de photographes japonais¹¹. L'éditeur Mark Holborn s'est spécialisé dans la photographie du Japon en dirigeant des publications comme *Beyond Japan: a Photo Theatre*¹² en 1991, ou, plus récemment, la réédition de la revue *Kiroku* (Document)

⁶ « Moriyama Daido : Daido Tokyo », Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 6 février au 5 juin 2016.

⁷ « Masahisa Fukase, l'incurable égoïste » au palais de l'archevêché, Festival Les rencontres de la photographie, Arles, édition 2017.

⁸ « Another Language : huit photographes japonais », église Sainte Anne, Festival Les rencontres de la photographie, Arles, édition 2015.

⁹ TUCKER Anne (éd.), *The History of Japanese Photography*, New Haven, Yale University Press, 2003.

¹⁰ « Mémoire et lumière : photographie japonaise 1950-2000 », MEP, du 28 juin au 27 août 2017.

¹¹ VARTANIAN Ivan (éd.), *Setting sun : writings by Japanese photographers*, New York, Aperture, 2006.

¹² HOLBORN Mark (éd.), *Beyond Japan: a photo theatre*, London, Cape, 1991.

『記録』 de Moriyama Daidō dans un ouvrage traduit en français¹³. En France, à une période où il existait encore très peu de publications sur la photographie japonaise, l'éditeur indépendant Marc Feustel a fait éditer *Japon, un autoportrait : photographies 1945-1964*¹⁴ en 2004. Enfin, des titres comme *Ravens and Red Lipstick*¹⁵ de Lena Fritsch, ou *Photography and Japan*¹⁶ de Karen Fraser, ou encore *Révélations : photographie japonaise contemporaine*¹⁷ de Sophie Cavaliero aux éditions du Léopard noir attestent d'une demande du public pour des ouvrages généraux en langue occidentale sur un sujet qui suscite l'intérêt, mais sur lequel les informations restent relativement succinctes.

Alors qu'avant les années 1970 la production photographique japonaise en Europe restait cantonnée à l'image de photographies-souvenirs colorées de l'ère Meiji, conservées en abondance au musée Guimet et à la Bibliothèque nationale de France (BnF), l'intérêt qui lui est porté depuis plusieurs décennies montre une inflexion certaine pour la production d'après-guerre, et en particulier les années 1960. En 2001, les éditions Steidl publiaient *The Japanese Box*¹⁸, comportant les rééditions de la revue de 1968-1969 *Provoke*, et les albums *Kitarubeki kotoba no tame ni* (Pour un langage à venir) 『来るべき言葉のために』¹⁹ de Nakahira Takuma 中平卓馬 (1938-2015), *Shashin yo sayōnara* (Adieu, photographie) 『写真よさようなら』²⁰ de Moriyama Daidō, et *Senchimentaru na tabi* (Voyage sentimental) 『センチメンタルな旅』²¹ d'Araki Nobuyoshi, établissant avec ces noms un canon de la photographie japonaise, centré sur la fin des années 1960. Cette tendance s'est confirmée en 2016-2017 avec le succès de l'exposition « *Provoke : Between Performance and Protest* », qui a circulé en Autriche, en Suisse puis en France, à Paris, et enfin à Chicago aux États-Unis.

¹³ MORIYAMA Daidō et HOLBORN Mark, *Record*, Paris, Textuel, 2017.

¹⁴ FEUSTEL Marc (éd.), *Japon, un autoportrait : photographies 1945-1964*, Paris, Flammarion, 2004.

¹⁵ FRITSCH Lena, *Ravens and red lipstick*, New York, Thames & Hudson, 2018.

¹⁶ FRASER Karen M., *Photography and Japan*, London, Reaktion Books, 2011.

¹⁷ CAVALIERO Sophie, *Révélations : photographie japonaise contemporaine*, Poitiers, le Léopard noir, 2013.

¹⁸ TAKI Kōji, TAKANISHI Yutaka, NAKAHIRA Takuma, et al., *The Japanese Box*, Paris, Edition 7L/Steidl, 2001.

¹⁹ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, *Kitarubeki kotoba no tame ni* 来たるべき言葉のために (Pour un langage à venir), Tōkyō, Fūdōsha 風土社, 1970.

²⁰ MORIYAMA Daidō 森山大道, *Shashin yo sayōnara* 写真よさようなら (Adieu photographie), Tōkyō, Shashin Hyōronsha 写真評論社, 1972.

²¹ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Senchimentaru na tabi* センチメンタルな旅 (Voyage sentimental), Tōkyō, Autoédité 私費出版, 1971.

Cette exposition et son catalogue, comprenant de nombreuses reproductions de pages de livres et de revues, de traductions de textes et d'interviews²², ont marqué un tournant indéniable dans la réception publique de la photographie japonaise. *Provoke* est désormais associée de près à l'idée d'une photographie japonaise, et il est rare de voir des expositions ou des publications à ce sujet qui n'en fasse pas mention. En 2018, une seconde réédition de la revue en fac-similé est parue aux éditions Nitesha²³, avec un livret de traductions des textes japonais en anglais et en chinois. Le fait que des écrits théoriques d'auteurs japonais sur la photographie soient rendus disponibles en deux langues est aujourd'hui encore d'une grande rareté, et cet effort montre l'importance allouée par les éditeurs, comme par les lecteurs, à cette publication.

Cet engouement pour *Provoke* prouve un intérêt non seulement pour l'après-guerre et les années 1960, mais aussi pour la production imprimée, qui fait la réputation du Japon en dehors de ses frontières. La qualité des livres de photographies est souvent mentionnée comme une singularité proprement japonaise. L'ouvrage de Martin Parr et Gerry Badger²⁴, traduit en français en 2005, fait la part belle aux publications japonaises plus qu'à tout autre pays asiatique. Les historiens japonais eux-mêmes insistent sur cette particularité, à l'instar de Kaneko Ryūichi 金子隆一 (1948-2021), historien et critique indépendant qui a été un temps conservateur au musée de la photographie de Tokyo (Tōkyō-to shashin bijutsukan 東京都写真美術館, ou TOP). Kaneko, qui affirme lui-même que « le Japon est le pays du livre de photographies »²⁵, a beaucoup écrit sur les albums japonais et a grandement contribué à leur reconnaissance. Il participe, avec l'éditeur Ivan Vartanian, en 2009, à la publication du livre *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*²⁶, traduit en français²⁷, puis, en 2017, à l'ouvrage encore plus complet élargissant la fourchette chronologique : *The Japanese*

²² DUFOUR Diane, WITKOVSKY Matthew, FORBES Duncan, et al. (éd.), *Provoke: between protest and performance: photography in Japan 1960/1975*, Göttingen, Steidl, 2016.

²³ TAKANISHI Yutaka 高梨豊, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, OKADA TAKAHIKO 隆彦 岡田隆彦 et TAKI Kōji 多木浩二, *Provoke fukkokuhan zensankan Provoke 復刻版 全三卷 [PROVOKE Complete Reprint of 3 Volumes]*, Tōkyō, Nitesha 二手舎, 2018.

²⁴ PARR Martin et BADGER Gerry, *Le livre de photographies : une histoire*, Paris, Phaidon, 2005.

²⁵ KANEKO Ryūichi 金子隆一 et TSUKIJI Hitoshi 築地仁, *Nihon wa shashinshū no kuni de aru 日本は写真集の国である (Le Japon est le pays du livre de photographies)*, Chiba, Azusa shuppansha 梓出版社, 2021.

²⁶ KANEKO Ryūichi, VARTANIAN Ivan, MARTIN Lesley A., et al., *Japanese photobooks of the 1960s and '70s*, New York, Aperture, 2009.

²⁷ KANEKO Ryūichi et VARTANIAN Ivan, *Les livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, traduit par Pierre Saint-Jean, Paris, Seuil, 2009.

*Photobook: 1912-1990*²⁸ en collaboration avec le collectionneur allemand Manfred Heiting. Ces ouvrages de référence ont fini d'établir un catalogue en anglais, accessible au plus grand nombre, offrant visibilité et légitimité à des livres qui n'ont pour beaucoup jamais été réédités. Depuis peu, et en particulier depuis le succès de l'exposition sur *Provoke*, une prise de conscience de l'importance des revues se dessine nettement. Avant son très récent décès, Kaneko Ryūichi a travaillé, encore une fois en collaboration avec Ivan Vartanian, à l'édition d'un livre généraliste sur l'histoire des magazines de photographies au Japon, en anglais, paru à la fin de l'année 2022 : *Japanese Photography Magazines, 1880s to 1980s*²⁹. En France, l'historien de la photographie Lilian Froger, qui a consacré sa thèse de doctorat à cet objet qu'est le livre japonais³⁰, insiste, dans des travaux plus récents, sur le fait que la très grande majorité résulte en effet d'une publication sérielle dans la presse³¹.

Workshop dans un angle mort de la recherche

Cette activité muséale et éditoriale autour de la photographie japonaise d'après-guerre a mis en valeur une disproportion nette entre cet engouement et la production de discours académique, théorique et historique sur le sujet. Les ouvrages de spécialistes consacrés entièrement à la photographie japonaise en langue occidentale sont encore rares, en comparaison à d'autres disciplines comme le cinéma ou les arts contemporains. Les chercheurs ont cependant récemment développé un intérêt très prononcé pour la fin des années 1960. En Amérique du Nord, des historiens comme Miryam Sas³², Franz Prichard³³ ou Phillip Charrier³⁴ ont porté leur attention sur *Provoke* et les deux photographes-théoriciens

²⁸ HEITING Manfred et KANEKO Ryūichi (éd.), *The Japanese photobook: 1912-1990*, Göttingen, Steidl, 2017.

²⁹ KANEKO Ryūichi, TODA Masako et VARTANIAN Ivan, *Japanese Photography Magazines, 1880s to 1980s*, Tōkyō, Goliga, 2022.

³⁰ FROGER LILIAN, *Photographier pour publier : les livres de photographies de Homma Takashi, Kawachi Rinko, Sanai Masafumi et Yamamoto Masao*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2015, (dactyl.).

³¹ FROGER Lilian, « Le magazine, support originel de la photographie japonaise dans les années 1960-1970 », in *Perspective*, janvier 2020, p. 281-292.

³² SAS Miryam, *Experimental arts in postwar Japan: moments of encounter, engagement, and imagined return*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.

³³ PRICHARD Franz, *Residual futures: the urban ecologies of literary and visual media of 1960s and 1970s Japan*, New York, Columbia University Press, 2019.

³⁴ Voir ses articles : CHARRIER Philip, « Taki Kōji, Provoke, and the Structuralist Turn in Japanese Image Theory, 1967–70 », in *History of Photography*, n° 1, vol. 41, 2 janvier 2017, p. 25-43., et CHARRIER Philip, « Nakahira Takuma's 'Why an Illustrated Botanical Dictionary?' (1973) and the quest for 'true' photographic realism in post-war Japan », in *Japan Forum*, n° 1, vol. 32, 2 janvier 2020, p. 56-82.

qui y ont contribué, Taki Kōji 多木浩二 (1928-2011) et Nakahira Takuma. Au Japon, une tendance similaire est observable, chez des chercheurs comme Kuraishi Shino 倉石信乃, qui a écrit plusieurs textes et a été commissaire d'exposition sur Nakahira³⁵, Fujii Yuko³⁶, qui a écrit sa thèse de doctorat sur *Provoke*, ou encore l'historien Kohara Masahi 小原真史, qui a consacré un documentaire à Nakahira en 2003³⁷. Cette actualité a levé un coin du voile sur la richesse de la production de discours théoriques sur la photographie au Japon. Taki et Nakahira sont aujourd'hui considérés comme des penseurs majeurs de la photographie, et ont chacun fait l'objet de publications de recueils de leurs textes sur le médium³⁸. Les éditions Kawade Shobō Shinsha, qui ont, entre 2005 et 2014, publié une collection d'ouvrages collectifs consacrés aux grands penseurs du XX^e siècle ont dédié un volume à Nakahira³⁹, le plaçant ainsi aux côtés de Walter Benjamin (1892-1940), Jacques Derrida (1930-2004), ou Tsurumi Shunsuke 鶴見俊輔 (1922-2015).

Dans cette littérature existante sur la photographie, l'art et les médias au Japon, Workshop ne possède que très peu de visibilité, ce qui est étonnant au vu de la réputation de ses fondateurs. Aucun livre, aucun article académique, aucune exposition ne lui a été consacrée. La revue publiée par l'école n'a pas fait l'objet de rééditions et reste difficile d'accès : au Japon, elle n'est consultable qu'au Musée métropolitain de la photographie de Tokyo, et en France, elle est absente des collections publiques. L'école, qui a réuni pourtant autant de grands noms, n'a jamais suscité l'intérêt ni des éditeurs, ni des conservateurs, ni

³⁵ KURAISHI Shino 倉石信乃 et YASUMI Akihito 八角聡仁, *Nakahira Takuma genten fukki - Yokohama* 中平卓馬 原点復帰—横浜 (Nakahira Takuma Degree Zero - Yokohama), Tōkyō, Osiris オシリス, 2003.

³⁶ FUJII Yuko, *Photography as process: A study of the Japanese photography journal 'Provoke*, PhD Thesis, City University of New York, 2013, (dactyl.).

³⁷ KOHARA Masashi 小原真史, *Kamera ni natta otoko - shashinka Nakahira Takuma* カメラになった男—写真家 中平卓馬 (L'homme qui est devenu un appareil photo - Nakahira Takuma), Kohara Masashi 小原真史, 2003.

³⁸ TAKI Kōji 多木浩二, *Taki Kōji shashinron shūsei* 多木浩二写真論集成 (Textes choisis de Taki Kōji sur la photographie), Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, « Iwanami gendai bunko » 岩波現代文庫, 2001., et : NAKAHIRA Takuma 中平, 卓馬卓馬, YASUMI Akihito 八角聡仁 et ISHIZUKA Masato 石塚雅人, *Mitsuzukeru hate ni hi ga... Nakahira Takuma hihiyō shūsei 1965-1977* 見続ける涯に火が ...: 中平卓馬批評集成 1965-1977 (Fire at the Limits of My Perpetual Gazing... Nakahira Takuma Collected Critical Essays), Tōkyō, Osiris オシリス, 2007.

³⁹ YASUMI Akihito 八角聡仁 et KURAISHI Shino 倉石信乃 (éd.), *Nakahira Takuma : kitaru beki shashinka* 中平卓馬 : 来たるべき写真家 (Nakahira Takuma : un photographe à venir), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, « Kawade michi no techō » Kawade 道の手帖, 2009.

des chercheurs, ni des bibliothécaires, ni des critiques indépendants. Elle fait l'objet d'une ligne dans les biographies des membres participants, sans plus de développement. Ceux qui chercheront, après en avoir vu la mention dans l'une ou l'autre biographie, des informations sur Internet, ne trouveront rien d'autre que des sites marchands vendant les numéros de la revue encore en circulation, pas même une page Wikipédia pour les documenter. Une parution est assez rare pour être soulignée : en 2006, la revue japonaise *Photographers' Gallery Press*, coéditée par Kitajima Keizō 北島敬三 (1954-), ancien étudiant de Workshop, a consacré un dossier spécial à l'école, dans lequel Tōmatsu Shōmei, fut invité à partager ses souvenirs⁴⁰.

Ce trou noir sur Workshop est révélateur d'un angle mort plus large dans la recherche. La littérature qui préexiste sur l'art et la photographie au Japon insiste sur le radicalisme des années 1960, et sur ce que la photographie japonaise aurait donné de mieux, le livre et la presse. L'après-1968⁴¹ est assez peu problématisé : les recherches qui s'y intéressent mettent en avant des continuités (notamment avec Nakahira), mais sans interroger la façon dont les photographes des années 1960 sont devenus aujourd'hui les plus vendus et visibles dans les musées et sur le marché.

S'il n'y a pas de travaux réellement consacrés à Workshop, l'école est mentionnée dans plusieurs ouvrages, qui relèvent cependant des faits *a priori* contradictoires. Quelques historiens de la photographie se sont intéressés à Workshop par l'angle des relations entre art (*geijutsu* 芸術) et photographie. C'est le cas de la chercheuse Mitsuda Yuri 光田由里 dans *Shashin, "geijutsu" to no kaimen ni: shashinshi 1910 nendai – 1970 nendai* (La photographie, aux frontières de l'« art » – Histoire de la photographie, des années 1910 aux années 1970) 『写真、「芸術」との界面に—写真史一九一〇年代-七〇年代』⁴², ainsi que de

⁴⁰ TŌMATSU Shōmei 東松照明, IIZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎 et KITAJIMA Keizō 北島敬三, « Tōmatsu Shōmei intabyū, WORKSHOP shashin gakkō no koro » 東松照明インタビュー WORKSHOP 写真学校のころ (Interview de Tōmatsu Shōmei : à l'époque de de l'école de photographie WORKSHOP), in *Photographers' Gallery Press*, n° 5, avril 2006, p. 124-139.

⁴¹ Par commodité, nous utilisons 1968 comme date de référence, mais les mouvements de contestation de la fin des années 1960 au Japon n'ont pas la même chronologie qu'en France ou aux États-Unis : cf. chapitre 2.

⁴² MITSUDA Yuri 光田由里, *Shashin, "geijutsu" to no kaimen ni: shashinshi 1910-nendai-70-nendai* 写真、「芸術」との界面に—写真史一九一〇年代-七〇年代 (La photographie, aux frontières de l'art - Histoire de la photographie des années 1910 aux années 1970), Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, « Shashin sōsho » 写真叢書, 2006.

Nishimura Tomohiro 西村智弘 dans *Nihon geijutsu shashinshi: ukiyoe kara dejikame made* (Histoire de la photographie d'art au Japon : de l'ukiyoé au numérique) 『日本芸術写真史—浮世絵からデジカメまで』⁴³. Tous les deux, dans un passage consacré à Workshop, notent que l'école a joué un rôle important dans le développement du marché du tirage, et a contribué ainsi à faire admettre la photographie dans le champ de l'art.

D'autres textes mentionnent Workshop sous un angle très différent. L'historien de la photographie Tsuchiya Seiichi 土屋誠一 écrit ce court article dans la rubrique *artwords* アートワード du magazine en ligne *Artscape*, qui propose un lexique 2.0 de l'art contemporain :

1974年から76年にかけて東京に存在した写真学校。東松照明を中心に、荒木経惟、深瀬昌久、細江英公、森山大道、横須賀功光を講師として、各々週1回、寺子屋形式で写真教室が開講された。当時第一線の写真家たちによるインディペンデントな学校であり、注目を浴びることになる。機関誌として『季刊 WORKSHOP』も刊行された。この写真学校からは倉田精二、北島敬三、石川真生らの写真家が輩出され、70年代末の写真家たちによるインディペンデント・ギャラリーとして知られる「PUT」や「CAMP」といったギャラリーも、この学校の出身者を中核として形成された。⁴⁴

École de photographie ayant existé à Tokyo entre 1974 et 1976. Les professeurs, réunis par Tōmatsu Shōmei, étaient Araki Nobuyoshi, Fukase Masahisa, Hosoe Eikō, Moriyama Daidō, Yokosuka Noriaki. Ils animaient une fois par semaine un cours de photographie dans le style « *terakoya* ». Cette école indépendante a rassemblé les plus grands photographes de l'époque, et a fait parler d'elle. Elle est à l'origine de la revue *Kikan Workshop*. Les photographes Kurata Seiji, Kitajima Keizō et Ishikawa Mao y ont étudié, et les galeries Put et Camp, connues comme les galeries indépendantes de photographes de la fin des années 1970, ont été fondées par les personnes issues de cette école.

Tsuchiya insiste ici sur l'aspect indépendant de Workshop en pointant sur le phénomène des *independento gyararī* 「インでペンデント・ギャラリー」, ou *jishu gyararī* 「自主ギャ

⁴³ NISHIMURA Tomohiro 西村智弘, *Nihon geijutsu shashinshi: ukiyoe kara dejikame made* 日本芸術写真史—浮世絵からデジカメまで (Histoire de la photographie d'art au Japon: de l'ukiyoé au numérique), Tōkyō, Bigaku Shuppan 美学出版, 2008.

⁴⁴ Voir l'article en ligne : <https://artscape.jp/artword/index.php/WORKSHOP> 写真学校 (vérifié le 31/08/2023).

ラリー」, galeries gérées par les photographes, qui a émergé dans les années 1970 à la suite de la fermeture de l'école. C'est un argumentaire que met aussi en avant l'historien Kaneko Ryūichi dans un article qu'il consacre en 2015 à ces galeries : « Circa 1976: In Search of Independent Sites »⁴⁵. D'après ces historiens, Workshop aurait ainsi, au contraire de ce que suggère le récit sur la légitimation par le tirage original, contribué à former des modèles de résistance aux institutions de l'art.

Les quelques discours existants sur Workshop semblent donc hésiter à en parler comme d'une héritière des expérimentations déconstructionnistes de *Provoke*, ou comme une pionnière dans la reconnaissance de la photographie comme art au Japon. Jusqu'ici, personne n'a cherché à conjuguer ces deux réalités *a priori* contradictoires, et à voir en elles le nœud de problématiques qui pourraient éclairer le statut des photographes, et des artistes en général, dans les années 1970.

Les paradoxes de l'institutionnalisation de la photographie

Ces éléments contradictoires gagnent à être étudiés dans le champ plus global de la photographie, car ils incarnent le paradoxe que l'historienne Dominique Baqué désignait comme une entrée en art de la photographie dans les années 1970⁴⁶. Cette décennie est décrite en effet comme celle de l'institutionnalisation de la photographie⁴⁷, qui, après avoir été trop longtemps méprisée pour son caractère documentaire ou mécanique, serait, par son intégration dans les collections publiques, ainsi que dans le marché de l'art, enfin reconnue à sa juste valeur. Ce changement de paradigme soulevait cependant bien des paradoxes, à commencer par la nécessité de conférer à une technique reposant sur la reproductibilité un statut d'objet unique et original par le tirage. Parallèlement à sa légitimation artistique, la photographie a donc aussi incarné, dans la critique postmoderne américaine naissante, la possibilité de remettre en question les stratégies de légitimation de ces institutions culturelles.

⁴⁵ KANEKO Ryūichi, « Circa 1976 - In Search of Independent Sites » in *For a New World to Come: Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979*, New Haven, Yale University Press, 2015, p. 196-203.

⁴⁶ BAQUE Dominique, *La photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998.

⁴⁷ ALEXANDER Stuart, « L'institution et les pratiques photographiques » in *Nouvelle histoire de la photographie*, Michel Frizot (éd.), traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Larousse, 2001, p. 695-707.

Rosalind Krauss, par exemple, voyait la photographie comme un outil qui pourrait déjouer les « mythes modernistes »⁴⁸ reposant sur les notions d’auteur, d’œuvre et d’originalité.

En France, la recherche sur la photographie a pris de la distance avec ces considérations, en détaillant d’abord l’histoire de l’institutionnalisation de la photographie. Les travaux de Véronique Figini-Véron ont retracé ses contours dans l’après-guerre⁴⁹, alors que ceux d’Éléonore Challine ont montré que les questions qu’elle soulève ont été posées bien avant les premières créations de musées dans les années 1960⁵⁰. Il est significatif que deux revues francophones sur l’histoire de la photographie, récemment fondées, n’aient jamais consacré de dossier à des photographes, mais aient interrogé, dès leurs premiers numéros, les procédés de collection, conservation et diffusion du médium dans les institutions. La revue *Transbordeur* soulevait la question des musées de photographie documentaire (n° 1, 2017), et celle du dispositif même de l’exposition (n° 2, 2018). La revue *Photographica*, pour son premier numéro, examinait ce qui pouvait constituer un patrimoine dans la photographie (n° 1, 2020). On peut ainsi noter une nette tendance dans la recherche à échapper aux récits canoniques reposant sur les logiques d’auteur et de chef-d’œuvre, au profit d’une étude de la photographie anonyme ou vernaculaire. Les intérêts sont du côté des usages sociaux, des logiques de co-production par l’industrie et le travail collectif de fabrication des images. Des travaux récents, en considérant la position des modèles, s’attachent également à mettre à jour les enjeux éthiques et politiques de la représentation de l’autre.

Mais comme le montrait très récemment l’historienne américaine Abigail Solomon-Godeau dans une critique incisive sur l’exposition des « Chefs-d’œuvre photographiques du MoMA »⁵¹, les musées reposent encore sur les ressorts des récits canoniques⁵². Dans cet article, Solomon-Godeau mettait de surcroît ces questions dans une perspective économique,

⁴⁸ KRAUSS Rosalind E., *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, « Vues », 1993.

⁴⁹ FIGINI-VERON Véronique, *L’État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques spécifiques, les enrichissements des collections publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie. - France, seconde moitié du XXe siècle -*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2013, (dactyl.).

⁵⁰ CHALLINE Éléonore, *Une histoire contrariée : le musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris, Éditions Macula, « Transbordeur », 2017.

⁵¹ « Chefs-d’œuvre photographiques du MoMA », Jeu de Paume, du 14 septembre au 13 février 2022

⁵² SOLOMON-GODEAU Abigail, « Le retour du chef d’œuvre », in *Transbordeur*, traduit par Catherine Fraixe, n° 6, 2022, p. 162-167.

en rappelant qu'une institution comme le MoMA de New York, temple de l'art moderne, dépend de ses relations avec ses donateurs et donc de financements privés. Cet article suggère qu'aujourd'hui encore, et depuis les années 1970, la photographie semble incarner une schizophrénie du monde de l'art qui interroge la validité de son système et de ses acquis, tout en ayant besoin de les faire perdurer pour continuer d'exister.

Au Japon, si des tendances similaires existent dans la recherche académique, on peut observer que les historiens n'ont que très peu intégré les photographes japonais à leurs interrogations sur les paradoxes de l'institutionnalisation qui arrive après 1968. Des études récentes ont montré les efforts de certaines personnalités, comme Ishihara Etsurō 石原悦郎 (1941-2016), pour faire entrer la photographie dans le champ de l'art⁵³, mais ces questions n'ont pas été traitées en parallèle de discours théoriques qui viendraient interroger les enjeux idéologiques qui les sous-tendent, et l'influence des institutions comme le MoMA sur les définitions de la photographie comme art. Quand il est question du rapport entre photographie et art contemporain dans des ouvrages généraux, comme dans de récents articles écrits dans *Bigaku no jiten* (Encyclopédie de l'esthétique) 『美学の事典』⁵⁴, les exemples donnés, aussi bien théoriques qu'artistiques, sont très rarement japonais. Cette absence laisse entendre, au-delà de l'indéniable hégémonie des récits historiques occidentalo-centrés, que le pays aurait été extérieur à ces débats : sa spécificité, qui serait celle de l'imprimé, l'écarterait d'emblée. Il y a là sans doute une des raisons pour laquelle Workshop est peu considérée aujourd'hui.

Or, les expositions organisées par l'école Workshop, ses ventes de tirages, ainsi que les nombreux textes les critiquant dans *Asahi Kamera*, viennent bien montrer le contraire. Ce moment très précis de l'année 1976, où l'exposition « Photographies à vendre » a rencontré les foudres de la critique d'intellectuels de gauche, inscrit les photographes japonais dans les débats contemporains, où se croisent des références communes, de Roland Barthes(1915-1980) à Michel Foucault (1926-1984), des personnalités notables, comme le directeur du

⁵³ AOTA Yumi 粟生田弓, *Shashin o āto ni shita otoko : Ishihara Etsurō to Tsaito Foto Saron* 写真をアートにした男 : 石原悦郎とツァイト・フォト・サロン (L'homme qui a fait de la photographie un art : Ishihara Etsurō et le Zeit Foto Salon), Tōkyō, Shōgakukan 小学館, 2016.

⁵⁴ MAEKAWA Osamu 前川修 (éd.), « Shashin - eizō » 写真・映像 (Photographie - image) in *Bigaku no jiten* 美学の事典, Tōkyō, Maruzen shuppan 丸善出版, 2020, p. 487-542.

département de la photographie du MoMA John Szarkowski (1925-2007), ainsi que des questions semblables, à savoir, ici, l'affrontement entre des théories politiques radicales et la réalité du marché de l'art.

Cette étude de Workshop ne cherche pas à célébrer la reconnaissance de la photographie comme art ni à montrer ce groupe comme l'instigateur d'un mouvement révolutionnaire d'avant-garde ; elle prend de la distance avec, selon la formule de Solomon-Godeau, le « lit usé du théâtre des chefs-d'œuvre »⁵⁵. Notre démarche est épistémologique et consiste avant tout à définir comment, au Japon, s'est articulé ce paradoxe, redoublé dans un pays dont la production ne reposerait *a priori* que sur l'imprimé, d'une intégration de la photographie dans les règles de l'art, des musées et du marché, alors même que les mouvements de 1968 avaient cherché à les déjouer.

Nous étudierons essentiellement le travail des professeurs de Workshop pendant les années de leur participation, soit une fourchette chronologique correspondant aux deux années qu'a duré l'école, d'avril 1974 à mars 1976. La première partie remonte cependant à la fin des années 1960, afin d'établir un contexte en retraçant les carrières des six protagonistes. Ce travail se concentre sur un corpus d'œuvres produites par les six fondateurs de l'école, dans leur forme imprimée (dans la presse et en livre) et exposée, ainsi que sur un corpus de textes autour de ces œuvres, écrits par les photographes eux-mêmes et par leurs contemporains.

Nous cherchons à interroger l'évolution des pratiques des photographes qui étaient déjà actifs dans les mouvements de 1968-1970. C'est pour cette raison que cette étude traite principalement des figures des professeurs, et non des étudiants, qui débiteront leurs carrières de photographes après 1976. Ce choix est aussi orienté par une difficulté matérielle : celle de l'accès à certaines sources de première main. Les archives de l'école, comprenant notamment des documents administratifs, ont été conservées par Tōmatsu Shōmei et sont actuellement en possession de sa veuve, Tōmatsu Yasuko 東松泰子 (1952-), qui ne consent pas à l'heure actuelle à partager ces documents, encore non triés et potentiellement à caractère

⁵⁵ A. Solomon-Godeau, « Le retour du chef d'œuvre », art cit., p.167.

privé. Le dossier consacré à Workshop, en 2007, dans la revue *Photographer's Gallery Press*, montre une partie de ces archives et donne une idée de leur teneur, mais le manque d'accès à ces sources a posé un obstacle à une compréhension exhaustive de l'école, surtout du côté des étudiants, dont il est difficile de se faire une idée précise. Pour compenser, nous avons recueilli le témoignage d'anciens étudiants, Kitajima Keizō, Ishikawa Mao 石川真生 (1953-), Hama Noboru 浜昇 (1946-) et Tōmatsu Yasuko elle-même, ainsi que du seul professeur encore vivant ayant accepté une interview, Moriyama Daidō. La revue trimestrielle de Workshop, qui reste un des derniers documents accessibles directement liés à l'école, est bien évidemment une source importante de ce travail. N'étant pas cependant, contrairement à *Provoke*, le but et le produit final du collectif, elle n'est pas étudiée dans son intégralité, mais partiellement, et en écho avec d'autres œuvres et événements contemporains.

Les œuvres des six professeurs de Workshop prennent la forme de livres, de parutions dans la presse et d'expositions. Les revues où paraissent leurs séries sont une source importante : *Asahi Kamera* 『アサヒカメラ』 [Asahi Camera] et *Kamera Mainichi* 『カメラ毎日』 [Camera Mainichi], en particulier, ont retenu notre attention pour leur étroite collaboration avec les photographes, ce qui n'exclut pas d'autres titres ayant publié ponctuellement des travaux de photographes. Elles sont également une source très précieuse en ce qui concerne les expositions. Ces dernières n'ont pour la plupart jamais donné lieu à la publication de catalogues, et les lieux indépendants où elles se sont tenues ont fermé sans laisser de traces. La dimension éphémère des expositions est une difficulté supplémentaire : pour les reconstituer, il nous a fallu recouper les témoignages, les descriptions, les critiques et les photographies d'accrochages parus dans la presse.

Enfin, les textes publiés autour de Workshop font aussi partie de notre corpus d'analyse. La dernière exposition du groupe « Photographies à vendre » a provoqué des débats entre Workshop et *Asahi Kamera*, qui ont duré plusieurs mois, entre janvier et juillet 1976. Si cette joute a parfois été relevée, notamment par Nishimura, ces textes n'ont jamais été étudiés comme un ensemble cohérent, analysés et replacés dans leur contexte théorique.

Notre méthode de travail consiste à faire dialoguer les œuvres avec la critique contemporaine, afin de les mettre dans leur contexte historique et théorique, ce qui est rarement fait dans le cas du Japon, car si certaines images ont circulé, cela n'a pas vraiment été le cas des textes. D'autres écrits contemporains émanant de critiques, dans des revues de

photographies, mais aussi d'art et de design, comme *Bijutsu techō* 『美術手帖』 (Carnets d'art), seront mobilisés. Un corpus secondaire permettra enfin d'élargir l'analyse de ces sources, constitué d'une littérature sur l'histoire de l'art, l'histoire de la photographie en général, sur les études japonaises ainsi que sur les arts visuels au Japon, car s'il existe peu de recherches sur la photographie pour cette période, des problématiques similaires ont été traitées sur l'art contemporain ou le cinéma.

Nous proposons de mener cette étude des œuvres des professeurs de Workshop en trois temps. La première partie de ce travail vise tout d'abord à saisir le contexte historique, théorique, politique et économique dans lequel les photographes ont évolué avant la création de Workshop ; elle explorera leurs biographies et leurs carrières respectives en revenant en particulier sur l'année 1968, et leurs liens avec la revue *Provoke*. Cette mise en contexte nous permettra de bien saisir, d'une part, les enjeux de la création d'une école indépendante dans le milieu des années 1970, d'autre part, la teneur des débats qui l'ont entourée.

La deuxième partie aborde directement la création de Workshop, en examine la genèse et l'organisation afin de comprendre les motivations de ses fondateurs. Nous nous attacherons ensuite à analyser les œuvres des professeurs en traitant deux thématiques principales : la région d'Okinawa chez Tōmatsu, et le nu féminin dans le cadre privé chez Araki et Fukase. Le but est de montrer que la question de l'exposition et du tirage, qui touche à celle de la diffusion et de la présentation au public, est d'abord liée à des interrogations internes, à comment les photographes pensent leur position et leur rapport à leur sujet.

Enfin, la troisième partie se concentre sur les expositions de Workshop, pour comprendre comment les photographes ont exploité et pensé ce dispositif. Entre leur première exposition dans un lieu indépendant et l'exposition de ventes de tirages, ils ont aussi exposé en groupe, en solo, dans des galeries ainsi que dans les musées d'art moderne de New York et de Tokyo. Ces événements ont soulevé des problématiques analysées à travers les textes qui les ont accompagnés ou critiqués.

Cette étude du groupe Workshop pourrait permettre de remettre en question certaines évidences souvent associées à la photographie au Japon et à l'art japonais en général. L'intérêt

de se concentrer sur cette période post-contestataire est d'abord d'en montrer le dynamisme pour contrer l'idée que les années 1970 seraient un moment en creux, un *après*, qui peine à se définir dans l'action et la production ; ensuite, d'affirmer que la photographie au Japon ne s'est pas définie uniquement par l'imprimé, mais qu'elle a été pensée à l'époque dans de nombreuses formes et qu'elle a provoqué des débats théoriques qui s'inscrivent dans une histoire plus globale.

La photographie des six photographes de Workshop, prise à Tokyo en 1974, nous prouve qu'il s'est passé là un événement qui mérite notre attention : les photographes se sont réunis autour d'un projet commun. Ils ont rassemblé de l'argent, loué un lieu, organisé des rencontres. Ils ont publié la revue sur laquelle cette photo est imprimée, ils ont photographié, écrit, discuté, débattu et, surtout, ils ont exposé.

PARTIE I

Avant Workshop : l'engagement des photographes dans la saison politique

Introduction Partie I

Workshop peut être à de nombreux égards défini comme un mouvement post-1968. L'importance qu'a eue ce moment dans la carrière des photographes de l'école et dans la vision qu'ils ont eue de leur profession est considérable et nécessite un éclairage particulier. En effet, au moment de la création de l'école, les six photographes ont pour point commun d'avoir déjà acquis une certaine notoriété dans le milieu de la photographie, par des publications dans des revues de photographie, des livres ou encore des campagnes de publicité. En 1974, les professeurs de Workshop ne sont pas de jeunes photographes émergents, ils sont des personnalités déjà respectées et connues de leurs contemporains (Araki, le plus jeune, ne s'est fait remarquer qu'en 1970, mais exerçait depuis bien plus longtemps déjà). Ils ont en tout cas tous bien entamé leur carrière dans l'industrie de la photographie, et se sont en particulier illustrés par leur participation, autour de 1968, à des initiatives indépendantes et politisées.

Cette partie propose donc de comprendre d'où viennent les photographes de Workshop, et à quels mouvements ils se sont identifiés. Elle se propose de le faire en trois temps : d'abord, dans le chapitre un, en revenant sur leur situation professionnelle et sur la réalité du métier de photographe dans les années 1960, ensuite, dans le chapitre deux, en comprenant quelles positions ont été les leurs dans les mouvements contestataires de 1968. Le chapitre trois viendra ensuite éclairer les idées théoriques nouvelles apportées dans cette période, en la mettant en regard des discours précédents sur la photographie. Cette partition permettra de mettre en évidence les points communs à tous les membres du groupe, le premier étant qu'ils sont tous devenus professionnels pendant le « miracle économique » japonais, qui a duré de 1955 à 1973 ; le second étant leurs affinités à gauche, prononcées surtout chez Moriyama, Tōmatsu et Fukase, en 1968, et enfin leur proximité avec les idées théoriques véhiculées à cette époque. Cette première partie permettra aussi d'introduire individuellement les six photographes, et de montrer leurs particularités. En effet, les photographes de Workshop ont un assez grand écart d'âge qui s'étale sur une décennie, Tōmatsu, l'aîné est né en 1930 et Araki, le plus jeune, en 1940. Cette différence contribue à

en faire un groupe peu homogène, ce qui se manifeste dans la disparité des tendances auxquelles ils ont pu être rattachés.

Une attention particulière sera portée à la revue *Provoke*. Plusieurs expositions¹ ont déjà montré qu'elle est considérée comme l'építome, dans le domaine de la photographie, mais aussi au-delà, de la pensée, des aspirations et des réflexions des photographes dans cette année charnière. Moriyama Daidō, professeur de Workshop, y avait participé. Mais au-delà de ce point commun, le rapport entre les deux collectifs est déterminant, car il va éclairer la teneur des débats au cœur desquels l'école s'est trouvée en 1976.

¹ Voir par exemple : TOKYO METROPOLITAN MUSEUM OF PHOTOGRAPHY et KANEKO Ryūichi 金子隆一, *Nihon no 1968 : 1966~1974 futtō suru shashin no mure* 日本写真の1968 1966~1974 沸騰する写真の群れ (1968-Japanese Photography: Photographs that stirred up debate, 1966-1974), Tōkyō, Tokyo metropolitan museum of photography 東京都写真美術館, 2013., et : DUFOUR Diane, WITKOVSKY Matthew, FORBES Duncan, et al. (éd.), *Provoke: between protest and performance: photography in Japan 1960/1975*, Göttingen, Steidl, 2016.

1 Être photographe dans la haute croissance : entre publicité et presse spécialisée

En 1968, le Japon devient la deuxième puissance économique mondiale derrière les États-Unis, et atteint le plus haut pourcentage de croissance de son PIB, à hauteur de 12,9%. Après la défaite de 1945, le Japon s'est en effet très rapidement relevé des ruines de la guerre et a connu entre 1955 et 1973 une période de grande croissance qui est souvent qualifiée de miracle économique. Cette évolution a joué un rôle majeur dans le développement de la profession de photographe, qui, dans cette économie, ne recouvre pas du tout la même réalité qu'avant la guerre. C'est dans cette période que les six photographes de Workshop ont commencé à exercer, et sont devenus photographes professionnels. Pour bien comprendre les initiatives indépendantes qui ont été les leurs dans les années de la contestation, comme *Provoke*, revue à laquelle participe Moriyama, en est un exemple, il est nécessaire de connaître la réalité du métier de photographe, sa situation économique, ses opportunités professionnelles et ses réseaux de diffusion, qui tournent autour de la presse et de la publicité à l'aube de 1968.

1.1 Contexte socioéconomique des années 1960

1.1.1 L'industrie de la photographie dans la période du miracle économique

Le Japon connaît dans les années 1960 une ascension économique fulgurante. Les Jeux olympiques accueillis par Tokyo en 1964, suivis par l'exposition universelle à Osaka en 1970, deviennent les deux événements symboliques de cette période de la haute croissance, que l'économiste Takeda Haruhito 武田晴人 qualifie d'« époque d'une consommation ostentatoire » 「「見せびらかしの消費」の時代」². Les Jeux olympiques furent un

² TAKEDA Haruhito 武田晴人, *Kōdo seichō* 高度成長 (La grande croissance), Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, « shirīzu nihon kingendaishi » シリーズ日本近現代史 (Série histoire moderne et contemporaine du Japon), 2008., p.98.

événement fondamental pour le Japon : c'est non seulement la première fois que la compétition prend place en Asie, mais c'est aussi la première fois que la presse internationale tourne ses yeux sur le pays depuis la fin de la guerre. Après ses efforts pour se relever économiquement, cet événement international est l'occasion pour le Japon de se présenter comme un pays développé, à la pointe de la modernité, pour qui les ruines de la guerre ne sont plus qu'un lointain passé. Le budget du gouvernement pour les Jeux est dépensé dans des travaux de grande envergure pour moderniser et fluidifier les transports dans une capitale en pleine expansion : l'aéroport de Haneda est agrandi, le shinkansen inauguré en 1959, des routes aménagées au cœur de la métropole. Des stades, parcs, stations et hôtels sont construits sur toute la ville, le paysage public est ainsi complètement transformé, celui des intérieurs privés aussi, qui se fournissent en électroménager, réfrigérateur, air conditionné ou autres machines à laver. L'actualité des Jeux olympiques a aussi accéléré la consommation des médias de masse : en 1964, le taux d'équipement en téléviseurs par foyer dans Tokyo est de 94%³. Si dans la culture populaire les Jeux sont perçus comme un événement joyeux, la modernisation à grande vitesse qui les a accompagnés a aussi fait l'objet de critiques de la part de mouvements de contre-culture et d'artistes d'avant-garde. En 1964, le collectif Hi-Red Center (Hai reddo sentā ハイレッド・センター) regroupant les artistes Takamatsu Jirō 高松次郎 (1936-1998), Akasegawa Genpei 赤瀬川源平 (1937-2014) et Nakanishi Natsuyuki 中西夏之 (1935-2016) organise le 16 octobre une performance dans le quartier chic de Ginza : « Shutoken seisō seiri sokushin undō » (Mouvement pour la promotion de l'organisation de l'assainissement de Tokyo) 「首都圏清掃整理促進運動」. Vêtus de masques et de blouses blanches, les trois hommes se sont affairés minutieusement à nettoyer le macadam, dénonçant, par l'absurdité de ce geste, les politiques hygiénistes du gouvernement.

Alors que le 16 octobre le collectif d'artistes Hi-Red Center fait sa performance dans les rues de Ginza, au même moment et dans le même quartier Hosoe, Tōmatsu et Yokosuka participent, avec cinquante-trois autres photographes japonais, à une exposition collective au grand magasin Matsuya. Cette exposition montée et financée par le comité d'organisation des Jeux olympiques de Tokyo (Orinpikku Tōkyō Taikai soshiki iinkai オリンピック東京

³ *Ibid.*, p.104.

大会組織委員会), présente des photographies toutes réalisées avec les derniers films en couleurs produits au Japon par Fujifilm et Konishiroku⁴. Les textes du catalogue confirment l'ambition de ce projet :

この展覧会は、1961年6月、アテネにおける第58回国際オリンピック委員総会で承認された「わが国最高の芸術を展示する」との根本方針に則るとともに、“日本固有のもの”という主旨にそってその対象もその範囲に準じている。⁵

Cette exposition suit notre objectif principal, qui consiste à « exposer le meilleur de l'art japonais », confirmé pendant le 58^{ème} congrès international du comité olympique tenu à Athènes en juin 1961, tout en montrant « ce qui est propre au Japon ».

Ce projet fait ressortir l'enjeu économique majeur que représente alors l'industrie de la photographie pour le Japon : en 1964, pour la première fois, le pays dépasse l'Allemagne et devient le premier exportateur mondial d'appareils photo du monde⁶. Les photographes japonais sont alors intégrés aux stratégies gouvernementales d'exportation de l'image nationale, et représentent une opportunité sur un plan non pas seulement culturel, mais aussi économique.

L'industrie de la photographie est en effet en essor constant depuis 1945. Comme l'explique Pierre-Yves Donzé⁷, des entreprises comme Canon ou Nikon (initialement nommées respectivement Seiki kōgaku kenkyūjo 精機光学研究所 et Nippon kōgaku kōgyō

⁴ Voir le catalogue de l'exposition: ORINPIKKU TŌKYŌ TAIKAI SOSHIKI IINKAI (éd.), *Nihon karā 1964 : orinpiKKU Tōkyō taikai geijutsu tenji shashinten sakuhinshū* 日本・カラー 1964 : オリンピック東京大会芸術展示写真展作品集 (Japon en couleurs 1964 : catalogues des photographies de l'exposition d'art des Jeux olympiques), Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1964.

⁵ *Ibid.*, p.38.

⁶ TORIHARA Manabu 鳥原学, *Nihon shashinshi (Jō) : bakumatsu suishin kara kōdo seichōki made* 日本写真史 (上) 幕末維新から高度成長期まで (Histoire de la photographie Japonaise vol. 1: du bakumatsu à la période de haute croissance économique), Tōkyō, Chūō Kōron Shinsha 中央公論新社, 2013., p.161.

⁷ DONZÉ Pierre-Yves, « Les origines militaires du « miracle économique » japonais : l'essor technologique de Canon et de Seiko des années 1930 aux années 1960 », in *Entreprises et histoire*, n° 4, vol. 85, 2016, p. 12., DONZÉ Pierre-Yves, « Canon catching up with Germany: The mass production of «Japanese Leica» cameras (1933 until 1970) », in *Zeitschrift für Unternehmensgeschichte*, n° 1, vol. 59, 1 avril 2014, p. 27-46., voir également sur l'histoire de l'industrie de la photographie au Japon l'ouvrage : YABE Yōzō 矢部洋三 et KOGURE Masao 木暮雅夫, *Nihon kamera sangyō no henbō to dainamizumu* 日本カメラ産業の変貌とダイナミズム (Dynamisme et transformation dans la production d'appareil photographique au Japon), Tōkyō, Nihon keizai hyōronsha 日本経済評論社, 2006.

日本光学工業) s'étaient spécialisées dans la recherche optique de précision dans les années 1930 dans le contexte du développement de la recherche pour la fabrication d'armes. Le pays cherchait alors à dépendre le moins possible de l'importation et Canon avait déjà commencé à produire des appareils sur le modèle des Leica allemands, dominant le marché depuis la fin du XIX^e siècle. Le développement de l'industrie des appareils photo est donc très lié à celui de l'armement. Après la défaite, les ingénieurs qui avaient travaillé pour l'armée se sont reconvertis dans l'industrie civile, et ont ainsi apporté les savoir-faire et les façons de travailler dans des entreprises comme Nikon et Canon. Celles-ci décident après la Guerre, en plus de développer des produits de haute qualité, de développer la fabrication en masse afin de viser le marché international. Ainsi à partir des années 1950, elles se concentrent sur le développement des réflex mono-objectifs, plus simples dans leur ingénierie que les appareils télémétriques, ce qui leur permettait de commercialiser à grande échelle des appareils de qualité, fabriqués en masse. En 1959 Nikon sort le Nikon F, premier réflex mono-objectif, et quelques années plus tard, le Japon est le premier exportateur mondial de matériel photographique, une place qui ne lui a depuis jamais été disputée. Cet aspect économique n'est pas anodin puisque c'est cette industrie qui fait vivre la presse, et rend possible pour beaucoup d'envisager la photographie comme profession. Comme le note l'historien Inokuchi Yoshio 井口芳夫 :

As camera technology and manufacturing developed, magazines adapted and grew at each stage of the industry's advancement over time. However, photography magazines were more than a niche publication for enthusiasts or an advertising vehicle for the sale of new products; they functioned multifacetedly as a circuit that connected the entire industry, helping to make it robust and well-rounded.⁸

À mesure que la technologie et la fabrication des appareils photo avançaient, les magazines s'adaptaient et se développaient avec cette industrie à chaque étape. Cependant, ces magazines étaient bien plus que de simples publications de niche pour des amateurs ou un moyen de vendre des produits ; ils fonctionnaient à tous les niveaux comme un circuit connecté à toute l'industrie, assurant sa puissance et son bon fonctionnement.

⁸ INOKUCHI Yoshio, « Recovery, the camera industry, and magazines » in *Japanese Photography Magazines 1880s-1980s*, Tokyo, Goliga, 2022, p. 116-119., p.116.

1.1.2 La profession de photographe

Dans le contexte de la haute croissance, la profession de photographe évolue aussi drastiquement. La presse, d'abord, connaît une activité florissante, et de nombreux titres spécialisés en photographie apparaissent dans ces années de haute croissance, souvent désignées sous le terme de *kamera zasshi* 「カメラ雑誌」. Cette appellation, littéralement « magazine d'appareils photo » appuie la particularité technique de ces publications, majoritairement financées par l'industrie du matériel photographique, et consacrant une grande partie de leur contenu aux techniques de prise de vue et de tirage. Très populaires, ces revues sont destinées à un public de photographes amateurs toujours grandissant, et fondent aussi leur succès sur le contenu des pages *gurabia* 「グラビア」 (japonisation du mot « gravure »), autrement dit les éditoriaux, vitrine des travaux des photographes professionnels.

Avec le développement des industries agroalimentaires, des cosmétiques et de l'électroménager, le secteur de la publicité est lui aussi en pleine expansion, entraînant avec lui un nouveau phénomène, la figure du photographe commercial. Non pas que ce dernier n'existait pas avant les années 1960, mais dans cette économie florissante, le photographe commercial sort de l'anonymat, devient un modèle de réussite et même, pour certains, une icône populaire.

La publicité et l'éditorial sont ainsi dans les années 1960 les deux grandes plateformes où les photographes professionnels peuvent à la fois se faire un nom et gagner un salaire. La publicité offre une meilleure stabilité économique, la presse une plus grande liberté de sujet. Il est de toute façon rare que les photographes n'aient exercé que dans l'une ou l'autre catégorie. Certains construisent leur notoriété et s'épanouissent dans le travail commercial, d'autres ne le voient que comme une source de revenu leur permettant de s'exprimer ailleurs. Nishii Kazuo 西井一夫 (1946-2001) qui a travaillé à la rédaction d'un des magazines photo les plus populaires dans les années 1960, *Kamera Mainichi*, revient sur ce phénomène des photographes à la carrière hybride, partagée entre la publicité et les éditoriaux :

一九六三年の「カメラ毎日」は、この頃からグラビアページの多くをまかせられるようになった山岸章二の方向ともあって、篠山、立木、横須

賀を始め、今あげたコマーシャル写真家が総登場する。これらの写真家が与えた襲撃度は極めて新鮮なものだったろう。

コマーシャルの写真の他に、カメラ雑誌に載せるために彼らは写真をとった。昼の仕事を終えたスタジオで、あるいはロケ先で、彼らは少しでも目新しい写真、面白い写真を取ろうとした。当時の「カメラ毎日」はけっしてコマーシャルの余りや残りものをのせていたのではない。彼らは雑誌のため、つまり“エディトリアル”に、ということは社会的用途を全く持たない写真に挑戦していたのである。

当時、スタジオで「食いがいか？行きがいか？」という言葉が流行したらしいが、この頃のコマーシャル写真家たちのバイタリティは驚くべきほどだ。⁹

En 1963, les photographes commerciaux Shinoyama (Kishin), Tatsuki (Yoshihiro), et Yokosuka (Noriaki) ont fait leur apparition dans *Kamera Mainichi* grâce à Yamagishi Shōji, qui était alors à la direction des éditoriaux. Ils ont apporté un vent de nouveauté sans précédent.

En plus de leurs travaux commerciaux, ils photographiaient pour publier dans les magazines. L'après-midi, une fois leur travail terminé, ils restaient dans le même studio ou sur le même site, et prenaient des photos un petit peu plus intéressantes, un petit peu plus nouvelles. *Kamera Mainichi* n'aurait jamais publié des « restes » d'une session de photo commerciale. Les photographes prenaient des risques pour les éditoriaux des magazines, avec des photos qui n'auraient aucun autre usage dans la société.

À l'époque dans les studios on entendait « c'est pour manger ? Ou pour la passion ? ». L'énergie de ces photographes commerciaux était étonnante.

Comme le suggère Nishii, si les sujets pouvaient parfois se ressembler, les photographes ne proposaient pas les mêmes images pour la publicité ou les éditoriaux. Dans la publicité, les images sont très souvent en couleurs, les mannequins séduisantes et souriantes. Dans les éditoriaux, si les photographes pouvaient reprendre les mêmes modèles ou le même site, ils jouent plus librement de la composition et proposent des images plus étranges, moins immédiatement lisibles. Les sujets sont aussi beaucoup plus variés. On trouve beaucoup de nus féminins ou de paysages, mais aussi des photographies de voyage et des sujets sociaux, des séries dans un style de reportage ou des snapshots urbains. Si tous les mois certaines pages des revues sont consacrées à des séries en couleurs, la majorité est encore en noir et blanc dans les années 1960.

⁹ NISHII Kazuo 西井一夫, *20 seiki shashinron shūshō: buraiha sengen* 20世紀写真論・終章: 無頼派宣言 (The end of the Photography in 20th Century), Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, 2001., p.123.

Les photographes de Workshop sont représentatifs de ces générations de photographes qui commencent leur carrière dans la grande croissance, dans la presse spécialisée, mais souvent en même temps dans la publicité. Les deux futurs membres de Workshop Yokosuka Noriaki, cité par Nishii, et Fukase Masahisa sont des exemples particulièrement parlants. Ils sont par ailleurs, et ce n'est pas une coïncidence, tous les deux diplômés de la même université. Avec cette demande accrue pour des photographes commerciaux, apparaissent en effet de nouveaux lieux de formation à la photographie professionnelle : l'École générale de photographie (Sōgō shashin gakkō 総合写真学校) par exemple est fondée en 1956, l'École spécialisée de photographie de Tokyo (Tōkyō shashin senmon gakkō 東京写真専門学校) en 1964, ainsi que beaucoup d'établissements qui ouvrent dans les années 1960. Certaines universités développent leur département de photographie, c'est le cas de l'université Nihon (Nihon daigaku 日本大学), dont le département, dirigée par le photographe Kanamaru Shigene 金丸重嶺 (1900-1977)¹⁰ depuis 1938, devient un vivier à talents dans la période de la haute croissance. Beaucoup de noms restés fameux sur la scène contemporaine en sont issus : ce sont Fukase et Yokosuka, mais aussi Sawatari Hajime 沢渡朔 (1940-), Shinoyama Kishin 篠山紀信 (1940-), ou encore Takanashi Yutaka. Yokosuka et Fukase n'ont cependant pas fréquenté la faculté pendant les mêmes années, le premier entrant dans le département en 1956, l'année même où le second obtient son diplôme et commence à travailler. Mais l'un et l'autre entament leur carrière dans les années 1960 en exerçant à la fois pour la publicité et la presse spécialisée.

¹⁰ Photographe qui s'est illustré dans le mouvement de la « nouvelle photographie » *shinkō shashin* 「新興写真」 dans les années 1930 mais aussi dans la publicité, il fut le premier directeur de l'APA en 1958. Voir: TORIUMI Saki 鳥海早喜, *Shinkō shashin no senkusha Kanamaru Shigene* 新興写真の先駆者 金丸重嶺 (Kanamaru Shigene, pionnier de la nouvelle photographie), Tōkyō, Kokusho Kankōkai 国書刊行会, 2021, 326 p.

1.2 Photographier pour la presse : l'exemple de Fukase

1.2.1 Des publications pour amateurs : les *kamera zasshi*

Comme le montre Nishii, la principale plateforme où les photographes peuvent s'exprimer et se faire connaître dans les années 1960 est la presse spécialisée. Il laisse aussi entendre que ces revues encouragent à plus de créativité que la publicité, puisqu'elles seraient le travail « pour la passion » et non pas « pour manger ». Les *kamera zasshi* cependant sont très loin d'être des revues indépendantes et autofinancées, comme il a pu en fleurir à la fin des années 1960, et qui avaient généralement une durée de vie très courte. Les magazines photos, les *kamera zasshi*, sont bien des revues (*zasshi* 雑誌) d'appareil photo (*kamera* カメラ) et sont indissociables de l'industrie du matériel photographique. Son influence s'opère sur deux niveaux pour ces magazines. D'abord, les avancées mécaniques et scientifiques et la production industrielle de masse des appareils ont directement influé sur le développement d'une culture de la photographie d'amateur, en demande des magazines qui nourrissent cette passion. Cette culture existe bien avant la guerre, mais elle se démocratise dans les années 1950-1960 : selon Kishi Tetsuo 岸哲男 (1909-2009), directeur de *Kamera Mainichi* entre 1958 et 1963), en 1965, on pouvait estimer à dix millions le nombre d'amateurs utilisant une à deux pellicules par mois¹¹ (sur une population qui venait d'atteindre alors cent millions d'habitants). Une des clés du succès des *kamera zasshi* était ainsi de continuer de proposer un contenu participatif, selon un système déjà existant depuis les premières revues pour amateurs. Les lecteurs pouvaient tous les mois envoyer leurs clichés, et s'ils étaient sélectionnés, ils paraissaient dans la section dédiée « Concours mensuel » *getsurei kontesuto* 「月例コンテスト」, avec un commentaire d'un photographe professionnel connu. C'est dans cette section que la plupart des photographes de la génération de Tōmatsu à celle d'Araki ont publié leurs premiers travaux. Fukase se souvient notamment :

¹¹ KISHI Tetsuo 岸哲男, « Kamera zasshi no hatashita yakuwari » カメラ雑誌の果たした役割 (Le rôle qu'ont joué les magazines photos) in *Nihon gendai shashin shi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977, p. 402-405.

『アサヒカメラ』『カメラ』『光画月刊』『カメラファン』等の写真雑誌の熱烈な愛読者となり、となると、おきまりのコースで、月例写真に狂っていた。『カメラ』には、毎月何十枚も四つ切りを送っては、翌々月号の、ルーペでなければ見えないような成績発表欄に、深瀬昌久（北海道）がありやしないかと、何度もいじらしく読み返していた。¹²

J'étais devenu un lecteur assidu de *Asahi Kamera*, *Kamera*, *Kōga Gekkan*, *Kamera Fan*, etc. et je me suis pris de passion pour les « photos du mois ». Tous les mois, j'envoyais à *Kamera* des dizaines de tirages 25x30cm, et tous les mois je lisais et relisais le numéro pour voir s'il n'y avait pas, dans la colonne des commentaires, en si petit qu'on ne pouvait le lire sans une loupe : "Fukase Masahisa (Hokkaidō)".

En plus de faire vivre indirectement les magazines, par le biais des amateurs, l'industrie de la photographie influe sur eux aussi très directement. Elle est en effet leur première source de revenus, par le biais de la publicité d'abord, mais aussi par un système de financement moyennant des publications de rubriques mensuelles dédiées aux nouveautés des fabricants, offrant des conseils et comparatifs sur le matériel :

カメラ雑誌を成立させているもう一つの理由に、新型カメラや新製品の紹介と試用記、そしてメーカーの広告がある。(…) 製作費（写真原稿料、印刷代）が高くてついてもうからないカメラ雑誌は、メーカーの広告料によってカバーされている。そしてこの広告と新型カメラや新製品の紹介記事とは相乗関係のうえにあり、したがって広告量の多いカメラ雑誌ほど誌面に費用をかけることができ、経営もゆたかである。¹³

Ce qui a aussi permis la création des *kamera zasshi*, c'est la présentation et les tests des nouveaux produits et types d'appareils, ainsi que les publicités des fabricants. Les magazines qui ne faisaient pas de marge à cause des coûts de production (achat des photographies, coûts d'impression) étaient couverts par le prix des publicités des fabricants. C'était une relation mutuellement bénéfique, puisqu'ainsi les magazines qui proposaient beaucoup de publicités avaient plus de moyens à consacrer à leur contenu, et c'était plus rentable.

Une grande partie du contenu des magazines est donc consacrée à la présentation des appareils, des pellicules, et des techniques de photographie, *Kamera Mainichi* par exemple

¹² FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Jinsei kōsu o kaeta pāru ni gata » 人生コースを変えたパールII型 (Le Pearl type II qui a changé le cours de ma vie) in *Watakushi no kamera shotaiken* 私のカメラ初体験, Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, 1976, p. 152-156.

¹³ Kishi T., « Kamera zasshi no hatashita yakuwari », art cit., p.404.

sort tous les ans un numéro spécial consacré uniquement aux appareils photo. La publicité gagne aussi les éditoriaux mêmes, puisqu'à la fin de chaque série publiée le photographe détaille la marque et le type d'appareils utilisés pour obtenir le rendu présenté. Il est donc indéniable que les *kamera zasshi* sont loin d'être des publications indépendantes, puisqu'elles vivent grâce au financement d'une industrie de la photographie dominée par des entreprises comme Nikon, Canon, Minolta, Fujifilm ou Konica.

Mais c'est sans aucun doute la qualité artistique des éditoriaux qui fut garante du succès de ces magazines. Très souvent publiés sous forme sérielle, ils encouragent aussi les lecteurs à suivre le travail des photographes qu'ils apprécient. Ce format de feuilleton appelé *rensai* 連載 est très courant pour les photographes populaires habitués d'un magazine et leur permet de proposer plusieurs variations sur un même thème. Sous un même titre, le *rensai* peut paraître tous les mois ou de façon plus espacée, pendant une année ou plus, et chaque partie comporte généralement un sous-titre. Il permet de travailler un sujet pendant longtemps, ou d'espacer les publications de photographies prises pendant un temps court, et leur permet de faire connaître une série avant de la publier sous forme d'album. Ainsi la plupart des livres monographiques publiés par les photographes dans les années 1960 et 1970 sont d'abord parus sous forme de série dans la presse, et ont fait l'objet d'une sélection et d'un remontage pour la publication en album¹⁴. Comme le note Ivan Vartanian :

*Even if a rensai was allotted only a small number of pages, the regularity of the installments granted the photographer some prestige, repeatedly landing their name on the front cover of the magazine. A photographer's popularity could be gauged by the number and extent of their rensai.*¹⁵

Même si un *rensai* n'avait qu'un petit nombre de pages, la régularité de la parution donnait du prestige au photographe et lui permettait de voir son nom régulièrement inscrit sur la couverture des magazines. On pouvait jauger la popularité d'un photographe au nombre et à la longueur de ses *rensai*.

Mais en plus d'être attachés à l'industrie de la photo, les *kamera zasshi* sont aussi dépendants des grands groupes de presse auxquels ils appartiennent. Ces groupes sont en général connus pour leurs journaux quotidiens, dont la couleur politique gagne aussi leurs

¹⁴ L. Froger, « Le magazine, support originel de la photographie japonaise dans les années 1960-1970 », art cit.

¹⁵ VARTANIAN Ivan, « Rensai, the serial » in *Japanese Photography Magazines 1880s-1980s*, Tokyo, Goliga, 2022, p. 270-271., p.270.

publications spécialisées. Nous nous concentrons dans cette étude sur les deux plus connus, qui ont aussi le plus de circulation dans les années 1960 et 1970, et dans lesquels les photographes de Worskshop ont tous publié régulièrement, *Asahi Kamera* et *Kamera Mainichi*.

Asahi Kamera est une des plus anciennes parutions spécialisées en photographie du Japon : fondée en 1926, elle n'arrêtera sa publication que pendant la guerre entre 1942 et 1949, avant de fermer définitivement en juillet 2020. Comme son nom l'indique, *Asahi Kamera* est financé par le groupe de presse Asahi, qui est aussi à l'origine du journal *Asahi Shinbun* 『朝日新聞』. Ce dernier fait partie des cinq journaux nationaux les plus distribués, parmi lesquels il représente l'opinion de centre gauche. Cette tendance se ressent également dans la ligne éditoriale de la revue, surtout dans les années 1970, quand Ōsaki Norio 大崎紀夫 (1940-) prend une place importante au sein de la rédaction de la revue, entre 1972 et 1977. En plus d'un contenu destiné à un public de photographes amateurs (les éditoriaux, les concours et la présentation du matériel photographique), la revue a aussi une posture critique, et consacre une part importante de ses pages à des textes sur l'histoire de la photographie, des entretiens et des essais théoriques rédigés notamment par Nakahira Takuma, ou Taki Kōji. Entre 1966 et 1978, la rubrique appelée « Wadai no shashin o megutte » (Tour d'horizon des photos qui font parler) 「話題の写真をめぐって」 réunit tous les mois des critiques et un photographe invité pour commenter les parutions du mois précédent. Ils se penchent ainsi sur les publications spécialisées mensuelles, mais aussi la presse hebdomadaire et la publicité, c'est pour eux l'occasion d'exprimer leur opinion sur le travail de leurs confrères, et pour nous aujourd'hui d'avoir un regard direct sur la réception des séries au moment de leur sortie. Elle montre le dialogue qui existe entre toutes ces parutions, entre lesquelles les photographes naviguent, et les rivalités qui peuvent parfois naître dans ce cercle de professionnels très concentré à Tokyo, où tous se connaissent plus ou moins et lisent la même presse.

La revue *Kamera Mainichi* a une couleur un peu différente d'*Asahi Kamera*. Son histoire est d'abord bien plus courte, *Kamera Mainichi* est en effet le titre le plus représentatif du phénomène des *kamera zasshi*, né grâce au développement de l'industrie photographique en 1954, et qui ferme définitivement en 1985 quand cette presse spécialisée commence à être en perte de vitesse. Elle est financée par le groupe Mainichi, qui publie le journal national

Mainichi shinbun 『毎日新聞』, connu pour être de position plus centriste libérale. Le nom de *Kamera Mainichi* est indissociable de celui de Yamagishi Shōji 山岸章二 (1930-1979), qui fut responsable des éditoriaux entre 1963 et 1978. Ses contemporains s'accordent à dire qu'il était une des personnalités les plus influentes de l'industrie, et que beaucoup de carrières ont été lancées grâce à lui. Yamagishi, très tourné vers l'international a aussi entamé un travail important d'exportation de la photographie japonaise hors de ses frontières : il participe dès la fin des années 1960 aux salons internationaux, organise des expositions, rencontre des directeurs de revues, conservateurs et galeristes en Europe et aux États-Unis. Il fait aussi le travail inverse de présenter la photographie occidentale (surtout américaine) au Japon, et publie dans ce magazine très populaire les travaux de Diane Arbus (1923-1971), Richard Avedon (1923-2004), Helmut Newton (1920-2004) ou Henri Cartier-Bresson (1908-2004). L'empreinte de Yamagishi est partout dans la revue, c'est lui qui décide des photographes publiées, qui fait la sélection et le séquençage des images, décide très souvent du titre, et écrit un petit commentaire sur chaque série. Cette autorité qu'il acquiert au fil des années lui a même valu le surnom d'« empereur Yamagishi » (*Yamagishi tennō* 山岸天皇), une parmi d'autres critiques déguisées de sa position de pouvoir, comme le rappelle Nishii Kazuo, ancien collègue qui lui a succédé à la rédaction de *Kamera Mainichi*, dans le livre qu'il lui consacre en 2002¹⁶.

Asahi Kamera et *Kamera Mainichi* ont développé une identité forte et se sont imposés comme des autorités dans le monde de la photographie. Il existe bien sûr d'autres revues en dehors de ces deux noms majeurs, et l'ouvrage récemment publié sur les revues de photographie japonaises¹⁷ en énumère de nombreux autres. On peut noter la revue *Nippon Kamera* 『日本カメラ』 (1950-2021) qui est beaucoup plus détaillée sur les événements (cercles amateurs, expositions, rencontres...) ayant lieu sur tout le Japon (contrairement à *Asahi Kamera* et *Kamera Mainichi* qui restent très centrés sur la capitale et les grandes métropoles), mais accorde moins d'importances aux débats et textes théoriques. On peut également noter l'existence de *Sankei Kamera* 『サンケイカメラ』 entre 1954 et 1959, ou

¹⁶ NISHII Kazuo 西井一夫, *Shashin henshūsha: Yamagishi Shōji e no omāju* 写真編集者: 山岸章二へのオマージュ (Un éditeur de photographie: hommage à Yamagishi Shōji), Tōkyō, Madosha 窓社, 2002.

¹⁷ R. Kaneko, M. Toda et I. Vartanian, *Japanese Photography Magazines, 1880s to 1980s, op. cit.*

des revues directement publiées par les marques de matériel photographique comme *Nikkor Club* (par Minolta), *Canon Circle* (par Canon).

La visibilité que pouvait obtenir un photographe en paraissant dans ces revues était considérable, et obtenir un espace dans ces parutions pouvait aussi assurer une certaine stabilité financière. Il est important de noter toutefois que les photographes sont payés à la publication, et, s'ils sont *freelance* et non pas employés de la maison d'édition, n'ont aucune avance sur des frais de déplacement, de location, de maquillage, etc¹⁸. Ceci qui explique souvent leurs choix de sujet : les photographes prennent des photos avec des mannequins déjà sur place à la fin d'un travail publicitaire, comme le rappelle Nishii plus haut, ou bien des photos de ce qui les entoure directement dans leur quotidien, puisqu'ils n'avaient pas de gains financiers à voyager ou payer des modèles, et que s'ils décidaient de le faire, c'était souvent à leurs propres frais.

1.2.2 Fukase et les *kamera zasshi*

Fukase apparaît dans les pages de *Kamera Mainichi* dans les mêmes années que Yokosuka, alors qu'il travaille également en parallèle dans la publicité. Il est l'aîné de Yokosuka de trois ans, et naît en 1934, à Bifuka dans l'île de Hokkaidō, tout au nord du Japon. Des six photographes de Workshop, il est celui dont la vocation se décide le plus naturellement, puisqu'il naît au sein d'une famille de photographes. Son père, Fukase Sukezō 助造, a pris en l'épousant le nom de sa femme, Fukase Mitsue 深瀬みつゑ, et ainsi hérité du studio du père de cette dernière¹⁹. Sukezō a donc passé sa vie dans ce petit studio de campagne à prendre en photo des portraits de famille, de jeunes mariés et diplômés, pendant que son épouse s'occupait des tirages. Masahisa, fils aîné d'une fratrie de trois enfants, était naturellement destiné à reprendre l'affaire familiale. Il prend part très jeune aux activités du studio, et son père lui offre son premier appareil photo alors qu'il n'a que quinze ans : il fait

¹⁸ Interview de Shinoyama Kishin, projetée à l'occasion de l'exposition « Shin Hareta Hi Shinoyama Kishin » 「新・晴れた日 篠山紀信」 au TOP, du 18 mai au 15 août 2021. SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Shin-hareta hi Shinoyama Kishin* 新・晴れた日 篠山紀信 (A New Fine Day Shinoyama Kishin), Tōkyō, Mitsumura suiko shoin 光村推古書院, 2021.

¹⁹ Cette pratique de mariage par adoption était encore courante au Japon, et permettait aux familles sans héritiers mâles de conserver l'entreprise dans la famille et sous leur nom.

sensation auprès de ses camarades de classe, à une époque et dans un milieu où il était encore très rare d'avoir un appareil photo dans son foyer²⁰. Fukase décide à la fin du lycée en 1952 de partir pour Tokyo afin d'étudier la photographie. Il devait revenir dans sa ville natale fort de cette éducation, mais préfère au calme de Hokkaidō l'énergie de la capitale et c'est son frère cadet qui reprend le studio familial à sa place²¹.

En 1956 tout juste diplômé de l'université Nihon, il entre comme photographe dans l'agence de publicité Daiichi sendensha 第一宣伝社. Il obtient son diplôme l'année même où Yokosuka entre à l'université. Il est donc peu probable qu'ils se soient rencontrés alors, mais il fait la connaissance d'un autre photographe sur les bancs de l'université, Takanashi Yutaka 高梨豊 (1935-). En 1964, ce dernier invite son ami Fukase à quitter Daiichi sendensha pour le rejoindre dans la prestigieuse agence de publicité Nippon Design Center (Nippon dezain sentā 日本デザインセンター) dans le riche quartier de Ginza. Cette agence était une des plus reconnues, c'est elle qui, la même année, fut responsable des affiches publicitaires des Jeux olympiques prises par Hayasaki Osamu 早崎治 (1933-1993). En revenant sur son entretien d'embauche, Fukase se souvient que le directeur du département de photographie s'était décidé à l'employer non pas à cause de son travail commercial, mais de son travail personnel pour les *kamera zasshi*²².

Fukase fait surtout sa réputation de photographe en dehors de ses travaux pour la publicité. Dès 1960 il fait une exposition personnelle à la galerie Ginza « Buta o Korose ! » (Tuez les porcs !) 「豚を殺せ！」 où il mêle des photos de nus en noir et blanc et des photos en couleurs de porcs tués dans les abattoirs. Son travail est remarqué par le critique Yoshimura Shin.ya 吉村伸哉 (1933-1977), qui l'invite à publier dans *Kamera Mainichi*. Des photographies publiées plus tardivement dans les revues *Kikan Shashin Eizō* 『季刊写真映像』 (L'image photographique), ou *Gendai no Me* 『現代の眼』 (L'œil contemporain) montrent les mêmes motifs et l'on peut imaginer que Fukase a réutilisé pour ces parutions

²⁰ Fukase M., « Jinsei kōsu o kaeta pāru ni gata », art cit.

²¹ FUKASE Masahisa 深瀬昌久, *Kazoku* 家族 (Famille), Tōkyō, IPC, 1991., n.p.

²² FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Denkikama no gurê no gohan to kuroppoi moyo » 「電気釜のグレーのご飯と黒っぽいモヤ」 (Le riz gris et la fumée noirâtre de l'autocuiseur), *Asahi Kamera* アサヒカメラ, Juillet 1979 (Hors-série), p. 95.

plus tardives les images de cette première exposition, comme il l'a beaucoup fait au cours de sa carrière. Ces photographies, très brutales, exploitent déjà des thématiques récurrentes dans les années à venir : la fascination pour le morbide et l'obscène, l'analogie du corps humain à l'animal, le rouge du sang, mais aussi déjà une sensibilité politique très assumée puisque *buta* le cochon désigne les bourgeois dans le vocabulaire de l'extrême gauche. Elles montrent aussi l'ambition du jeune photographe qui cherche à se faire remarquer dans ce vivier de l'industrie photographique, encouragé à l'audace et la nouveauté par des mouvements comme celui des expositions « Dix regards de photographes »²³. En 1962 Fukase obtient son premier *rensai* dans *Kamera Mainichi* : l'espace de deux pages par mois, il décline avec sa série « Karā apurōchi » (Approche en couleurs) [Color Approach] 「カラー・アプローチ」 des montages hallucinés, jouant de superposition des négatifs et des filtres de couleurs, dans des compositions très surréalistes. C'est d'ailleurs dans les bureaux de *Kamera Mainichi* qu'il rencontre Moriyama pour la première fois. Ce dernier s'était mis à son compte en 1965 et était venu présenter ses photos à « l'empereur » Yamagishi Shōji. Alors que ce dernier, devant des photographies de Moriyama hésite, Fukase, qui est présent ce jour-là, jette un œil sur le travail de ce jeune photographe et juge les images « intéressantes » 「面白い」, ce qui décide Yamagishi à signer Moriyama pour son premier éditorial²⁴.

Le travail de Fukase prend une tournure particulière qui l'éloigne de ses travaux surréalistes et de ses montages finalement encore proches de techniques utilisées dans la publicité en 1964. Il entre cette année-là au Nippon Design Center, et commence à travailler à Ginza. Il s'est marié l'année précédente avec Wanibe Yōko 鰐部洋子 qu'il a rencontrée pour une séance de photographie dans des abattoirs, et s'est installé avec elle, sa belle-mère et leurs deux chats, dans le complexe d'habitation de Matsubara, dans la banlieue de Tokyo. En juin 1964, Fukase publie dans *Kamera Mainichi* un ensemble de photographies sur la vie dans ce complexe, offrant un regard ironique sur la société moderne et la vie quotidienne de la classe moyenne.

²³ Cf. chapitre 3.

²⁴ MORIYAMA Daidō 森山大道, *Tsūkasha no shisen 通過者の視線* (Le regard des passants), Tōkyō, Getsuyōsha 月曜社, 2014., p.73-74.

Le choix de ce sujet va plus loin que la simple description de son quotidien. Le complexe de Matsubara a fait partie d'une vague d'urbanisation de grande envergure lancée à la fin des années 1950 pour répondre à l'exode rural massif après la guerre. Alors que la population ne fait que s'accroître, elle se déplace en même temps vers les zones urbaines : entre 1955 et 1960 sur une population qui a augmenté de quatre millions quatre cent mille habitants, 60% se dirigent vers les sept métropoles du Japon²⁵. Pour répondre à cette population grandissante des quartiers entiers furent rapidement construits en banlieue, faits de grands ensembles en bétons armés, alignés sur des terrains vides, créant de toutes pièces un paysage uniformisé, celui du *danchi* 団地, la ville dortoir. La classe moyenne qui investit ces lieux devient le modèle type de la famille nucléaire de la haute croissance : un père qui part au bureau tous les matins, une mère au foyer qui s'occupe d'un ou deux enfants dans un 2DK (2 pièces + *dining kitchen*) avec baignoire, cuisine équipée, eau courante, gaz, machine à laver, réfrigérateur et poste de télévision en couleurs²⁶. Ces quartiers deviennent rapidement le symbole de la culture de consommation, d'une vie quotidienne standardisée et artificielle, si bien qu'on parle d'une culture du *danchi* ou de la « tribu des *danchi* » (*danchi zoku* 団地族). Fukase qui avait, dans *Kamera Mainichi*, fait ses débuts avec des montages très colorés, prend avec sa série « La vie dans un *danchi* » (*Danchi seikatsu*) 「団地生活」 (fig.3, 4 et 5) en juin et septembre 1964 puis « Mode de vie standardisé » (*Suijunteki seikatsu*) 「水準的生活」 (fig.6, 7 et 8)) en novembre 1965 un ton tout à fait différent. Ces séries reprennent certains codes du photojournalisme : le sujet social, le noir et blanc (pour la plupart), des légendes explicatives, mais Fukase déjoue les codes du genre en cherchant toujours l'angle mesquin, le pas de côté qui donne à son reportage un regard cynique, qui appuie la bizarrerie de ces scènes du nouveau quotidien moderne.

²⁵ KŌDO SEICHŌKI O KANGAERU KAI, *Kōdo seichō to nihonjin* 〈3〉 *Shakai hen: rettō no itonami to fūkei* 高度成長と日本人 〈3〉 社会編—列島の営みと風景 (Les Japonais et la période de haute croissance (3) La société : paysage et gestion de l'archipel), Tōkyō, Nihon editā sukūru shuppanbu 日本エディタースクール出版部, 1986., p.263.

²⁶ KŌDO SEICHŌKI O KANGAERU KAI, *Kōdo seichō to nihonjin* 〈2〉 *katei hen: kazoku no seikatsu* 高度成長と日本人 〈2〉 家庭篇—家族の生活 (Les Japonais et la période de haute croissance (2) Le foyer : famille et vie quotidienne), Tōkyō, Nihon editā sukūru shuppanbu 日本エディタースクール出版部, 1985., p.40.

Il y a sans aucun doute dans ce regard sur la classe populaire un rapprochement à faire avec *Les Américains*²⁷ de Robert Frank (1924-2019), paru en 1958, et qui a connu un grand succès au Japon. Beaucoup de photographes japonais proposent, par ailleurs, dans les magazines de photographies de ces années leurs visions de la métropole en pleine métamorphose, insistant sur le gigantisme des bâtiments, le fourmillement de la foule, l'uniformisation des costumes, des mouvements, des activités, et les grands espaces vides des terres en construction. Le photographe Takanashi Yutaka, qui est alors le collègue de Fukase au Nippon Design Center, publie dans *Kamera Mainichi* la même année la série « Tōkyōjin » (Les Tokyoïtes) 「東京人」 où l'on retrouve les mêmes paysages uniformisés du *danchi*.

Dans la ville-dortoir de Fukase, les grands murs nus en béton des complexes d'habitation prennent une place démesurée. Sur le visage de ses habitants, debout devant la machine à laver, attroupés à l'arrêt de bus pour la sortie de l'école, penchés sur un plan d'eau artificiel dans un hangar reconverti en ciné-pêche, assis les bras croisés à la piscine sous un parasol, flotte toujours un air d'ennui. Le choix de la part de Fukase de ses sujets et leur traitement sans bienveillance montre déjà des fêlures prêtes à briser le rêve de la haute croissance.

1.3 Photographier pour la publicité : l'exemple de Yokosuka

1.3.1 La photographie commerciale

Comme le soulignait Nishii, les photographes qui publient leurs travaux dans les pages d'éditoriaux des magazines photo ont aussi pour la plupart une activité dans le secteur commercial. On pourrait être tenté d'imaginer que la photographie commerciale, soumise à des exigences des commanditaires, briderait chez les photographes une créativité à laquelle ils laisseraient libre cours dans leurs travaux plus personnels pour les éditoriaux. Mais dans cette époque d'une industrie publicitaire en plein essor, la créativité, l'audace et la modernité

²⁷ FRANK Robert, *Les Américains*, Paris, Robert Delpire, 1958.

sont encouragées par beaucoup de directeurs artistiques. Les moyens financiers accordés à la publicité donnent libre cours aux expérimentations, et mobilisent des talents de tous horizons. Yoshikawa Naomi 吉川八百美 estime que le budget du pays pour la publicité qui était de cinquante millions de yens au sortir de la guerre, est arrivé à sept-cent soixante-cinq milliards de yens en 1970²⁸. De nombreuses initiatives accompagnent ce développement et l'encouragent : l'association pour l'art de la publicité (Nihon senden bijutsukai 日本宣伝美術会) est créée en 1951, suivie du prix de la photographie publicitaire Asahi (Asahi kōkoku shō 朝日広告賞) en 1952, du magazine dédié *Komāsharu Foto* 『コマーシャル・フォト』 (« Photographie commerciale », encore en circulation aujourd'hui) en 1960. À partir de 1958, l'association des photographes de publicité du Japon (Kōkoku shashinka kyōkai 広告写真家協会, souvent abrégée APA pour Advertising Photographers Association) organise tous les ans une exposition des meilleurs clichés publicitaires de l'année. La photographie de publicité fait aussi l'objet d'un intérêt accru de la part des critiques. En 1964, Shigemori Kōen 重森弘淹 (1926-1992), qui écrit généralement dans la presse spécialisée en photographie, lui consacre un livre où entame une réflexion sur le genre. Il en confirme le développement et déplore, déjà en 1964, le manque d'analyse théorique de ce domaine en plein essor.

今ほど広告写真が隆盛しているときもあるまい。が、また今日ほど広告写真の問題意識が欠如しているときもないだろう。ひとつのジャンルがブーム現象を呈しているときほど、逆に問題の提起が遅れがちなもの。

29

La photographie publicitaire n'a jamais été aussi florissante qu'aujourd'hui. Mais nous n'avons jamais autant manqué de réflexion sur elle. Quand un genre devient ainsi un véritable phénomène de mode, sa problématisation a au contraire tendance à être à la traîne.

²⁸ YOSHIKAWA Yaomi 吉川八百美, « Komāsharu foto » コマーシャル・フォト in *Nihon gendai shashin shi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977, p. 469-475., p.471.

²⁹ SHIGEMORI Kōen 重森弘淹, *Kōkoku shashin o kangaeru* 広告写真を考える (Penser la photographie publicitaire), Tōkyō, Seibundō shinkōsha 誠文堂新光社, 1964., p.232.

Dans cette industrie très florissante, certaines campagnes ont particulièrement marqué leur époque, et c'est le cas notamment de celles de la marque de cosmétique Shiseidō 資生堂 dans les années 1960, puis du grand magasin Parco dans les années 1970. Un des points communs entre ces deux grands groupes qui ont contribué à dessiner la culture visuelle des années 1960 et 1970 est le photographe récurrent de leurs campagnes, Yokosuka Noriaki.

1.3.2 Yokosuka et Shiseidō

Yokosuka naît à Yokohama en 1937, et après s'être intéressé à la peinture, la danse et le cinéma, il entre dans la faculté des arts de l'université Nihon en 1956³⁰. Encore étudiant, il fait la connaissance de Murase Hideaki 村瀬秀明, designer graphique pour Shiseidō, et fait de premiers travaux en collaboration avec lui dès 1959. Après avoir obtenu son diplôme en 1964, il commence sa carrière en *freelance*. Yokosuka travaille longtemps en collaboration avec la marque Shiseidō, dont il photographie de nombreuses campagnes. Cette entreprise de cosmétique, fondée en 1872 par Fukuhara Arinobu 福原有信 (1848-1924) fut pionnière en matière de communication et se fit remarquer très tôt pour l'attention apportée au visuel de ses campagnes³¹. Deux des fils du fondateur, Fukuhara Shinzō 福原信三 (1883-1948), qui en devint directeur général, et Fukuhara Rosō 福原路草 (1892-1946) étaient des photographes amateurs et de grands représentants du mouvement pictorialiste au Japon³². Dans les années 1960, les campagnes Shiseidō sont conçues sous la direction artistique de Nakamura Makoto 中村誠 (1926-2013) qui sut s'entourer de photographes et designers comme Yokosuka et Murase Hideaki, mais aussi Ishioka Eiko 石岡瑛子 (1938-2012),

³⁰ Voir notamment sa biographie dans l'ouvrage monographique qui lui est consacré ; YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, *Hikari to oni : Yokosuka Noriaki no shashin majutsu* 光と鬼: 横須賀功光の写真魔術 (The photon & ogre : Noriaki Yokosuka), Tōkyō, Parco Entertainment パルコエンタテインメント事業局, 2005., p.455.

³¹ SHISEIDO, *Shiseidō sendenshi* 資生堂宣伝史 (Histoire des publicités Shiseido), Tōkyō, Shiseidō 資生堂, 1979, vol. 3.

³² NAGANO Shigeichi 長野重一, IZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎 et KINOSHITA Naoyuki 木下直之 (éd.), *Fukuhara Shinzō to Fukuhara Rosō* 福原信三と福原路草 (Shukuhara Shinzō et Fukuhara Rosō), Tōkyō, Iwanami shoten 岩波書店, « Nihon no shashinka » 日本の写真家 (Les photographes japonais), 1997.

Shinoyama Kishin, ou encore le mannequin Yamaguchi Sayoko 山口小夜子 (1949-2007), faisant de la marque un vivier de publicités mémorables³³.

Une photographie est particulièrement restée dans les mémoires : elle est issue d'une campagne lançant la poudre cosmétique « Beauty Cake » pour l'été 1966 (fig.9). Elle connut un succès immédiat, et il fut souvent rapporté que les posters étaient volés et arrachés à leurs panneaux³⁴. L'image montre sur un ciel bleu azur une jeune fille en bikini blanc, au corps bronzé, allongée dans le sable et dont les yeux très maquillés regardent directement le spectateur : « Faisons-nous aimer du soleil » 「太陽に愛されよう」 dit le slogan. Cette campagne en particulier prend pour décor une plage d'Hawaï, ce qui est déjà une grande nouveauté : Shiseidō a en effet dans les années 1960 lancé la mode de campagnes de publicité prises dans des destinations ensoleillées et exotiques loin du Japon. Mais la nouveauté est surtout dans la représentation de cette jeune femme qui prend toute l'image. La modèle est Maeda Bibari 前田美波里 (1948-), de nationalité japonaise, mais née d'un père américain : les jeunes « *hāfu* » ハーフ (half) deviennent en effet alors très populaires dans les années 1960. Dans un texte sur cette campagne, le critique Nakai Kōichi 中井幸一 affirme : « À elle seule cette campagne a changé l'histoire de nos posters de jolie fille » 「一連の作品によって、我が国の美人画ポスターの系譜が変わった。」³⁵. Il emploie pour désigner la « jolie fille » le terme *bijinga*, mais on retrouve aussi souvent pour décrire ce stéréotype encore en vogue après la guerre un terme similaire, *nikkori bijin* ニッコリ美人³⁶, la jolie fille souriante. Le mannequin de cette publicité Shiseidō n'a pas en effet l'air innocent de ces jeunes filles auxquelles le public était habitué : elle montre volontiers son corps bronzé, elle est sûre de son pouvoir de séduction. Ses cheveux sont cachés dans un bonnet de bain blanc qui accentue l'ovale net de sa silhouette. Le sable colle à sa peau brillante, son décolleté

³³ NAKAMURA Makoto 中村誠, *Nakamura Makoto no shigoto āto direkushon to dezain* 中村誠の仕事アートディレクションとデザイン (Le travail de Nakamura Makoto, design et direction artistique), Tōkyō, Kōdansha 講談社, 1988.

³⁴ ISHIOKA Eiko 石岡瑛子, *Ishioka Eiko chi ga, ase ga, namida ga dezain dekiru ka* 石岡瑛子血が、汗が、涙がデザインできるか (Eiko Ishioka: Blood, Sweat, and Tears - A Life of Design), Tōkyō, Shōgakukan 小学館, 2021., p.21.

³⁵ Nakai Kōichi dans : OZAWA Takeshi 小沢健志, *Komāsharu foto* コマーシャルフォト (La photographie commerciale), Tōkyō, Shōgakukan 小学館, « Nihon shashin zenshū » 日本写真全集 (Anthologie de la photographie japonaise), 1986., p.134.

³⁶ Yoshikawa Y., « Komāsharu foto », art cit., p.472.

offert est au centre de l'image. Le plan, en contre-plongée, très rapproché, renforce l'illusion d'un face-à-face intime avec le modèle, qui regarde le spectateur un peu de haut. Cette sensualité, renforcée par un message laissant place à l'interprétation, avait jusque-là rarement été aussi visible dans l'espace public, et atteste des changements sociétaux et l'évolution des regards sur le corps féminin et la sexualité.

Yokosuka ne travaille pas uniquement pour la publicité, et a en parallèle de son travail pour Shiseidō ou pour la mode, aussi publié dans les pages des magazines. Il publie des photos de modèles féminins, proche de son travail pour la publicité, dans les années 1960 dans *Asahi Kamera*, mais présente aussi des travaux plus abstraits qu'il publie dans *Kamera Mainichi*. Sa série « *Sha* » (Réfraction) [Shafts] 「射」 (reproduite dans son livre monographique du même nom de la collection « *Eizō no gendai* » (Ère de l'image) 『映像の現代』 des éditions Chūō kōron 中央公論³⁷) est une proposition sur des formes géométriques obtenues par des réflexions d'objets en verre pris entièrement en studio. Dans le groupe Workshop, Yokosuka est cependant le représentant par excellence de la figure du photographe commercial. Rencontrant beaucoup de succès dans son travail, il ne cherchera pas, contrairement aux autres, à s'affranchir de l'industrie commerciale. Interrogé en 1993 sur ce qu'a réellement pour lui représenté *Provoke* il répondait :

僕の場合は、プロフェッショナルとして、資本主義経済の中の資本が揺れ動く中にいたわけです。その中でリアリティーの方がずっと強いわけですが、極端な言い方をすれば、お金がものすごく動く中で面白さといったら計り知れないわけです。『プロヴォーク』は非常にマイナーな仕事でしかない。³⁸

Dans mon cas, en tant que professionnel, j'étais au centre des mouvements du capital, au cœur d'une économie capitaliste. Et là, la réalité est beaucoup plus palpable ; pour parler crûment, c'était passionnant de se trouver là où l'argent coule à flots. *Provoke* n'est rien d'autre qu'une entreprise extrêmement mineure.

³⁷ YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, *Sha* 射 (Shafts), Tōkyō, Chūō Kōron 中央公論, « *Eizō no Gendai* » 映像の現代, 1972, vol. 9.

³⁸ YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, « *Mainā na undō yori omoshiroi, kyodai na shihon no ugoki* » マイナーな運動より面白い、巨大な資本の動き (No, working in the world of big money is much more interesting than such a minor movement), in *Déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 80-81., p.80.

Les photographes de Workshop sont tous devenus professionnels dans les années du miracle économique japonais, et ont entamé leur carrière, soutenus de façon plus ou moins directe par les industries développées à cette période. Yokosuka Noriaki, avec ses campagnes pour Shiseido, et Fukase Masahisa, et ses *rensai* dans les kamera zasshi, offrent le meilleur exemple de ce à quoi ressemblait une carrière de photographe dans ces années, partagée entre la publicité et les éditoriaux pour la presse amateurs. Les événements politiques de 1968 vont apporter des nouveautés sur le plan culturel, et les photographes s'engager dans des initiatives indépendantes qui tentent d'ouvrir des possibilités en dehors de cette industrie.

2 Les photographes de Workshop autour de 1968

En 1968, les six futurs membres de Workshop sont déjà tous des photographes professionnels. À l'exception d'Araki, le plus jeune, encore employé chez Dentsū 電通 et qui ne commencera à se faire connaître qu'en 1970, ils sont tous *freelance*, évoluent déjà dans les mêmes cercles et pour certains se connaissaient déjà depuis quelques années. Autour de 1968, ils se retrouvent à publier dans les mêmes revues à caractère plus politisé et à s'intéresser aux mêmes thématiques : les manifestations étudiantes et les barricades des universités, les communautés de jeunes hippies, la scène artistique de l'*angura* (diminutif pour *andāguraundo* 「アンダーグラウンド」 de l'anglais *underground*) du quartier de Shinjuku, théâtre des mouvements de 1968. C'est dans ce contexte politique et artistique qu'est fondée la revue indépendante *Provoke*, qui a durablement marqué le monde de la photographie au Japon. Moriyama est le seul du collectif Workshop à avoir participé à la revue et en cela l'évolution de son travail et de sa position est particulièrement intéressante à observer. Ce chapitre a pour but de rappeler le contexte politique contestataire de 1968 et la position des membres de Workshop dans ces années, ainsi que de montrer leur proximité avec les idées véhiculées par la revue *Provoke*.

2.1 Les événements de 1968-1970 et les photographes de Workshop

2.1.1 Le contexte politique de 1968

Pour le sociologue et historien Oguma Eiji 小熊英二, les événements de 1968 au Japon furent une réaction directe à la grande croissance économique qui a changé drastiquement la société et la vie quotidienne des Japonais³⁹. Comme en France ou aux États-

³⁹ OGUMA Eiji, « Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil », in *The Asia-Pacific Journal*, traduit par Nick Kapur, Samuel Malissa et Stephen Poland, n° 12, vol. 13, mars 2015, p. 1-27. Voir son ouvrage plus complet en deux volumes : OGUMA Eiji 小熊英二, *1968 (jō) wakamono tachi no hanran to sono haikai* 1968 〈上〉若者たちの叛乱とその背景 (1968 〈1〉 La révolte des jeunes et son contexte), Tōkyō, Shinyōsha 新曜社, 2009. , et : OGUMA Eiji 小熊英二, *1968 (ge) hanran no shūshō to sono*

Unis, 1968 fut au Japon le théâtre d'importants mouvements sociaux, d'occupation des campus et de manifestations dans la rue violemment réprimées par la police. Ces mouvements, largement étudiants, partagent indéniablement des racines et références communes avec le reste du monde, des lectures théoriques et politiques marxistes à la condamnation de la guerre du Vietnam, on observe une convergence des luttes qui inscrit le Japon dans l'histoire des « *global sixties* ». Mais ces événements ont aussi au Japon des racines plus spécifique et une chronologie plus élargie (on pourrait parler de mouvements de 1968 -1970, et même remonter à la fin des années 1950) et demandent à être remis dans leur contexte⁴⁰.

En 1959 et 1960, une première vague de protestations avait mobilisé les étudiants contre la reconduction de l'Anpo (abréviation pour Anzen hoshō jōyaku 安全保障条約, Traité de sécurité nippo-américain). Cet accord entré en vigueur en avril 1952 à l'issue des sept ans d'occupation américaine du Japon après la fin de la guerre, permettait à l'armée américaine de conserver des bases militaires sur tout le territoire, en particulier à Okinawa, restée sous son administration depuis la fin de la guerre : des enjeux qui se sont avérés d'autant plus cruciaux en pleine guerre du Vietnam⁴¹. Le traité reconduit, l'échec de la résistance avait un temps calmé les ligues étudiantes. Mais ce n'est que pour reprendre de plus belle en 1967, alors qu'une nouvelle négociation du traité commence.

Oguma Eiji voit plusieurs raisons pour lesquelles ce second soulèvement de la fin des années 1960 a touché une plus grande partie de population et pris encore plus d'ampleur que le premier de 1960. Il rappelle que l'ascension économique avait attiré massivement dans la capitale et les grandes métropoles de jeunes travailleurs, mais aussi beaucoup d'étudiants : l'université Nihon à Tokyo (où Fukase et Yokosuka ont fait leurs études) comptait 10% des étudiants du pays⁴². Il y a donc par rapport à 1960 une augmentation drastique d'une population de jeunes qui sont, pour beaucoup, coupés de leurs familles. Galvanisés par l'exemple héroïque de leurs aînés en 1960, beaucoup ont trouvé dans les mouvements de

isan 1968 〈下〉 叛乱の終焉とその遺産 (1968 〈2〉 la fin de la révolte et son héritage), Tōkyō, Shinyōsha 新曜社, 2009.

⁴⁰ Voir l'ouvrage collectif: WALKER Gavin (éd.), *The Red Years: Theory, Politics, and Aesthetics in the Japanese '68*, London : New York, Verso, 2020.

⁴¹ HAVENS Thomas R. H., *Fire across the sea: the Vietnam War and Japan, 1965-1975*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1987, 329 p.

⁴² E. Oguma, « Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil », art cit.

1968 un moyen de se rattacher à une cause et une communauté. De plus ils ont, au moins au début, l'approbation générale du public : en 1968, 80% de la population se prononce contre la politique étasunienne dans la guerre du Vietnam⁴³.

Les mouvements ont pris corps à quelques endroits stratégiques entre 1967 et 1969, au cours de manifestations dont l'ampleur a escaladé en quelques mois. Le 8 octobre 1967, des étudiants rassemblés sous le nom de Sanpa 三派 (littéralement les « Trois ligues »), trois ligues étudiantes engagées dans des actions contre le gouvernement, au sein du Zengakuren (Zen Nihon gakusei jichikai sōrengō 全日本学生自治会総連合 Association autogouvernée des étudiants du Japon) se sont rassemblés à l'aéroport de Haneda pour empêcher le Premier ministre Satō Eisaku 佐藤栄作 (1901-1975) de prendre l'avion pour un voyage diplomatique en Asie du Sud-Est. Au cours de cette manifestation, qui signe le début des hostilités dans les mouvements de 1968, la répression policière est violente. Plusieurs centaines de personnes sont blessées du côté policier et du côté étudiant, et un manifestant meurt dans un accident avec un véhicule pendant les émeutes⁴⁴. Les étudiants continuent malgré tout de se mobiliser dans les mouvements antiguerres, en organisant une manifestation le 17 janvier 1968 au port de Sasebo contre l'amarrage du navire de guerre américain *Enterprise*. Ces mouvements convergent avec des revendications contre l'augmentation des frais de scolarité des universités en 1966. Dans chaque université, des ligues étudiantes, connues sous le nom de Zenkyōtō (abréviation pour Zengaku kyōtō kaigi 全学共闘会議, comités de lutte inter-campus)⁴⁵, commencent à faire des listes de revendications contre cette augmentation, et pour un système plus égalitaire donnant la parole aux étudiants au sein du système éducatif. L'université de Tokyo est la première à voir son campus bloqué par des barricades, et est bientôt suivie de nombreuses autres. Ces organisations étudiantes qui prônent la résistance pacifique et l'activisme, la « négation d'eux-mêmes (*jiko hitei*) 「自己否定」 par laquelle ils expient leur existence dans des institutions d'élite, constituant les rouages de la société

⁴³ *Ibid.*, p.4.

⁴⁴ MAROTTI William, « Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest », in *American Historical Review*, n° 1, vol. 114, février 2009, p. 97-135., p.102-105.

⁴⁵ MIHASHI Toshiaki 三橋俊明, *Rojō no Zenkyōtō, 1968 路上の全共闘1968* (1968, les zenkyōtō dans la rue), Tōkyō, Kawade shobō shinsha 河出書房新社, « Kawade bukkusu » 河出ブックス, 2010.

capitaliste industrialisée qu'ils doivent démanteler (*kaitai*) »⁴⁶, est globalement soutenue par la presse et l'opinion publique. Mais comme l'analyse William Marotti dans un essai sur l'usage de la violence dans ces mouvements, un changement s'opère à la fin de 1968, au cours de la manifestation du 21 octobre dans le quartier de Shinjuku⁴⁷, où l'escalade de la violence des manifestants a justifié aux yeux du public la répression policière. La fin de l'occupation des campus est forcée par l'intervention de la police, notamment sur le campus de l'université de Tokyo, à partir de janvier 1969, et l'Anpo est reconduit en 1970. Les mouvements se sont calmés rapidement, et la contestation a perduré chez des groupes plus extrémistes comme l'Armée rouge unifiée (Rengō sekigun 連合赤軍).

2.1.2 La situation des photographes de Workshop

Dans ce contexte de mouvements contestataires menés par des ligues étudiantes et des groupuscules politiques, la position des photographes de Workshop est à clarifier. De nombreux jeunes photographes ont en effet commencé leur pratique dans les années 1960 au sein de ligues étudiantes : c'est le cas du photographe Kitai Kazuo 北井一夫 (1945-), connu pour son engagement politique. Alors qu'il est étudiant du département de photographie de l'université Nihon, il publie son premier livre de photographie à compte d'auteur, *Teikō* (Résistance) 『抵抗』⁴⁸, prenant pour sujet une manifestation contre l'amarrage d'un sous-marin nucléaire américain dans le port de Yokosuka en novembre 1964. Il s'investit dans les mouvements de protestation de 1968-1969, fait partie de la Zenkyōtō de son université, et se trouve donc du côté étudiant pendant les blocus auxquels il a participé. En 1969 il se rend à Sanrizuka pour documenter les mouvements de protestations rassemblant agriculteurs et étudiants contre la construction de l'aéroport de Narita. D'autres photographes de cette génération répondent à ce modèle, comme la photographe Watanabe Hitomi 渡辺眸

⁴⁶ « whereby students would repent their existence in the elite institutions, which constituted cogs in industrialized capitalist society that they must dismantle » : TOMII Reiko, « The Impossibility of Anti: A Theoretical Consideration of Bikyōtō » in *The Anti-Museum: An Anthology*, Mathieu Copeland et Balthazar Lovay (éd.), Fribourg, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017, p. 467-483., p.469.

⁴⁷ W. Marotti, « Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest », art cit., p.133.

⁴⁸ KITAI Kazuo 北井一夫 et INOUE Mitsuharu 井上光晴, *Teikō* 抵抗 (Résistance), Tōkyō, Miraisha 未来社, 1965.

(1942-)⁴⁹, qui a pris des photos de l'intérieur des barricades, dont certaines ont été publiées dans le *protest book*, publié par la ligue de l'université Nihon, *Kaihōku '68* 『解放区'68』 (Zone de libération '68)⁵⁰.

En 1968, les six photographes de Workshop n'étaient plus étudiants depuis longtemps et étaient tous entrés dans la vie active (le plus jeune, Araki, a 28 ans en 1968). Ils n'ont jamais fait partie d'une ligue étudiante, ou été activistes au sein d'un parti politique. Cependant, alors qu'aucun n'avait réellement montré de l'intérêt (du moins dans leurs travaux photographiques) pour la première vague de protestation contre l'Anpo, ils ont plus clairement dessiné leurs positions politiques en 1968. Ceci s'explique par l'analyse que fait Oguma Eiji des mouvements de la fin des années 1960, qui ont été plus médiatisés et ont impliqué une population beaucoup plus large que ceux de 1959-1960⁵¹. Marotti dans son article sur le même sujet insiste sur l'importance qu'ont eue dans l'ensemble les « citoyens » *shimin* 市民, *a priori* apolitique, dans les mouvements⁵². Des sympathisants de ces causes n'appartenant à aucune organisation politique ont ainsi exprimé leur résistance dans le développement d'un art de contre-culture, et la proximité des photographes avec la Nouvelle Gauche s'est ainsi manifestée dans le choix de leurs sujets, documentant le milieu artistique underground, les manifestations, l'occupation des campus, mais aussi dans le choix des titres où ils publient leurs travaux. Tout en continuant à fournir des images aux *kamera zasshi*, ils se diversifient, et le font également dans des revues de gauche et des publications indépendantes. Parmi les six photographes de Workshop, Tōmatsu, Fukase et Moriyama se sont particulièrement distingués par leurs affinités avec les initiatives indépendantes proches des mouvements contestataires. Les trois gravitent alors en particulier autour du quartier de Shinjuku, théâtre des manifestations et lieu de convergence des milieux artistiques *underground*.

⁴⁹ En 1975, Watanabe est invitée par Moriyama à écrire un texte dans la revue *Workshop* : WATANABE Hitomi 渡辺眸, « Moriyama Daidō sekinin henshū no pēji - shashinka no nikki “Koyomi” » 森山大道責任編集のページー写真家の日記 <暦> (Section éditée par Moriyama Daidō - Le journal d'une photographe « Koyomi »), in *Workshop*, n° 3, mars 1975, p. 12.

⁵⁰ NIHON DAIGAKU ZENGAKU KYŌTŌ KAIGI KIROKU KYOKU et « KAIHŌKU'68 » HENSHŪ IINKAI, *Kaihōku'68 : nichidai tōsō kiroku* 解放区'68 : 日大斗争の記録 (Zone de libération '68: documentation de la lutte de l'université Nihon), Tōkyō, Nihon daigaku zengaku kyōtō kaigi kiroku kyoku « Kaihōku'68 » henshū iinkai 日本大学全学共斗会議記録局「解放区'68」編集委員会, 1968.

⁵¹ E. Oguma, « Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil », art cit.

⁵² W. Marotti, « Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest », art cit.

2.1.3 Tōmatsu en 1968

La position de Tōmatsu, qui se trouve être un dénominateur commun aux rencontres des photographes autour de *Provoke*, est particulièrement intéressante. Aîné du groupe Workshop, Tōmatsu est né en 1930 à Nagoya dans le département d'Aichi, a quinze ans quand le Japon perd la guerre, et à peine vingt ans quand il commence à envoyer ses photographies aux revues d'amateurs. Il fait ses premiers pas dans la photographie au début de sa vingtaine, quand il emprunte à son frère son appareil photo afin de prendre le portrait d'une camarade dont il était amoureux⁵³. Ce premier souvenir heureux de photographe le pousse en 1950, quand il entre dans la faculté d'économie de l'université d'Aichi, à rejoindre le club de photographie des étudiants. Il expérimente alors avec de premières œuvres dans la veine surréaliste, envoie ses clichés aux revues amateurs et s'implique si bien dans cette nouvelle activité qu'il devient en 1951 un des organisateurs de la Ligue pour la photographie des étudiants du Japon (Zen nihon gakusei shashin renmei 全日本学生写真連盟). Au début des années 1960, Tōmatsu se fait connaître en devenant l'un des membres fondateurs de l'agence Vivo, qui a été décrite comme une « nouvelle vague » de la photographie et, en 1968, il est déjà un photographe très reconnu. Tōmatsu a alors 38 ans, il a déjà publié plusieurs livres de photographie, et enseigne dans deux établissements, l'université Zōkei de Tokyo (Tōkyō zōkei daigaku 東京造形大学) depuis 1967 et l'école des arts de Tama (Tama geijutsu gakuen 多摩芸術学園)⁵⁴ depuis 1964. Il quitte son poste quelques jours avant le début de l'occupation du campus de Tama en janvier 1969. L'université lui reproche d'avoir fomenté l'agitation et poussé les étudiants à monter les barricades, mais les étudiants, eux, le voient au contraire comme un déserteur⁵⁵. Il quitte en effet Tokyo au moment où les conflits éclatent pour séjourner pendant deux mois à Okinawa. Ce n'est qu'en juin 1969, alors que le campus est occupé depuis 6 mois, qu'il revient sur son ancien lieu de travail, pour

⁵³ COLLECTIF, *Tōmatsu Shōmei* 東松照明, Tōkyō, Asahi Shinbunsha 朝日新聞社, « Shōwa shashin zenshigoto » 昭和写真全集仕事 (Shōwa Photo All Works Series), 1984. , p.155.

⁵⁴ Établissement rattaché à l'université, plus réputée, des Beaux-Arts de Tama (Tama bijutsu daigaku 多摩美術大学) et dont le département de photographie avait été fondé en 1954.

⁵⁵ TŌMATSU Shōmei 東松照明, *I am a king*, Tōkyō, Shashin hyōronsha 写真評論社, 1972.

photographier les étudiants activistes : il consacre un chapitre à ce travail dans le livre *I am a king*⁵⁶ publié en 1972.

Avant ce début d'année 1969 où il quitte son poste et part à Okinawa, Tōmatsu, qui vivait dans le quartier de Shinjuku, avait documenté les événements qui s'y sont déroulés, et lui consacrait même un livre : *Oo ! Shinjuku* 『おお！新宿』⁵⁷ (fig.10 et 11). Dans ce petit album broché, des photographies prises en intérieur de scènes de sexe et de corps dénudés entrecoupent des images prises en extérieur des manifestations dans la rue. Tōmatsu exprime donc sa sensibilité politique en prenant pour sujet les manifestations étudiantes, les campus barricadés, et la région d'Okinawa⁵⁸. Il s'est surtout exprimé de façon très nette contre le projet de l'exposition universelle (Bankoku hakurankai 万国博覧会), que le Japon devait accueillir en 1970 à Ōsaka. Intitulé « Jinrui no shinpo to chōwa » (Progrès et harmonie pour l'humanité) 「人類の進歩と調和」, cet événement apparaissait pour la gauche contestataire comme l'expression ultime d'une politique de la façade, niant aux yeux du monde les problématiques d'actualité comme la responsabilité du pays dans la violence de la guerre, projetant l'image aseptisée d'une nation moderne, utilisant de surcroît les voix d'artistes d'avant-garde dans ce but⁵⁹. En 1970, Tōmatsu lance la revue *Ken* publiée par sa propre maison d'édition indépendante, Shaken. Sa durée de parution fut courte et elle n'a vécu, tout comme *Provoke*, que le temps de trois numéros, mais de nombreux photographes ont eu le temps d'y participer, dont ceux qui se retrouveront plus tard au sein de Workshop comme Fukase et Araki, mais aussi les membres de *Provoke* Nakahira et Taki. Le premier numéro, titré « Aa ! Banpaku » 「嗚！万博」 est entièrement consacré à l'exposition internationale (dont *banpaku* 万博) est un diminutif (fig. 12 et 13). Tōmatsu y publie une série de montages photographiques, superposant des images des pavillons ultramodernes de l'exposition sur des photographies des victimes de la bombe atomique qu'il a photographiées à Nagasaki. Tōmatsu a donc, en 1968, des idées politiques très proches de celles du collectif *Provoke*. Il a cependant vis-à-vis de ce dernier une position un peu ambiguë. En effet les

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ TŌMATSU Shōmei 東松照明, *Oo! Shinjuku* おお!新宿, Tōkyō, Shaken 写研, 1969.

⁵⁸ Cf. chapitre 5.

⁵⁹ YOSHIMI Shun.ya 吉見俊哉, *Banpaku gensō: sengo seiji no jubaku* 万博幻想—戦後政治の呪縛 (Le rêve de l'exposition universelle: la malédiction de la politique d'après-guerre), Tōkyō, Chikuma Shobō 筑摩書房, « Chikuma shinsho » 筑摩新書, 2005.

membres se sont tous plus ou moins rencontrés par lui, mais c'est contre lui et sa forme d'expression que le collectif pensera ses théories et sa pratique de la photographie⁶⁰.

2.1.4 Fukase en 1968

1968 est une année charnière pour Fukase sur le plan personnel et professionnel. Alors qu'il travaillait pour le Nippon Design Center depuis 1964, la maison d'édition Kawade shobō 河出書房 lui offre un poste de directeur de la photographie dans son service de communication, mais elle fait faillite peu de temps après qu'il ait pris ses fonctions : il se retrouve donc en 1968, malgré lui, *freelance*. Beaucoup de photographes de cette génération prennent à la fin des années 1960 la décision de se mettre à leur compte, et de ne plus être attachés aux obligations d'une maison d'édition ou d'une agence de publicité, mais cela ne veut pas dire qu'ils abandonnent leurs travaux commerciaux, qui restent une importante source de revenus. Certains photographes décident d'ailleurs de se réunir dans des bureaux communs afin de partager des frais de location de studio, de matériel et le salaire des assistants : c'est ce que continuent à faire Hosoe et Tōmatsu même après la fermeture de l'agence Vivo, dans un local à Shinjuku pendant un an⁶¹. Il reste que Fukase se retrouve, à 34 ans, pour la première fois depuis son arrivée à Tokyo, sans emploi fixe. La même année, il quitte sa femme et son foyer de citoyen du *danchi* pour vivre dans une communauté de hippies à Shinjuku. Il raconte cette expérience dans une interview qu'il donne en 1971 pour la revue *Weekly Pureibōi* 『Weekly プレイボーイ』 (Weekly Playboy) :

おとし、1年ばかり家出して新宿にいた、別の女とアミーバ的にくっついて、ドロドロと新宿まで流れ出して行ったわけだ。新宿では、10年以下も年下の男女とつきあって、ハレンチの限りをつくした。ヒッピーとかフーテンとか、今まで別の人類みたいに思っていたけど、つきあってみると、なんてこともなく理解できるんだよ。⁶²

⁶⁰ Cf. chapitre 3.

⁶¹ MORIYAMA Daidō 森山大道, *Inu no kioku* 犬の記憶 (Mémoires d'un chien), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 2001 (1984), p.216.

⁶² FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Amība ningen no kamera ni utsutta shinshō fūkei » アミーバ人間のカメラに写った心象風景 (Les paysages intérieurs révélés par la l'appareil photo de l'humain-amibe), in *Weekly Pureibōi* Weekly プレイボーイ, 1 Juin 1970, p. 28-32.

Il y a deux ans, je me suis collé comme une amibe à une fille qui était à Shinjuku depuis un an après avoir quitté sa famille, et je me suis comme ça laissé couler jusqu'à Shinjuku. À Shinjuku je fréquentais des garçons et des filles jusqu'à dix ans plus jeunes que moi, et j'ai atteint les limites de l'inavouable. Jusqu'à maintenant je voyais les *fūten* et les hippies comme une autre espèce, mais j'ai vécu avec eux et maintenant je les comprends totalement.

Ce passage de neuf mois dans une communauté hippie à Shinjuku a durablement marqué Fukase qui évoque cette vie dans beaucoup de ses travaux à cette époque. Ce milieu est notamment représenté dans une série qu'il publie dans *Kamera Mainichi* en octobre 1968. Dans « Shinjuku jūji-gun » (Les croisades de Shinjuku) 「新宿十字軍」 (fig.15 et 16) on voit en effet défiler des scènes nocturnes, éclairées par des lumières psychédéliques, et des jeunes, nus et s'embrassant dans des intérieurs, ou en groupe, dans la rue avec des pancartes et grimant sur des barricades, se rassemblant au sanctuaire de Hanazono, où se donnaient des représentations de théâtre dans la tente rouge de la troupe du dramaturge Kara Jūrō 唐十郎 (1940-), ou enfin dormant par terre au petit matin dans la rue devant les passants courant au travail. La dernière image est le portrait en plan rapproché de Garibā ガリバー (Gulliver), figure centrale du cinéma psychédélique des années 1960, avec ses longs cheveux ondulés qui fixe le lecteur derrière ses petites lunettes rondes. Dans ces pages qui mêlent le noir et blanc et la couleur, Fukase laisse les lumières de la ville faire de longues traînées sur le noir de la nuit, décale ses cadrages et donne aux images un aspect flou et agité, trop ou trop peu éclairé, comme pour communiquer un sentiment de hâte, d'excitation, d'énergie et de vision trouble proche des expériences hallucinogènes que procuraient les drogues alors consommées dans ces milieux. La marijuana et le LSD étant très difficiles à se procurer, les drogues consommées étaient des euphorisants comme la méthaqualone : Fukase lui-même détaille leurs effets dans le texte accompagnant les images, où il évoque cette vie nocturne et sans sommeil : « Hai-chan nonde raripappa : boku mo o sewa ni natta Shinjuku no koto »⁶³ (J'avale une petite pilule et je plane : à Shinjuku, qui m'a accueilli moi aussi) 「ハイちゃん飲んでラリパッパ・ぼくもお世話になった新宿のこと」⁶⁴. Il raconte le sentiment

⁶³ FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Hai-chan nonde raripappa: boku mo o sewa ni natta Shinjuku no koto » ハイちゃん飲んでラリパッパ・ぼくもお世話になった新宿のこと (J'avale une petite pilule et je plane : à Shinjuku, qui m'a accueilli moi aussi), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, octobre 1968, p. 19.

⁶⁴ *Ibid.*

permanent de fête et d'excitation qui court dans les bars et les clubs où des jeunes *fūten* フーテン dansent et s'agitent « faisant bouger leur corps tout entier comme des méduses » 「全身をくらのげのように動かし」⁶⁵.

Son incartade dans les milieux underground s'évalue aussi par la diversification des médias dans lesquels il publie alors. Au-delà des *kamera zasshi* avec lesquels il continue de contribuer régulièrement, Fukase publie également dans des revues plus indépendantes, autoproclamées « off-magazines » *ofu magajin* 「オフマガジン」, cherchant à diversifier l'offre de presse photographique en dehors du seul créneau des publications commerciales ou amateurs. Il participe par exemple à *Kikan Shashin Eizō*⁶⁶ avec, en 1969, des photographies du danseur de *butō* Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-1986) dans un ensemble titré « Kyō » (Malédiction) 「兇」. Sur la dernière image de cette série apparaît Hijikata, chevelure hirsute, en kimono rose et chaussettes blanches, tenant à la main une pastèque, marchant dans la rue d'un pas décidé à contre-courant d'une colonne de policiers casqués prêts à affronter une émeute (fig.14).

Fukase participe également au livre *Andāguraundo Jenerēshon: chika no sedai* (Underground generation: la génération d'en bas) 『アンダーグラウンド・ジェネレーション—地下の世代』⁶⁷, dirigé par le réalisateur Kanesaka Kenji 金坂健二 (1933-1999), où il publie un ensemble de photographies d'une fête dans un appartement, de jeunes nus dansant ou s'embrassant sur un canapé sous le titre « Rezu rezu rezu » (Lesbiennes) 「レズレズレズ」 (fig.17), à la revue qui n'a eu qu'un numéro *Too Much*, ainsi que dans des revues de gauche comme le mensuel *Gendai no Me* ou l'hebdomadaire *Asahi Jānaru* 『朝日ジャーナル』 [Asahi Journal]. Il exprime par là le tournant dans sa carrière qu'a marqué l'année 1968, sa prise d'indépendance professionnelle, son immersion dans le milieu underground, et l'expression d'une sensibilité politique plus à gauche. Fukase est en cela très représentatif

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ YOSHIMURA Shin.ya 吉村伸哉, « 1960 nendai no shashin hyōgen to ofu-magajin » 1960年代の写真表現とオフ・マガジン (L'expression photographique des années 1960 et les off-magazines) in *Nihon gendai shashin-shi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977, p. 444-450.

⁶⁷ KANESAKA Kenji 金坂健二 (éd.), *Andāguraundo Jenerēshon: chika no sedai* アンダーグラウンド・ジェネレーション—地下の世代 (Underground generation: la génération d'en bas), Tōkyō, Nōberu shobō ノーベル書房, 1968.

d'un milieu de la photographie qui exprime des désirs de changements et d'émancipation, d'aspiration à plus de liberté et de diversification dans l'édition.

2.2 Moriyama et la revue *Provoke*

2.2.1 Les débuts de Moriyama

C'est par l'entremise de Tōmatsu que Moriyama a rencontré les membres du collectif *Provoke*. Né en 1938 à Ōsaka, Moriyama avait commencé à travailler dans une entreprise de design dans la région du Kansai. C'est par l'intermédiaire de ce travail qu'en 1960 il rencontre le photographe, bien connu alors dans la région, Iwamiya Takeji 岩宮武二 (1920-1989) qui tient le studio Iwamiya Fotosu 岩宮フォトス, et décide de quitter son travail dans l'entreprise de design pour se tourner vers la photographie. Il commence comme assistant dans le studio Iwamiya, se forme techniquement, et au contact d'un photographe du studio nommé Ken, découvre dans les *kamera zasshi* le travail des photographes montants de la génération du début des années 1960 :

その後は喫茶店に入り、二人してカメラ雑誌を間にしてえんえんと写真談義に熱中だった。東松照明、細江英公、長野重一、佐藤明、川田喜久治、奈良原一高、早崎治、小川隆之、石黒健治などなどの当時の新進・中堅カメラマンの名が次々とケンちゃんの口から飛び出して、それらの写真を目の前に僕は見知らぬ東京の若い写真家たちを想像し、強い憧れと羨望の気持ちを抑えることができなかった。

僕はヒマさえあればカメラを持って町を歩くようになった。

Et puis nous entrions dans un café, nous mettions un magazine photo entre nous deux et avions des discussions interminables. Ken me parlait de Tōmatsu Shōmei, Hosoe Eikō, Nagano Shigeichi, Satō Akira, Kawada Kikuji, Narahara Ikkō, Hayasaki Osamu, Ogawa Takayuki, Ishiguro Kenji etc, tous ces noms qui formaient le cœur des photographes montants. Avec leurs photos sous mes yeux, je m'imaginai tous ces jeunes photographes dans ce Tokyo que je ne connaissais pas, et je ne pouvais contenir mon admiration et mon envie.

À partir de ce moment, dès que j'avais du temps libre, je prenais mon appareil et arpentai la ville.⁶⁸

⁶⁸Moriyama D., *Inu no kioku*, op. cit., p.202.

Moriyama a huit ans de moins que Tōmatsu et cinq de moins que Hosoe. Il construit sa culture photographique en regardant le travail de ces derniers et nourrit l'ambition de monter à Tokyo. C'est alors qu'une connaissance commune de Tōmatsu l'encourage à rejoindre l'agence Vivo, et en 1961 Moriyama quitte le Kansai pour Tokyo avec une lettre de recommandation d'Iwamiya pour frapper à la porte de l'agence : seulement quand Moriyama arrive, elle est déjà sur le point de fermer. Hosoe, qui travaille sur des portraits de l'auteur Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), est à la recherche d'un nouvel assistant et prend alors sous son aile le jeune Moriyama. Ce dernier travaille ainsi deux ans comme assistant de Hosoe, qui partage à l'époque un espace de travail à Shinjuku avec Tōmatsu. Moriyama rencontre par ce biais beaucoup de photographes du milieu. Hosoe enchaîne alors les travaux de commande et enseigne à Moriyama non seulement les techniques de tirage et de prise de vue, mais aussi les ficelles du métier de photographe professionnel. Moriyama est ainsi le seul du groupe Workshop, avec Tōmatsu (qui l'a étudié dans le club de son université), à n'avoir pas eu de formation professionnalisante spécialisée en photographie, mais son expérience dans le studio Iwamiya et en tant qu'assistant de Hosoe l'a rendu familier à la technique et au milieu de la photographie ce qui ne fait pas de lui un vrai autodidacte.

En 1965 Moriyama se met à son compte, et commence à publier dans les revues de photographie. Son premier livre, publié en 1968 aux éditions Muromachi shobō, *Nippon gekijō shashinchō* (Album photo du théâtre japonais) 『にっぽん劇場写真帖』⁶⁹ (fig.18), est immédiatement reconnu et couronné par le prix des critiques de photographie du Japon, ce qui assoit sa légitimité sur la scène tokyoïte. Cette série consacrée à une troupe de théâtre underground offre une vision fragmentaire et rugueuse du quartier de Shinjuku et de sa scène artistique. La préface du livre est écrite par le poète, photographe, cinéaste expérimental, essayiste, artiste et performeur, figure centrale de la scène artistique des contre-cultures des années 1960 Terayama Shūji 寺山修司 (1935-1983). Les images du livre révèlent un regard acéré, tranché dans le contraste du noir et blanc comme dans les cadrages, qui détonne avec le style plus en nuances et en ambiguïtés d'un Tōmatsu.

⁶⁹ MORIYAMA Daidō 森山大道, *Nippon gekijō shashinchō* にっぽん劇場写真帖 (Album photo du théâtre japonais), Tōkyō, Muromachi Shobō 室町書房, 1968.

2.2.2 La formation de *Provoke*

Avant que Moriyama ne rejoigne la revue *Provoke* pour le numéro 2, celle-ci avait été fondée par les critiques et photographes Taki Kōji et Nakahira Takuma, le critique et poète Okada Takahiko 岡田隆彦 (1939-1997), et le photographe Takanashi Yutaka. Avant le lancement du premier numéro, ces derniers s'étaient déjà croisés autour d'autres initiatives, qui ont souvent pour dénominateur commun Tōmatsu Shōmei.

Taki Kōji, né en 1928 à Kōbe, est plutôt connu aujourd'hui comme théoricien de l'architecture, mais a beaucoup contribué à la fin des années 1960 et dans les années 1970 au développement des théories de la photographie. En 1968, il a 40 ans et enseigne depuis un an à l'université de Wakō (Wakō daigaku 和光大学). Il écrit de nombreux textes sur l'art, qui s'inscrivent dans les années 1960 dans un courant sémiologique⁷⁰ ; il est l'aîné et l'intellectuel du groupe. Dans ses années *Provoke* il pratique également la photographie, qu'il abandonne dans la première moitié des années 1970. Taki a rencontré Tōmatsu au tout début des années 1960, alors qu'il travaillait aux éditions Iwanami et pour une revue de promotion d'une compagnie de verre, *Garasu* 『ガラス』 [Glass]. Taki était venu dans les locaux de Vivo encore en activité, et les deux hommes s'étaient trouvés des intérêts communs pour l'image et l'architecture⁷¹. En 1967 ils se retrouvent autour d'un projet d'envergure : la société des photographes du Japon (Nihon shashinka kyōkai 日本写真家協会, souvent désignée sous l'acronyme JPS pour Japanese Photographers Society), finance un projet d'exposition pour le centenaire de la photographie japonaise, « Shashin 100 nen ten : nihonjin ni yoru shashin hyōgen no rekishi » (Cent ans de photographie : histoire de l'expression photographique des Japonais) 「写真 100 年—日本人による写真表現の歴史」. L'exposition a pour ambition d'offrir un panorama le plus large possible de la pratique

⁷⁰ Des textes académiques récents se sont intéressés à Taki en tant que photographe et essayiste, voir notamment : LUCKEN Michael, « Taki Kōji: essai de contre-photographie », in *Transbordeur. Photographie histoire société*, n° 2, 2018, p. 200-217., P. Charrier, « Taki Kōji, Provoke, and the Structuralist Turn in Japanese Image Theory, 1967–70 », art cit., et FUJII Yuko, « Kōji Taki - A Theorist-Photographer » in *For a New World to Come: Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979*, New Haven, Yale University Press, 2015, p. 90-95.

⁷¹ TŌMATSU Shōmei 東松照明, « Interviews Tōmatsu Shōmei “jidai no ko” to shite no shashinka » Interviews Tōmatsu Shōmei 「時代の子」としての写真家 (Interviews Tōmatsu Shōmei « the photographer is a child of his era »), in *Déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 74-76., p.74.

photographique au Japon depuis son importation, incluant des photographies d'art, mais aussi de publicité, d'actualité et des documents anonymes. Tōmatsu fait alors partie des membres du comité pour l'organisation de l'exposition dans laquelle il s'investit beaucoup, et il pense pour le joindre dans cet effort à d'autres intellectuels et photographes, dont son ami de longue date Taki Kōji, et le jeune Nakahira Takuma. C'est donc à l'occasion de ce projet, et par l'entremise de Tōmatsu que Nakahira et Taki se rencontrent pour la première fois.

Tōmatsu a en effet joué un rôle déterminant dans la carrière de photographe de Nakahira Takuma. Ce dernier, né en 1938 à Tokyo, ne se destinait pas du tout à être photographe et s'intéressait plutôt à la littérature et au cinéma. Il étudie l'espagnol à l'université des langues étrangères de Tokyo (Tōkyō gaikokugo daigaku 東京外国語大学) dont il sort diplômé en 1963, et devient la même année membre du comité de rédaction de la revue *Gendai no me*. Cette revue, qui n'est pas une revue d'art à proprement parler, encore moins de photographie, était publiée mensuellement depuis 1954 et se démarquait par son contenu très engagé, incluant des textes de critiques, philosophes et sociologues, s'exprimant dans les années 1960 contre la reconduite de l'Anpo et contre la guerre du Vietnam. Nakahira contacte Tōmatsu pour lui proposer d'écrire des critiques de films : ce dernier finalement lui suggère de consacrer quelques pages de la revue, jusqu'ici pourvue de textes uniquement, à une section *gurabia*, c'est-à-dire de photographies⁷². Enthousiaste, Nakahira confie donc en 1964 à Tōmatsu Shōmei la responsabilité d'un *rensay* sous le titre « I am a King ». Tōmatsu dans ces quelques pages mensuelles, publie ses propres photographies, mais invite également plusieurs photographes à participer, dont Fukase, Moriyama, Yokosuka et Takanashi Yutaka. C'est à cette époque et sous cette influence que Nakahira décide à son tour de se mettre à la photographie et Tōmatsu lui offre son premier appareil, un Asahi Pentax, à l'occasion de son mariage⁷³. Dans les pages de *Gendai no me*, Nakahira fait ses débuts en tant que photographe, sous le pseudonyme Yuzuki Akira 柚木明. La dernière partie de la série « I am a king », en décembre 1964, réunit Nakahira (fig.19), Fukase (fig.21), Yokosuka (fig.20) et Tōmatsu (fig.22). Nakahira y publie une photographie montrant de grands ensembles d'habitation de banlieue, formant une longue ligne d'horizon, séparant la composition en deux parties, d'un côté le ciel blanc et de l'autre un grand terrain vague et sombre. Fukase publie un montage

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

d'une accumulation de têtes de porcs, qui sont un thème récurrent dans ses travaux des années 1960. Les porcs comme les grands ensembles bétonnés s'inscrivent dans une rhétorique contestataire qui annonce, pour l'un comme pour l'autre, leurs positions plus radicales en 1968. L'esthétique bougée et floue, aux forts contrastes de noir et blanc, préfigure aussi celle de *Provoke*. À part Araki et Hosoe, les photographes de Workshop avaient donc tous participé, pendant la deuxième moitié des années 1960, à cette même revue au contenu très politisé, au contact de Nakahira (même s'il n'est pas certain qu'ils se soient alors tous rencontrés), sur des thèmes et dans un style qui annoncent déjà *Provoke*.

Takanashi Yutaka, né en 1935, s'est formé à la photographie à l'université Nihon dont il sort diplômé en 1957. Il travaille ensuite comme photographe commercial au Nippon Design Center à Ginza, où Fukase est un temps son collègue, tout en publiant dans les revues de photographie. Tout au long de sa participation à *Provoke*. Takanashi continue donc de travailler comme photographe de mode et de publicité. Il participe à la revue à l'invitation de Nakahira, qui le connaît depuis sa participation à *Gendai no me*.

Le seul membre de *Provoke* à n'être pas photographe est Okada Takahiko. Né en 1939 à Tokyo, il étudie la littérature française à l'université de Keiō (Keiō daigaku 慶應大学) dont il sort diplômé en 1963, et travaille très tôt dans la maison d'édition d'art Bijutsu shuppansha 美術出版社. Dès les débuts de sa carrière, il se distingue par des textes sur l'art et des poèmes s'inscrivant dans une veine surréaliste, récompensés par des prix littéraires. Alors qu'il est vite reconnu dans le milieu artistique, Tōmatsu lui demande d'écrire un texte pour son livre *Nippon* (Japon) 『日本』 publié en 1967⁷⁴. Okada y rédige le texte « Asufaruto » (Asphalte) 「アスファルト」, quelques pages avant un texte de Taki Kōji dans le même ouvrage. Les deux hommes avaient donc participé à une même publication, réunis par Tōmatsu, avant de se retrouver pour *Provoke*.

Une des premières tentatives de revue entièrement dédiée à la théorie de la photographie peut aussi être considérée comme annonciatrice de *Provoke*. *Foto Critica* est publiée en 1967 par une association d'élèves du département de photographie de la faculté des arts de l'université Nihon, elle ne fait paraître en tout que deux numéros, mais réunit déjà

⁷⁴ TŌMATSU Shōmei 東松照明, *Nippon* 日本 (Japon), Tōkyō, Shaken 写研, 1967.

les photographes et penseurs de la photographie actifs dans la presse : on trouve les critiques Okada Susumu 岡田晋 (1924-1991), Terayama Shūji, Shigemori Kōen, Itō Ippei 伊藤逸平 (1912-1992), ou Yanagimoto Naomi 柳本尚規 (1945-) (qui devient assistant de rédaction pour *Provoke*). Avec peu d'illustrations et très centrée sur le texte, elle compte également parmi ses auteurs Fukase ou encore Tōmatsu, mais aussi Nakahira, qui publie un article sur William Klein (1926-2022)⁷⁵, et Okada, sur Eugène Atget (1859-1927)⁷⁶. La création de cette revue témoigne d'une attente générale dans le milieu de la photographie d'une plateforme de réflexion théorique et critique que les *kamera zasshi*, destinés surtout à un public d'amateurs praticiens, ne pouvaient accueillir à un niveau complètement satisfaisant.

C'est Tōmatsu enfin qui est à l'origine de la rencontre, dans un club de jazz à Shinjuku, de Moriyama et Nakahira, qui ont collaboré souvent et entretenu une longue amitié. Moriyama connaissait Tōmatsu depuis plusieurs années : il l'avait rencontré alors qu'il était monté à Tokyo pour rejoindre l'agence Vivo, et qu'il est devenu à la place assistant de Hosoe. Nakahira et Moriyama habitent tous les deux à Zushi, une ville balnéaire non loin de Tokyo, ils se fréquentent régulièrement, parlent politique et photographie, pendant de longues soirées de consommation de drogues et d'alcool. Après s'être perdu de vue un temps, Nakahira étant occupé par son travail pour l'exposition « Cent ans de photographie », et Moriyama par ses nouveaux travaux après le succès de *l'Album photo du théâtre japonais*, ils se retrouvent un matin pour prendre un café au restaurant de l'hôtel Nagisa à Zushi, quand Nakahira présente à Moriyama le premier numéro de *Provoke*, et lui propose de le rejoindre⁷⁷.

Provoke a donc pris racine dans un entrelacs de rencontres et de projets communs. La préparation et le travail de recherche sur la photographie documentaire pour l'exposition « Cent ans de photographie », la revue de théorie photographique *Foto Critica*, la revue engagée *Gendai no me*, préfigurent les ambitions d'un collectif qui est loin d'avoir émergé du néant. Celles-ci mêlent le désir d'un renouveau d'une pratique qui sort des modèles de la

⁷⁵ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « William Klein fudō no shiten no hōkai » William Klein 不動の視点の崩壊 (William Klein, la dissolution du point de vue statique), in *Foto CRITICA*, n° 1, décembre 1967, p. 30-40.

⁷⁶ OKADA Takahiko 岡田隆彦, « Ujēnu Aje: Shashin no genshotekina sekai o kindai ni ikita tokuina sainō » ウジェーヌ・アジェ論 写真の源初的な世界を近代に生きた特異な才能 (Eugène Atget: le talent particulier qui a fait entrer le monde primitif de la photographie dans la modernité), in *Foto CRITICA*, n° 1, décembre 1967, p. 6-13.

⁷⁷ Moriyama D., *Inu no kioku*, op. cit. , p.159.

presse et de la publicité, mais aussi des engagements politiques ancrés dans le contexte contestataire de 1968, et une approche théorique qui dépassent largement le cadre de la photographie.

2.2.3 Le travail de Moriyama dans *Provoke*

La revue *Provoke* en elle-même se présente comme un livret à la reliure souple. Une attention visible a été portée au rendu esthétique de l'ensemble. Les couvertures des trois numéros sont unies, respectivement blanche, grise et rouge, et ne comportent que le titre de la revue, dans une police de caractère large, en noir, et son numéro. La revue étant entièrement indépendante et fonctionnant sur les fonds personnels des photographes, aucune publicité n'est visible, préservant une cohérence visuelle à l'extérieur comme à l'intérieur. Chacun des trois numéros comporte des textes et des images, qui sont classées par photographe.

L'impact puissant de ses images et de leur esthétique très reconnaissable a sans aucun doute contribué à la postérité de *Provoke*. Le message politique est signifié dans certains choix de sujet, comme les étudiants sous leurs casques qui occupent les campus, ou des ouvriers à la peau noircie pris par Taki dans le premier numéro paru sous le titre « 1968 – natsu » (Été 1968) 「1968年・夏」. Mais, dans la plupart des images, le sujet (des vues de paysages urbains la nuit (Nakahira, n°3, fig.24 et 25), des plans rapprochés de visages (Taki, n° 3, fig.23) importe moins que le rendu visuel, qui a été décrit comme « brut, bougé, flou » *are, bure, boke* 「アレ・ブレ・ボケ」⁷⁸. Cet aspect bougé, d'une image prise dans l'urgence d'une course aveuglée, fait écho à l'énergie chaotique des mouvements contestataires, mais procède surtout d'un refus de la stabilité d'un point de vue pseudo-objectif. Taki et Nakahira en particulier, inscrivent leur pratique de la photographie sans mise au point et sans regard viseur dans une recherche de nouvelle appréhension du monde et du réel qui met en question même la notion d'objectivité. Le flou bougé n'était donc pas *a priori*

⁷⁸ SHIMIZU Minoru 清水穰, « “Are bure boke” saikō, Moriyama Daidō no shashin yo sayōnara fukkan » 「荒れ・ブレ・暈け」 再考 森山大道の『写真よさようなら』復刊 (Rethinking Are-Bure-Boke: Reprint of Moriyama Daidō's Farewell Photography), in *Intercommunication*, n° 58, 2006, p. 98-107.

un choix esthétique, mais le résultat d'une praxis ancrée dans des idées théoriques développées dans et autour de *Provoke*, qui sont explorées au chapitre 3.

Moriyama, qui intervient à partir du deuxième numéro, dont le thème est « Erosu » (Eros) 「エロス」, s'inscrit aussi dans cette esthétique, et joue du flou, et des décentrement de cadrage. Il fait son entrée avec un ensemble d'images prises lors d'une scène d'intimité avec une femme dans une chambre d'hôtel. Sur les images sombres et floues, la figure féminine est fuyante, son visage n'apparaît jamais clairement et sa silhouette entre rarement complètement dans le cadre. Son corps est fragmenté, et aussi insaisissable que les formes de la buée sur la vitre de la douche. L'ensemble traduit une sensation de halètement, de fragmentation d'une vision qui s'exprime par à-coups (fig.26-27.). Dans le numéro 3, qui est aussi le dernier, Moriyama propose des photographies prises dans les rayons d'un supermarché : dans un contraste de noir et blanc très appuyé, les boîtes de conserves et emballages aux logos tapageurs envahissent tout l'espace des pages (fig.28-29). Ce foisonnement de marchandises, qui évoque les boîtes de conserve des soupes Campbell de d'Andy Warhol (1928-1987), forme un commentaire cynique sur la société de consommation, et fige ces signes *a priori* positifs d'abondance dans une imagerie sinistre. Moriyama a photocopié ses propres photographies avant de les publier, ce qui confère à l'ensemble l'aspect passé et imprécis des images qui s'effacent au fur et à mesure qu'elles sont copiées⁷⁹.

2.2.4 Walter Benjamin et la « reproductibilité technique » chez Moriyama

En plus d'une critique du consumérisme, les images de Moriyama dans *Provoke* véhiculent aussi des réflexions plus globales sur l'art. Contrairement à Taki et Nakahira, Moriyama n'est pas théoricien et a peu écrit avant les années 1980, où il commence à publier des textes principalement autobiographiques. Dans les années 1960 et 1970, il participe cependant à des entretiens qui témoignent de son socle théorique et des idées qu'il partage avec Taki et Nakahira, même si, selon ses propres dires, il est moins politiquement engagé qu'eux. À partir de sa participation à *Provoke*, et sans doute au contact de Nakahira, Moriyama développe une réflexion sur la photographie qui tourne autour d'une idée, qui

⁷⁹ Y. Fujii, *Photography as process : A study of the Japanese photography journal 'Provoke*, op. cit., p.221.

restera un *leitmotiv* dans sa carrière : la copie. Comme ses photos dans le numéro 3 le montraient déjà, Moriyama était aussi influencé par Warhol : il reprend du Pop Art sa fascination pour le culte des célébrités et de la marchandise, ses réutilisations d'affiches et de réclames tapageuses. Dans ces années, Moriyama assume de plus en plus l'idée d'une photographie comme objet pauvre et populaire, qui serait à l'opposé de l'acte créatif, et de l'objet précieux et unique associée à l'œuvre d'art.

Dans un entretien avec Nakahira intitulé « Shashin to iu kotoba o nakuse » (Jetez le mot photographie) 「写真という言葉をなくせ」⁸⁰, il exprime ces réflexions. Au cours de leur conversation, Nakahira interroge Moriyama sur plusieurs de ses travaux réalisés en 1969 parallèlement à *Provoke*, et notamment sur un *rensay* publié mensuellement dans la revue *Asahi Kamera* : « Akushidento » [Premeditated or not] (Accident) 「アクシデント」. Dans ce *rensay*, Moriyama publie des photographies de téléviseurs ou d'affiches, autant d'images de médias de masse dont il n'est bien sûr pas l'auteur, mais qu'il reproduit dans la revue avec la mention « Copie et montage : Moriyama Daidō » 「複写と構成・森山大道」. Un chapitre de cette série publié en juin 1969, portant le sous-titre « Jiko » [Smash-up] (Accident) 「事故」 (fig.30 à 33.), est un ensemble de photographies d'un poster pour la prévention routière affiché dans le métro. À première vue, on pourrait croire que Moriyama a été directement témoin de la scène reproduite, il a sciemment évité de faire entrer dans le cadre les textes de prévention sur le haut et le bas de l'affiche, et se concentre sur l'image du centre, représentant deux voitures face à face, au capot défoncé, qui se sont apparemment violemment heurtées, entre lesquelles passe, de façon tout à fait incongrue, une femme en manteau blanc, s'accrochant à son sac à main. Sur chacune des six images parues dans cet ensemble, Moriyama propose un cadrage différent : une fois un plan large montrant la scène dans son ensemble, une fois s'attardant sur la silhouette fantomatique et presque surréaliste de cette femme dont la blancheur tranche avec le noir profond de la nuit en arrière-plan. C'est

⁸⁰ Parue originellement dans la revue *Dezain* 『デザイン』 (Design) en avril 1969, l'entrevue est republiée dans l'ouvrage du collectif paru après la fermeture de *Provoke* *Mazu tashikarashisa no sekai o sutero* : NAKAHIRA Takuma 中平卓馬 et MORIYAMA Daidō 森山大道, « Shashin to iu kotoba o nakuse (1969) » 写真という言葉をなくせ (Jetez le mot photographie) in *Mazu tashikarashisa no sekai o sutero* まずたしからしさの世界をすてろ, Tōkyō, Tabata Shoten 田畑書店, 1970, p. 139-152. Puis dans un recueil de textes de Moriyama en 2000 : NAKAHIRA Takuma 中平卓馬 et MORIYAMA Daidō 森山大道, « Shashin to iu kotoba o nakuse (1969) » 写真という言葉をなくせ (Jetez le mot photographie) in *Kako wa itsumo atarashiku, mirai wa tsune ni natsukashii* 過去はいつも新しく、未来はつねに懐かしい, Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, 2000, p. 9-20.

en regardant attentivement qu'on réalise la présence d'une ombre blanche, reflet du flash sur le papier du poster, et que l'on prend conscience qu'il ne s'agit pas d'une photographie originale. Dans son entretien avec Nakahira, Moriyama explique cette série en ces termes :

さっきぼくは写真は芸術ではない、いや芸術である必要はない、と言ったんだが、この体験を通してぼくは一枚の写真にまつわる価値、つまりアウラ性を否定してみようと思った。もう一つテレビとか映画とかあるいは新聞写真といったジャンルをそれぞれ個別的に分類する感覚がない。いまある言葉で言えばとりあえず映像というジャンルということになるのだが、それら全般を通して現れる世界に興味がある。

J'ai dit tout à l'heure que la photographie n'est pas de l'art, plutôt même que la photographie n'a pas besoin d'être de l'art, et avec cette expérience je veux nier la valeur attachée à une photographie, ou en fin de compte son aura. En plus de ça, je n'ai pas l'intention de séparer en genres distincts la photographie de presse, le cinéma ou la télévision. Pour employer un mot d'aujourd'hui, ils sont en fait tous dans le genre de l'*eizō*. Ce qui m'intéresse, c'est le monde qui apparaît à travers eux.⁸¹

Dans sa conversation avec Nakahira, Moriyama évoque ainsi des concepts cruciaux dans la compréhension de sa démarche au sein de *Provoke*. Il emploie les termes d'« art » *geijutsu* 「芸術」 et celui d'« aura » *aura* 「アウラ」, qu'il emprunte à Walter Benjamin (1892-1940). Les écrits de ce dernier sur la photographie, « Petite histoire de la photographie » (1931) et « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936), sont traduits en 1965⁸² au Japon, dans le contexte favorable d'une réflexion générale sur les médias de masse et les images mécaniques. Elle connaît en effet au Japon d'importants développements dans les années 1950, par le biais de penseurs comme Nakai Masakazu 中

⁸¹ Nakahira T. et Moriyama D., « Shashin to iu kotoba o nakuse (1969) », art cit., p.11.

⁸² BENJAMIN Walter, *Fukusei geijutsu jidai no geijutsu* 複製技術時代の芸術 (L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique), traduit par Kawamura Jirō 川村二郎, Takagi Hisao 高木久雄, Takahara Kōhei 高原宏平, et al., Tōkyō, Kinokuniya shoten 紀伊国屋書店, 1965.

井正一 (1900-1952)⁸³ et Tada Michitarō 多田道太郎 (1924-2007)⁸⁴. Dans ses deux textes, qui ont un impact majeur sur les artistes dans les années 1960, Benjamin théorise le concept de « l'aura », qu'il attribue à l'unicité d'une situation ou d'un objet.

La photographie pompe l'aura du réel comme l'eau d'un navire en perdition. Qu'est-ce qu'au juste que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. [...] Mais « rapprocher » les choses de soi, ou plutôt des masses, c'est chez les hommes aujourd'hui un penchant tout aussi passionné que le désir de réduire l'unicité de chaque situation en la soumettant à la reproduction.⁸⁵

Dans son fameux essai plus tardif de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Benjamin concentre ce concept de l'aura sur l'objet de l'œuvre d'art : « à la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence, le lieu où elle se trouve. [...] Le *hic et nunc* de l'original constitue ce que l'on appelle son authenticité. »⁸⁶, dit-il avant d'ajouter qu'« à l'époque de la reproduction technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura »⁸⁷.

Moriyama, dans son geste de reproduction d'affiches ou d'images passant à la télévision, met en avant la reproductibilité de la photographie, en niant tout geste artistique par la reproduction (dans la revue) d'une reproduction (l'affiche) d'un événement. En réemployant le terme *eizō*, il lui attribue non pas la possibilité d'une expression subjective, mais la qualité d'une image mécanique, d'un média de masse au même titre que la télévision.

⁸³ Nakai est philosophe et spécialisé en esthétique. Il fut un des premiers à s'intéresser à la question de l'image mécanique, et des médias de masse, et en cela est proche des penseurs de la théorie critique, et a souvent été rapproché de Benjamin. Voir l'ouvrage que lui consacre Michael Lucken : LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu : naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon, les Presses du réel, 2016. Ses textes sur la photographie écrits dans les années 1930, ont été republiés dans son ouvrage NAKAI Masakazu 中井正一, *Bigaku nyūmon* 美学入門 (Introduction à l'esthétique), Tōkyō, Kawade shobō 河出書房, 1951., traduit en français : NAKAI Masakazu, *Introduction à l'esthétique*, traduit par Michael Lucken, Dijon, les Presses du réel, 2021.

⁸⁴ Tada est aussi un pionnier des études culturelles et des médias au Japon. Il écrit en 1958 un texte sur l'art de la reproductibilité, republié dans le livre sur le même sujet en 1962. Si les sujets qu'il aborde sont très similaires à ceux de Benjamin, il est peu probable qu'il l'ait lu au moment où il écrivait ce texte. TADA Michitarō 多田道太郎, « Fukusei geijutsu ni tsuite » 複製芸術について (Sur l'art de la reproductibilité) in *Fukusei geijutsu ron* 複製芸術論, Tōkyō, Keisō shobō 勁草書房, 1962, p. 3-41.

⁸⁵ BENJAMIN Walter, « Petite Histoire de la Photographie (1931) » in *Walter Benjamin sur la photographie*, traduit par Jörn Cambreleng, Arles, Editions Photosynthèses, 2012, p. 44-70., p.58

⁸⁶ BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1936) » in *Walter Benjamin sur la photographie*, traduit par Jörn Cambreleng, Arles, Editions Photosynthèses, 2012, p. 160-205., p.165.

⁸⁷ *Ibid.*, p.167.

En s'attardant en particulier sur la silhouette féminine, il insiste sur l'élément hasardeux de tout acte photographique, appuie sur cette étrangeté du réel qui s'invite dans la composition photographique, et qui a échappé à toute intention créatrice. Ce n'est pas sans rapport avec ce que Benjamin appelle l'« étincelle » d'« ici et maintenant » :

Malgré toute la maîtrise du photographe, malgré l'attitude la plus composée de son modèle, le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image.⁸⁸

L'« accident » évoqué par le titre semble ainsi autant faire référence chez Moriyama à la violence de ce fait divers qu'à l'accidentelle « étincelle de hasard », ce « trou », « brûlé dans l'image », qu'est cette silhouette centrale sur laquelle il s'attarde. Cette idée d'« ici et maintenant » *ima, koko ni* 「いま、ここに」, qui échappe à l'intention du photographe, et déjoue toutes les mises en scène, est un concept qui revient beaucoup dans les textes sur la photographie autour de 1968. C'est le titre d'un numéro hors-série, dirigé par Okada, que la revue *Bijutsu techō* consacre en décembre 1968 entièrement à la photographie. Cette idée, qui use de la mécanicité de l'appareil photographique pour questionner le geste créateur du photographe, est aussi centrale dans la praxis que met alors en place Nakahira, explorée plus en détail au chapitre 3.

2.3 Araki et les *Albums photo Xerox*

La revue n'aura duré que le temps de trois numéros, mais a un impact durable sur le monde de la photographie au Japon, par son esthétique d'un côté, et par ses théories de l'autre. Avant d'aller plus loin dans l'analyse de celles-ci, on peut observer que cette idée exploitée par Moriyama d'une photographie comme « reproduction » fait écho chez d'autres artistes et

⁸⁸ W. Benjamin, « Petite Histoire de la Photographie (1931) », art cit., p.49.

photographes, à commencer par Araki. Ce dernier a, à plusieurs reprises, dit lui-même qu'il avait été influencé par *Provoke*⁸⁹.

Araki, qui est le plus jeune des membres de Workshop, est né en 1940 à Tokyo. Fils d'un confectionneur de *geta* (chaussures en bois), il est issu d'un milieu populaire, mais s'intéresse tôt à la photographie au contact de son père qui était un grand amateur. En 1959, il entre dans le département de photographie de la faculté d'ingénierie de l'université de Chiba (Chiba daigaku 千葉大学), et se forme au métier de photographe. Son diplôme obtenu, il est directement employé en 1963 chez Dentsū, une grande firme publicitaire, aujourd'hui encore dominante sur le marché. Pendant presque dix ans, Araki est donc photographe professionnel pour des catalogues et des publicités, jusqu'à ce qu'il se mette à son compte en 1972. Contrairement à certains photographes qui tirent leur épingle du jeu, et deviennent très réputés dans le milieu commercial, c'est par des travaux personnels, qu'il fait à côté de cet emploi principal, qu'Araki se fait connaître. En 1968 et 1969, Araki ne semble pas avoir manifesté d'intérêt pour les mouvements contestataires, en tout cas dans son travail de photographe. En 1970, cependant, il entame un travail inspiré des initiatives indépendantes que ces mouvements avaient fait naître. Il confectionne ce qu'il appelle des *zerokkusu shashin chō* (Albums photo Xerox) 『ゼロックス写真帳』⁹⁰, aux formats et aux nombres de pages divers. Au nombre de vingt-trois au total, ils sont des compilations de photocopies de ses propres photographies, faites dans la machine Xerox des bureaux de son entreprise, et assemblés en albums avec l'aide de proches, dont son frère, et sa collègue et future épouse Aoki Yōko 青木陽子 (fig.34 à 37). Un des albums (n°15) est consacré à l'exposition universelle d'Ōsaka⁹¹ (fig.36 et 37). Il y montre des photographies d'une collègue posant devant les pavillons de l'exposition, puis posant nue dans la chambre de son hôtel, jouant avec l'imagerie des pratiques amateurs. Les photocopies sont de qualité pauvre, et les images aussi : ce sont des snapshots apparemment banals dans leur sujet et leur technique, alors

⁸⁹ ARAKI, « Interview: Araki Nobuyoshi Purovōku ni shigeki saretā "hitori dake no 70 nen anpo" » Interview: Araki Nobuyoshi 『プロヴォーク』に刺激された「一人だけの70年安保」 (Interview: Araki Nobuyoshi « Mon Anpo personnel de 1970 » inspiré par Provoke), in *Déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 86-88.

⁹⁰ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Zerokkusu shashinchō* ゼロックス写真帖 (Albums photo Xerox), Tōkyō, Heibonsha 平凡社, « Araki Nobuyoshi Shashin zenshū » 荒木経惟写真全集, 2006.

⁹¹ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Banpaku* 万博 (L'Expo universelle), Tōkyō, Autoédité 私費出版, « zerokkusu shashin chō » ゼロックス写真帳 (Albums photo Xerox), 1970.

même qu'Araki est professionnel. Araki s'est même, à l'instar de Moriyama, approprié des images dont il n'est pas l'auteur : dans l'album numéro 5 titré *Adamu & ivu* (Adam et Ève) 『アダム&イヴ』⁹² il a reproduit une photographie de nu du photographe commercial populaire Tatsuki Yoshihiro 立木義浩 (1937-), tirée de son livre *ivu tachi* 「イヴたち」 (Les Ève)⁹³ (fig.35). Il envoie les albums (limités chacun à soixante-dix exemplaires) à des éditeurs de photographie et critiques d'art pour se faire connaître. Cette initiative d'autoédition montre les velléités d'affranchissement des photographes professionnels issus d'une industrie florissante.

Autour de 1968, alors qu'ils sont tous professionnels, travaillent pour la publicité et publient régulièrement dans les *kamera zasshi*, les six photographes de Workshop prennent une direction plus politisée dans leur pratique, dans les thèmes qu'ils choisissent, et les revues dans lesquels ils publient. C'est le cas en particulier de Tōmatsu, Fukase et surtout Moriyama, qui a pris part à la revue la plus représentative de cette période *Provoke*. Sa participation montre un intérêt pour la photographie comme objet reproductible, et ce qu'il permet de subversion des notions d'art et d'artiste, ce qui le rapproche de mouvements artistiques contemporains remettant en question le statut de l'œuvre d'art, comme Fluxus ou l'Arte Povera. Les photographes de Workshop ne sont pas théoriciens, mais leurs idées sont proches de celles qui ont été formulées par les autres membres de *Provoke*, Nakahira Takuma et Taki Kōji. La pensée de ces derniers autour de 1968, qui ne conçoit pas la photographie comme un simple moyen d'expression artistique, mais comme une arme qui pourrait complètement changer le rapport au monde aliéné par le capitalisme, a été d'une grande influence sur ces artistes, autour de 1968, mais aussi bien après, et nécessite d'en approfondir l'analyse.

⁹² ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Adamu to ibu* アダムとイヴ (Adam et Ève), Tōkyō, Autoédité 私費出版, « zerokkusu shashin chō » ゼロックス写真帳 (Albums photo Xerox), 1970.

⁹³ TATSUKI Yoshihiro 立木義浩, *Ivu tachi* イヴたち (Eves by Yoshihiro Tatsuki), Tōkyō, Sankei shimbunsha shuppan kyoku サンケイ新聞社出版局, 1970.

3 Les théories de la photographie autour de 1968 : Taki Kōji et Nakahira Takuma

La période 1968-1970 a été charnière pour les photographes actifs dans ces années, sur un plan politique, mais aussi professionnel. Portés par le climat contestataire, ils commencent en effet à se mettre à leur compte et à publier dans des revues indépendantes et engagées, tentant par-là de trouver des alternatives au système en place reposant sur la presse amateur et la publicité. Dans ce contexte, *Provoke* n'est pas un cas isolé, mais elle représente l'építome d'un mouvement plus large. Elle fut importante surtout parce qu'elle a réuni deux des théoriciens de la photographie les plus influents de cette période, Taki Kōji et Nakahira Takuma.

Les textes de ces derniers, publiés entre 1968 et 1970, dans et en dehors de la revue, attestent d'un tournant dans leur intérêt pour l'image comme langage, et ce qu'elle dit d'un potentiel rapport de l'homme au monde. Ils se placent en cela par rapport à des auteurs et des discours dans lesquels Tōmatsu avait joué un rôle important. Ce chapitre revient donc sur des problématiques du début des années 1960, pour mieux éclairer la nouveauté et le radicalisme de leur pensée qui a secoué le monde de la photographie autour de 1968.

3.1 Les ambitions théoriques et politiques de *Provoke*

3.1.1 Des « documents pour provoquer la pensée »

Moriyama se souvient qu'au deuxième étage d'une imprimerie, dans un local loué dans le quartier d'Aoyama pour l'équipe de la revue, les réunions de *Provoke* étaient surtout monopolisées par Taki et Nakahira. Takanashi, qui était employé à plein temps au Nippon Design Center et accumulait les travaux commerciaux n'avait pas le loisir de venir souvent, à l'instar d'Okada qui était pris aussi par des travaux d'édition. Moriyama, de son côté, est *freelance* et peut se permettre de participer aux réunions, mais fuyait dès que les conversations devenaient trop politiques.

その時期には、七〇年の安保、ベトナム反戦、大学紛争という大きなテーマが同時に突出していわば政治の季節とでも呼ぶべき時代だったわけで、青山のアパートは、プロヴォークのアジトであったばかりでなく、新右翼系、三派系の連中のアジトでもあったのだ。多木さんと中平は、それら政治的(ラディカル)なメンバーの中心的存在で、オルガナイザーとして、アジテーターとして、イデオログとして、その日常のじつに多くの時間を割いていた。しかしぼくは、我ながら呆れるほどの政治オンチで、そうした政治的な話題には全く興味もなくついていく気もしないので、写真に関する雑誌かプロヴォークの編集会議のおき意外に政治的会合が始まると、たいてい暗室に入ってしまうか、カメラを持って外に出かけるか夜だったら新宿に酒を飲みに行ってしまうのだった。ぼくにとってプロヴォークは、あくまでも衝動的な写真の実験の場であったが、多木さんと中平にとってプロヴォークは政治的意識と創作的言語と接点の可能性を試みる場としてあったのではなかったか。⁹⁴

À cette époque, qu'on pouvait qualifier de saison politique, l'Anpo de 1970, la guerre du Vietnam, les mouvements étudiants, ces questions importantes sont toutes arrivées en même temps, et l'appartement d'Aoyama ne servait pas uniquement de base pour *Provoke*, mais aussi pour des bandes de la Nouvelle Gauche et de *Sanpa*. Taki et Nakahira étaient au centre de ces membres politisés (des radicaux), et passaient une bonne partie de leur temps à faire les organisateurs, les agitateurs, les idéologues. En ce qui me concerne, j'étais assez indifférent à la politique, et je n'avais pas du tout envie de les suivre dans ces discussions, donc je ne participais qu'aux réunions de la rédaction de *Provoke*. Quand commençaient les réunions politiques, je partais dans la salle de développement, ou je prenais mon appareil photo pour sortir, ou si c'était le soir j'allais prendre un verre à Shinjuku. Pour moi, *Provoke* était un lieu d'expérimentation pour une photographie impulsive, mais pour Taki et Nakahira, c'était un lieu où ils pouvaient mettre à l'épreuve la possibilité d'un point d'accroche entre leur conscience politique et leur langage créatif.

Cette remarque montre que la teneur politique était en réalité surtout soutenue par Taki et Nakahira. La proposition visuelle de *Provoke* s'accompagne d'un discours mis au point en particulier par les trois théoriciens du groupe, Taki, Okada et Nakahira. Leurs ambitions intellectuelles sont annoncées dès le premier numéro, dans un petit avant-propos servant de manifeste :

映像はそれ自体としては思想ではない。概念のような全体性をもらえず、言葉のように可換的な記号でもない。しかし、その非可逆な物質性—カ

⁹⁴ MORIYAMA Daidō 森山大道, *Inu no kioku shūshō* 犬の記憶 (Mémoires d'un chien), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 2001 (1999), p.165.

メラによって切りとられた現実—は言葉にとっては裏側の世界にあり、それ故に時に言葉や概念の世界を触発する。その時、言葉は、固定され概念となったみずからをのり超え、新しい言葉、つまり新しい思想に変身する。

言葉がその物質的基盤、要するにリアリティを失い、宙に舞うほかならぬ今、ぼくたち写真家にできることは、既にある言葉ではどうも把えることのできない現実の断片を、自からの眼で捕獲してゆくこと、そして言葉に対して、思想に対していくつかの資料を積極的に提出してゆくことでなければならない。PROVOKEが、そしてわれわれが<思想のための挑発的資料>というサブ・タイトルを多少の恥かしさを忍んで付けたのはこのような意味からである。⁹⁵

L'image en elle-même n'est pas une pensée. Elle n'a pas la totalité que peut avoir un concept, ni ne fonctionne comme un signe de substitution comme font les mots. Mais sa matérialité irréversible (la réalité extraite par l'appareil) se trouve dans un monde au revers de celui des mots, et par conséquent elle provoque parfois le monde des mots et des concepts. Dans ces moments-là, les mots nous dépassent, nous qui sommes arrêtés dans ces concepts, et se transforme en un nouveau langage, finalement, en une nouvelle pensée.

Dans notre époque où les mots ont perdu cette base matérielle, autrement dit ont perdu leur réalité, et ne font rien que flotter dans l'univers, nous autres photographes nous pouvons capturer avec notre œil les fragments de la réalité que les mots ne sauraient cerner, et nous devons activement les proposer comme des documents alternatifs aux mots et à la pensée. C'est ce que signifie PROVOKE et le sous-titre « Documents pour provoquer la pensée » que nous avons choisi, en dissimulant un peu notre embarrasement.

Dans ce court texte, le collectif introduit les concepts qu'il mobilise pour penser une photographie qu'il propose comme un « document pour provoquer la pensée », et annonce les ambitions de la revue. Ce petit texte montre déjà l'intérêt du collectif pour la question du langage, et sa méfiance vis-à-vis des mots qui « flottent dans l'univers » et arrêtent des concepts. L'image pourrait être une « nouvelle pensée », un nouveau moyen d'appréhension du monde, débarrassé des structures préétablies par le langage, dans une volonté de déconstruction profondément ancrée dans des espoirs de changements sociaux des années 1960.

⁹⁵ TAKANISHI Yutaka 高梨豊, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, OKADA TAKAHIKO 隆彦 岡田隆彦, et al., « (Sans titre) », in *Provoke*, n° 1, 1968, p. 1.

Il est intéressant de noter que ce texte ne parle pas de « photographie » *shashin* 写真 mais d'« image », et le mot japonais pour la désigner est *eizō* 映像 . Ce terme, apparu à la fin des années 1950, désigne les images générées mécaniquement par les appareils comme la caméra ou l'appareil photo. En cela, *Provoke* montre une filiation avec des discours entamés sur l'image mécanique et reproductible, qui existent depuis les années 1930, mais connaissent un développement important dans les années 1950, et surtout au tout début des années 1960 quand le terme *eizō* devient un nouveau mot-clé pour penser la culture visuelle.

3.1.2 Le corpus de textes autour de *Provoke*

Trois essais théoriques ont été publiés dans les trois numéros de *Provoke*. Dans le premier numéro, l'essai de Taki aborde de front la question de l'exposition universelle d'Osaka, déplorant que certains architectes et designers aient consenti à participer. Les essais des numéros 1 et 2 sont d'Okada. Les autres textes, moins longs, sont des courts poèmes (un de Yoshimasu Gōzō 吉増剛造 (1939-) dans le numéro 3), des postscriptums et des éditoriaux (écrits par Nakahira dans le numéro 1, par Taki dans le numéro 3). Beaucoup d'autres textes ont cependant été publiés par les mêmes auteurs dans les mêmes années, mais dans d'autres revues : c'est cette littérature annexe qui vient surtout éclairer leur travail. Une sélection a d'ailleurs été publiée en 1970, après la fermeture de *Provoke*, dans l'ouvrage collectif *Mazu tashikarashisa no sekai o sutero* (Jetons d'abord notre monde de pseudo-certitudes) 『まずたしからしさの世界を捨てろ』⁹⁶ aux éditions Tabata shoten 田畑書店, réunissant les cinq anciens membres. La même maison d'édition a ensuite publié deux recueils de textes, l'un d'Okada en 1970⁹⁷ et l'autre de Taki en 1972⁹⁸, qui peuvent également renseigner sur leurs réflexions pendant les années *Provoke*. Le corpus de textes théoriques derrière *Provoke*

⁹⁶ TAKI Kōji 多木浩二, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, OKADA TAKAHIKO 隆彦 岡田隆彦, et al., *Mazu tashikarashisa no sekai o sutero: shashin to gengo no shisō* まずたしからしさの世界をすてる : 写真と言語の思想 (Jetons d'abord notre monde de pseudo-certitudes : pensée de la photographie et du langage), Tōkyō, Tabata shoten 田畑書店, 1970.

⁹⁷ OKADA TAKAHIKO 隆彦 岡田隆彦, *Gen.eiteki genjitsu no yukue* 幻影的現実のゆくえ (Sur les traces d'une réalité illusoire), Tōkyō, Tabata shoten 田畑書店, 1970.

⁹⁸ TAKI Kōji 多木浩二, *Kotoba no nai shikō: jibutsu, kūkan, eizō nitsuite no oboegaki* ことばのない思考 : 事物・空間・映像についての覚え書 (Penser sans les mots : notes sur les choses, l'espace, l'image), Tōkyō, Tabata shoten 田畑書店, 1972.

ne s'arrête donc pas aux trois essais parus directement dans la revue, mais s'est déployé dans de nombreux autres titres.

En effet, en cette fin des années 1960, la théorie de la photographie s'exprime moins dans les *kamera zasshi* que dans d'autres canaux non spécialisés, comme des revues de cinéma, de design (*Dezain hihyō* 『デザイン批評』 (Critique design), *Dezain* 『デザイン』 [Design], *SD*) ou des revues d'art (*Mizue* 『みずゑ』 ou *Bijutsu techō*). Cette dernière commence à la fin des années 1960 à accorder une place importante à la photographie. Okada, qui a travaillé pour cette revue au début des années 1960, n'y est pas pour rien : il dirige en décembre 1968 un numéro entier consacré à ce médium, ce qui était une première pour le magazine, attestant de l'attention que le milieu artistique a commencé à lui porter. Dans ce numéro, il édite un dossier présentant une histoire mondiale de la photographie depuis ses débuts, accordant une place importante à la présentation de photographes contemporains américains et japonais. Il publie également le texte « Kyo-zō ga kōi o unagasu tame ni » (Pour que les images vides poussent à l'action) 「虚像が行為を促すために」⁹⁹, et invite à une table ronde le critique d'art Nakahara Yūsuke 中原祐介 (1931-2011), les photographes de *Provoke* Nakahira Takuma et Takanashi Yutaka et le photographe commercial Yokosuka Noriaki, autour de la question « Ima, shashinka de aru koto » (Être photographe aujourd'hui) 「今写真家であること」¹⁰⁰.

Tous ces textes parus entre 1968 et 1970, et en particulier ceux de Taki et Nakahira, viennent éclairer les notions mobilisées alors dans *Provoke* qui ont donné à la photographie sa place dans le champ théorique de cette fin des années 1960. Les concepts à l'œuvre dans ces textes sont essentiels pour appréhender les débats qui plus tard agiteront les critiques autour de *Workshop*, mais ils sont avant tout à comprendre en rupture avec des idées véhiculées par la génération de Tōmatsu.

⁹⁹ OKADA Takahiko 岡田隆彦, « Kyo-zō ga kōi o unagasu tame ni » 虚像が行為を促すために (Pour que les images vides poussent à l'action), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, décembre 1968, p. 100-144.

¹⁰⁰ TAKANASHI Yutaka 高梨豊, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, et al., « Ima shashinka de aru koto » いま写真家であること (Ce que c'est qu'être photographe maintenant), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, décembre 1968, p. 100-144.

3.1.3 L'exposition « Cent ans de photographie » : les premiers affrontements entre Tōmatsu et Nakahira

Tōmatsu, Nakahira et Taki ont en effet collaboré à partir de 1967 sur un projet d'envergure, l'exposition « Cent ans de photographie ». Plusieurs textes académiques récents ont mis en valeur l'importance de ce projet dans l'évolution des discours sur la photographie dans les années 1960, en particulier concernant les débats autour des notions de « document » *kiroku* 「記録」 et d'« expression » *hyōgen* 「表現」¹⁰¹. Sous-titrée « histoire de l'expression photographique des Japonais », cette exposition fut en effet un projet de grande envergure, réunissant plusieurs photographes autour d'un travail à la fois de collecte d'archives sur tout le territoire japonais, mais aussi d'écriture de l'histoire. L'exposition s'est tenue dans une galerie du grand magasin Seibu, du 1^{er} au 12 juin 1968, et a suscité une actualité importante dans la presse. Organisée par la JPS, elle a pour ambition de montrer une histoire globale de la photographie au Japon, incluant des mouvements artistiques, mais aussi des pratiques sociales et documentaires, accordant une place importante à la photographie de publicité, de presse, et à la photographie anonyme. Le travail de recherche mené pour cette exposition a également abouti à la publication d'un ouvrage de référence, *Nihon shashinshi 1840-1945* (Histoire de la photographie au Japon 1840-1945) 『日本写真史 1840-1945』¹⁰² (dont une traduction anglaise paraît en 1980¹⁰³), qui a été suivi d'un deuxième tome : *Nihon gendai shashinshi 1945-1970* (Histoire de la photographie contemporaine au Japon 1945-1970) 『日本現代写真史 1945-1970』¹⁰⁴. Ces livres sont riches d'une abondante

¹⁰¹ Voir notamment l'essai que consacre à l'exposition l'historien Tsuchiya Seiichi dans le catalogue du musée métropolitain de la photographie de Tokyo de l'exposition « 1968 - Japanese photography : photographs that stirred up debate, 1966-1974 » : TSUCHIYA Seiichi 土屋誠一, « Midasareta “kiroku” no arika - “shashin 100 nen” saikō » 見出された「記録」の在処—「写真一〇〇年」再考 (The Whereabouts of the « Record » Discovered - Reflections on « A Century of Photography ») in *Nihon shashin no 1968* 日本写真の1968, 東京, Musée métropolitain de la photographie de Tōkyō Tōkyō, 2013, p. 146-156., l'article de Kelly Midori McCormick sur le site du SFMoMA MCCORMICK Kelly Midori, « A Century of Japanese Photography: Historical Reckoning and the Birth of a New Movement », in *Focus on Japanese Photography, San Francisco Museum of Modern Art*, février 2022.

¹⁰² NIHON SHASHINKA KYŌKAI (éd.), *Nihon shashinshi 1840-1945* 日本写真史1840-1945 (Histoire de la photographie au Japon 1840-1945), Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1971.

¹⁰³ JAPAN PHOTOGRAPHERS ASSOCIATION (éd.), *A Century of Japanese photography*, New York, Pantheon Books, 1980.

¹⁰⁴ NIHON SHASHINKA KYŌKAI (éd.), *Nihon gendai shashin-shi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970 (Histoire de la photographie contemporaine au Japon 1945-1970), Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977.

iconographie, mais aussi de textes de critiques contemporains attestant d'une volonté de retracer l'histoire du médium tout en opérant une relecture critique de l'histoire du Japon moderne.

Une table ronde réunissant des membres du comité de l'exposition retranscrite dans le numéro de juin 1968 d'*Asahi Kamera* nous renseigne sur le déroulé de cette entreprise, depuis la naissance du projet à son ouverture¹⁰⁵. Tōmatsu Shōmei, qui fait partie des premières personnes à penser le projet dès 1966, y prend longuement la parole, et explique qu'à ses débuts cette entreprise avait réuni d'abord quatre membres : lui-même, le critique Mejima Keiichi 目島計一, le photographe Naitō Masatoshi 内藤正敏 (1938-), ainsi que Taki Kōji, qu'il connaissait depuis le début des années 1960, auxquels se sont ajoutés l'historien Ozawa Kenji 小沢健志 (1925-2019) et Hirano Hisashi 平野久. Les membres du comité ont au cours de l'année 1967 collecté, après le lancement d'un appel à participation par courrier, des photographies d'archives d'entreprises et centres de documentation, puis se sont séparés en équipes pour faire un travail de recherche sur toutes les régions du Japon. Au début de l'année 1968, plusieurs autres photographes sont appelés pour aider au tri et à la sélection de ces images : c'est à cette occasion qu'interviennent notamment la photographe Imai Hisae 今井壽恵 (1931-2009), ainsi que Nakahira Takuma, sur les recommandations de Tōmatsu qui le connaissait depuis leur travail en commun pour la revue *Gendai no Me*. Tōmatsu précise ainsi que le comité a réuni plus de 500 000 photographies, pour en exposer finalement 1550. L'exposition est divisée en vingt-et-une sections qui donnent une place à des mouvements artistiques comme « La photographie pictorialiste » 「芸術写真」, mais aussi à la photographie commerciale avec « La photographie de studio » 「営業写真」 ou « Actrices » 「役者・女遊」 ou des photographies anonymes de faits divers, avec « Accidents » 「アクシデント」. L'exposition prend également une position politique claire sur plusieurs sujets, abordant les questions de la propagande, avec une section « Propagande nationale » 「国家宣伝」 qui affronte la question de la responsabilité des

¹⁰⁵ TŌMATSU Shōmei 東松照明, TAKI Kōji 多木浩二, HIRANO Hisashi 平野久, et al., « Shashin hyōgen no rekishi o kataru - nihon shashinka kyōkai: shashin 100 nen ten ni tsuite » 写真表現の歴史を語る—日本写真家協会・写真100年展について (Raconter l'histoire de l'expression photographique: sur l'exposition 100 ans de photographie de la société des photographes du Japon), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juin 1968, p. 222-228.

photographes pendant la guerre, ou encore de l'impérialisme japonais et des bombardements atomiques. Le photographe Tamoto Kenzō 田本研造 (1832-1912)¹⁰⁶, par exemple, est redécouvert et mis à l'honneur à l'occasion de cette exposition. Quand Hokkaidō est annexé au Japon lors de la restauration de Meiji en 1868, il est un des photographes qui documentent les évolutions et le développement de la région sous l'administration impériale. L'exposition accorde aussi une place importante aux images de Yamahata Yōsuke 山端庸介 (1917-1966), photographe de l'armée japonaise, prises à Nagasaki le 10 août 1945 au lendemain du bombardement atomique qui a dévasté la ville.

Bien qu'une part inotable ait ainsi été accordée à la photographie anonyme, commerciale et surtout documentaire, Tōmatsu défend le choix d'avoir mis dans le titre de l'exposition le terme d'« expression » *hyōgen* en ces termes :

写真家協会というのはプロ・カメラマンの集まりだが、その人たちがいまやっている仕事の先輩たち、あるいは先祖たち、がやってきた仕事はどういうものであるか、ということ、現時点から振り返ろうという発想だった。当然そこに表現意図があったのではないか。あるいはなかったかも知れない。そういう意味で“写真表現”ということ、を表面に打ち出したわけです。

これはこの展覧会の大きな問題で、表現があったかないか、そこがむずかしいが、そこがまた、展覧会に来た人たちに分かってもらいたい [...]。¹⁰⁷

L'association des photographes du Japon est un rassemblement de photographes professionnels, et notre idée était de porter un regard rétrospectif sur le travail que faisaient les ancêtres de ceux qui travaillent aujourd'hui. Bien sûr, il y avait là une intention d'expression. Ou bien peut-être qu'il n'y en avait pas. C'est la raison pour laquelle nous avons mis le terme « expression photographique » en avant. C'est un point important de cette exposition : y avait-il de l'expression ou pas ? C'est une question complexe, mais j'espère que les personnes qui sont venues pourront la comprendre [...].

On peut sentir dans cette déclaration que Tōmatsu cherche à défendre ce choix de mot, dont on devine qu'il a été critiqué. En effet, en même temps que cette table ronde, le même

¹⁰⁶ Né en 1812 dans l'actuel département de Mie, Tamoto se serait installé dans l'île de Hokkaidō au nord du Japon, alors qu'elle n'avait pas encore été annexée à l'Empire du Japon. Quand il doit se faire amputer la jambe des suites d'une gangrène, il apprend la photographie auprès de son médecin russe, et devient photographe.

¹⁰⁷ Tōmatsu S., Taki K., Hirano H., et al., « Shashin hyōgen no rekishi o kataru - nihon shashinka kyōkai: shashin 100 nen ten ni tsuite », art cit., p.223.

mois de la même année, Nakahira Takuma publie dans la revue *Dezain Hihyō* un article où il critique très clairement le choix du terme « expression », et défend la notion de « document » *kiroku* qu'il lui oppose¹⁰⁸. En cela, il rejette ce que Tōmatsu avait défendu dès ses débuts et ce qui l'avait rendu fameux, à savoir une pratique de reportage subjectif, à laquelle l'agence Vivo, qu'il a ouverte en 1960 avec Hosoe, avait été associée.

Un retour en arrière pour clarifier ces théories sur l'image formulées au début des années 1960, dans lesquelles Tōmatsu et Hosoe étaient très largement impliquées, est ici nécessaire, car elles ont été déterminantes dans les prises de position de Nakahira et Taki autour de 1968.

3.2 Avant *Provoke* : Tōmatsu, Hosoe et les discours sur l'image

3.2.1 Les débuts de Tōmatsu et Hosoe

Les photographes Hosoe Eikō et Tōmatsu Shōmei, avant de participer à l'école Workshop en 1974, étaient déjà bien connus dans les cercles de la photographie comme les représentants d'une « nouvelle vague » au tournant des années 1960. Leur implication dans la création de l'agence Vivo témoigne d'une volonté de créer un système où les photographes puissent exercer en tant que professionnel en étant indépendants. C'est surtout leur définition du photographe, et du rôle de la photographie dans la société, qui a apporté une rupture par rapport aux générations précédentes, et qui a également, quelques années plus tard, été critiquée par les photographes de *Provoke*.

Tōmatsu a commencé sa carrière en étant très influencé par une personnalité connue pour son travail de photojournaliste, Natori Yōnosuke 名取洋之助 (1910-1962), mais c'est en contestant les préceptes de ce dernier qu'il va surtout se faire connaître. En 1954 Tōmatsu

¹⁰⁸ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Shashin ni totte hyōgen to wa nani ka?: shashin 100 nen, nihonjin ni yoru shashin hyōgen no rekishiten no imi suru mono » 写真にとって表現とは何か? — 写真一〇〇年—日本人による写真表現の歴史展の意味するもの (Qu'est-ce que l'expression en photographie? Ce que veut dire l'exposition « cent ans de photographie, histoire de l'expression photographique des japonais »), in *Dezain hihyō* デザイン批評, juin 1968, p. 128-131.

sort diplômé de l'université d'Aichi et trouve son premier travail en tant que photographe à la rédaction de la maison d'édition Iwanami. Cette maison avait en effet lancé en 1950 une collection d'ouvrages de photographies à but éducatif, de petit format et de quelques pages, populaires et peu onéreux : la collection « Iwanami shashin bunko » 岩波写真文庫 qu'on pourrait traduire « Les photo-poches Iwanami ». Chaque exemplaire abordait un thème permettant de traiter de sujets aussi variés que les industries (*Aruminiumu* (Aluminium) 『アルミニウム』 n°.123, 1956) l'agriculture (*Kome* (Le riz) 『米』, n°.55, 1952), la géographie, la biologie, jusqu'à des thèmes plus abstraits et plus vastes, avec *Sensō to heiwa* (La guerre et la paix) 『戦争と平和』 (n°.158, 1955). Très grand succès de librairie, cette entreprise est aussi symptomatique des espoirs placés dans la photographie après la guerre : un médium démocratique et accessible à tous, dont les propriétés mécaniques permettent une transmission de faits scientifiques et éducatifs au plus grand nombre. Elle est surtout, aux yeux de son directeur Natori Yōnosuke, une plateforme pour exercer sa vision de la photographie comme outil d'information et moyen de communication. Très directif dans sa mise en page, Natori ne cherche jamais à donner de place à la créativité des photographes, il insiste au contraire pour garder une présentation neutre et journalistique. Mettre en avant la narrativité d'une série de photographies est un élément essentiel de son approche, qui s'inscrit dans la tradition des « *photo essays* » de revues populaires comme le magazine américain *Life*, qu'il appelle en japonais *kumi-shashin* 組写真 (le préfixe *kumi* désigne une sélection avec une idée de composition, d'organisation au service d'une ligne directrice). Quand Tōmatsu arrive aux éditions Iwanami, Natori a déjà quitté le département, mais la direction qu'il a donnée à la collection reste très présente. Tōmatsu est le photographe principal pour deux ouvrages : le premier, *Suigai to nihonjin* (Les Japonais et les inondations) 『水害と日本人』 (n°.124, 1954) suit nettement les directives de Natori, mais le second *Yakimono no machi – Seto* (Seto : la ville de la poterie) 『やきものの町—瀬戸』 (n°.165, 1955), prend des libertés. Des photographies prennent l'espace de doubles pages, et les textes sont plus courts : « Ce n'est plus le texte, ni même l'histoire, mais la photographie qui vient au centre » 「言葉でもなく、物語でもなく、写真が主になっているのである」¹⁰⁹. Cette mise en

¹⁰⁹ UENO Kōshi 上野昂志, *Shashinka Tōmatsu Shōmei* 写真家東松照明 (Tōmatsu Shōmei, photographe), Tōkyō, Seidosha 青土社, 1999., p.73.

page à l'opposé des idées de Natori montre la volonté du jeune photographe de trouver un terrain d'expression en dehors des codes établis par son aîné : après un peu moins de deux ans aux éditions Iwanami, Tōmatsu quitte son travail dans l'édition pour devenir *freelance* en 1956.

Contrairement à Tōmatsu, Hosoe Eikō choisit de se former professionnellement comme photographe dès son entrée à l'université. Né en 1933 dans le département de Yamagata, il passe toute son enfance à Tokyo. Rapidement après la fin de la guerre, il s'achète un appareil photo, inspiré par son père qui commence également une activité de photographe en parallèle de son travail dans un sanctuaire de quartier. Au lycée, il fréquente les clubs d'anglais et de photographie, participe à de nombreux groupes d'amateurs et envoie ses clichés aux revues de photo pour les concours mensuels¹¹⁰. En 1952, il entre à l'université de photographie de Tokyo (Tōkyō shashin tanki daigaku 東京写真短期大学, renommée en université des arts industriels de Tokyo, Tōkyō kōgei daigaku 東京工芸大学). Il fait alors la rencontre de critiques et artistes dont Fukushima Tatsuo 福島辰夫 (1928-2017) qui l'introduit à la société des arts Demokurāto (Demokurāto bijutsu kyōkai デモクラート美術協会). Cette société réunissait notamment des figures déjà célèbres des mouvements surréalistes d'avant-guerre, comme l'artiste Ei-Q (Ei Kyū) 瑛九 (1911-1960) qui avait utilisé la photographie comme médium dans des expérimentations avant-gardistes¹¹¹.

C'est ce même critique, Fukushima Tatsuo, qui réunit Tōmatsu et Hosoe pour la première fois dans la seconde moitié des années 1950, autour d'un projet d'exposition qui les a menés à collaborer pour plusieurs années : « Jū nin no me » (Dix regards de photographes) 「10人の眼」.

¹¹⁰ Voir le catalogue de l'exposition monographique qui lui est consacrée en 2000 : YAMAGATA MUSEUM OF ART, *Hosoe Eikō no Shashin 1950-2000* 細江英公の写真 1950-2000 (Eikoh Hosoe: Photographs 1950-2000), Tōkyō, Kyōdō tsūshinsha 共同通信社, 2000.

¹¹¹ FUKUSHIMA Tatsuo 福島辰夫, « *Jūnin no me* » *Vivo no jidai Fukushima Tatsuo shashinron-shū (dai ni maki)* 「10人の眼」・VIVO の時代 福島辰夫写真評論集〈第2巻〉 (L'époque de Vivo et « Dix regards de photographes » Anthologie de textes sur la photographie de Fukushima Tatsuo (vol.2)), Tōkyō, Madosha 窓社, 2011., p.223.

3.2.2 Les expositions « Dix regards de photographes »

Tōmatsu et Hosoe se rencontrent donc pour la première fois autour de ce projet d'exposition en 1957. Le critique Fukushima Tatsuo avait rassemblé autour de lui de jeunes photographes : Tōmatsu et Hosoe, mais aussi Narahara Ikkō 奈良原一高 (1931-2020), qui venait de se faire connaître pour sa série « Ningen no tochi » (Terre des hommes) 「人間の土地」 sur les habitants de l'île artificielle de Gunkanjima (exposée l'année précédente à la galerie Matsushima), Ishimoto Yasuhiro 石本泰博 (1921-2012) qui, revenant de sa formation à l'Institute of Design de Chicago, avait fait parler de lui pour sa série sur la villa impériale Katsura, ainsi que Satō Akira 佐藤明 (1930-2002), Kawada Kikuji 川田喜久治 (1931-), Nakamura Masaya 中村正也 (1926-2001), Tanno Akira 丹野章 (1925-2015), Tokiwa Toyoko 常盤とよ子 (1928-2019) (seule femme du groupe) et Kawara Shun 川原舜 (1927-2015). La première exposition « Dix regards de photographes » se tient du 24 au 29 mai 1957 dans la galerie Konishiroku à Ginza, et dans le livret l'accompagnant, Fukushima écrit :

写真界は、いま大きく変わろうとしています。これからの写真について誰でもが考えなければならないときです。ここにお互い認めあった者どうしが集まって展覧会を開きました。¹¹²

Le monde de la photographie est à la veille d'un grand changement. Il est nécessaire, maintenant, que quelqu'un réfléchisse à la photographie de demain. Ici sont rassemblées pour ouvrir cette exposition des personnes qui se sont reconnues entre elles.

Ce court texte reflète les ambitions du commissaire de l'exposition de donner une impulsion nouvelle au monde de la photographie. Après deux autres expositions en 1958 et 1959, six des membres récurrents du groupe, Tōmatsu, Hosoe, Kawada Kikuji, Narahara Ikkō, Satō Akira et Tanno Akira, décident de créer l'agence Vivo. Si les expositions ont donc été organisées et pensées par le critique Fukushima, l'agence, elle, est l'initiative des photographes eux-mêmes.

¹¹² FUKUSHIMA Tatsuo 福島辰夫, livret de l'exposition « Jū nin no me » (Dix regards de photographes) 「10人の眼」 1957.

Comme le rappelle Hosoe, l'idée même de fonder une agence était nettement inspirée de Magnum : « Vivo, prenant exemple sur Magnum, ambitionnait d'être une véritable "self-agency", où les photographes gèrent leur propre entreprise pour eux-mêmes. » 「VIVOはマグナムをみならって会員の写真家のために写真家が自らの会社を管理運営する、いわゆるセルフエージェンシーを目指したものであった。」¹¹³. L'agence Magnum avait été créée dix ans auparavant par des personnalités déjà très connues au Japon comme Henri Cartier-bresson et Robert Capa (1913-1954), et avait intégré dans son équipe le photoreporter japonais Hamaya Hiroshi 濱谷浩 (1915-1999). Fondée sur le principe de laisser les droits sur les images aux photographes eux-mêmes, contrairement aux agences de presse qui les achetait, elle était un modèle de réussite d'une première initiative pour l'indépendance des photographes. Le nom choisi pour le groupe révèle des ambitions d'ouverture à l'étranger, Vivo signifiant « la vie » en esperanto, cette langue internationale inventée à la fin du XIX^e siècle. Les six photographes louent des bureaux à Ginza, partagent un studio, une salle de développement, et mettent en commun leurs revenus pour partager équitablement les frais des locaux et le salaire des assistants ; ils se reversent ensuite soixante pour cent de leur revenu¹¹⁴. Plutôt qu'un projet artistique commun, l'idée originelle de Vivo et la création d'une agence portaient donc d'ambitions très pratiques, et cherchait surtout des solutions économiques pour ces jeunes photographes alors tous à leur compte. Hosoe, bien plus tard en 2005, continue de rappeler cette réalité économique :

VIVOは日本の写真の変革に大きな影響を与えたと論じられているが、それは事実であっても芸術運動体のような集合体ではない。あくまでも自らの写真家としての経済的利益と創作上の条件整備の追求が目的である。言い換えれば写真家として自分の作品をつくりやすい環境を整えたいというのがVIVOの写真家たちの目標だった。¹¹⁵

On écrit souvent que Vivo a eu une grande influence et révolutionné la photographie au Japon, mais même si c'est vrai, ce groupe n'est pas un mouvement artistique. Le but était de trouver un profit économique et d'organiser nos propres conditions de création en tant que photographes. Autrement dit, le

¹¹³ HOSOE Eikō 細江英公, *Nandemo yatte miyō: watashi no shashinshi* なんでもやってみよう: 私の写真史 (Faisons tout et n'importe quoi: mon histoire de la photographie), Tōkyō, Madosha 窓社, 2005., p.205.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.205

¹¹⁵ *Ibid.*, p.206.

but des photographes de Vivo était de mettre en place un environnement où l'on pouvait faire notre travail plus confortablement.

L'agence Vivo est dissoute en 1961 et aura donc eu une durée de vie très courte. Mais, même si son but premier était ancré dans des questions pratiques, elle a eu un impact durable pour la nouveauté apportée par ses membres, rattachés à un mouvement plus large désigné comme la « génération de l'image » 「映像派」.

3.2.3 L'agence Vivo et la « génération *eizō* »

Dans plusieurs textes en 1960, Tōmatsu et Hosoe ont été associés à une « nouvelle vague » *nūberu bāgu* 「ヌーベル・バーグ」, une « nouvelle photographie » *atarashii shashin* 「新しい写真」 et une génération de l'« image » *eizō* 「映像」¹¹⁶. Vivo est ainsi devenue la représentante, pour le médium de la photographie, d'un mouvement plus général qui touchait également le cinéma, et d'autres formes d'arts visuels au tournant des années 1960. Le terme de *nūberu bāgu* directement emprunté au français a été dans sa transcription japonaise associé à une génération de cinéastes tels que Matsumoto Toshio 松本敏夫 (1908-1987), Adachi Masao 足立正生 (1939-), Ōshima Nagisa 大島渚 (1932-2013) ou Wakamatsu Kōji 若松孝二 (1936-2012).

En septembre 1960, le critique Watanabe Tsutomu 渡辺勉 (1908-1978) publie dans les pages d'*Asahi Kamera* un article sur « Les tendances de la nouvelle expression photographique » (*Atarashii shashin hyōgen no keikō*) 「新しい写真表現の傾向」, où il commente notamment les œuvres récentes de Hosoe, Narahara, Imai Hisae et Tōmatsu. Il remarque une nette rupture que ces photographes opèrent avec le réalisme, et désigne leurs travaux sous le terme de « *eizō* » 「映像」 Watanabe justifie ainsi l'emploi de ce terme :

¹¹⁶ Natori emploie ces expressions dans : NATORI Yōnosuke 名取洋之助, « Atarashii shashin no tanjō » 新しい写真の誕生 (Naissance d'une nouvelle photographie), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, octobre 1960, p. 147-149.

映像とは「うつし出された物体の像」という言葉通りのほかに、そうしたメカニズムを通して行なう、表現としての意味も含まれている。¹¹⁷

Le terme *eizō* ne veut pas seulement dire comme le suggère son étymologie « une forme matérielle projetée », mais il implique aussi l'idée d'expression (*hyōgen*), apportée pas ce dispositif même.

Watanabe rappelle ici l'importance de l'étymologie de ce terme, qu'il n'emploie pas par hasard. Composés des sinogrammes *ei* 映 (reflet ou projection) et *zō* 像 (forme, image), le mot *eizō* n'a pas la même implication que le terme de *shashin* 「写真」. Ce dernier, comme l'ont exploré l'historien d'art Satō Dōshin 佐藤道信¹¹⁸ ainsi que plus récemment l'historienne de la photographie Maki Fukuoka dans son ouvrage *The Premise of Fidelity*,¹¹⁹, formé des sinogrammes *sha* 写 (déplacement, transfert ou copie) et *shin* 真 (la vérité), a été associé à la technique de photographie au moment de son importation au Japon dans les années 1850. Mais il existait déjà avant pour décrire des portraits réalistes dessinés ou des techniques de transfert sur papier de formes végétales pour des catalogues de botanique. Les sinogrammes *ei* 映 (de *eizō* 映像) et *sha* 写 (de *shashin* 写真), dont la lecture sino-japonaise diffère, ont en réalité un sens très proche, qui se confond dans leur lecture japonaise commune : *utsusu*, signifiant le déplacement, le transfert. Par extension, dans le cas de *ei*, il est associé aux mots signifiants la projection et, dans celui de *sha*, la copie. C'est dans leur deuxième composant que ces deux mots diffèrent fondamentalement dans leurs significations, le *zō* 像 de *eizō* réfère à une image, une silhouette, une forme, et le *shin* 真 de *shashin* réfèrent à la vérité, souvent dans une dimension morale ou religieuse. Dans son ouvrage sur le cinéma des années 1960, Furuhashi Yuriko analyse en détail les implications conceptuelles du terme *eizō* au moment de son apparition dans les discours théoriques sur l'image à la fin des années 1950. Elle rappelle qu'*eizō* est plus communément traduit par « image », mais que la fonction sacrée qui a été associée à ce mot dans l'histoire de l'art et les théories occidentales, dans une

¹¹⁷ WATANABE Tsutomu 渡辺勉, « Atarashii shashin hyōgen no keikō » 新しい写真表現の傾向 (Nouvelles tendances dans l'expression photographique), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, septembre 1960, p. 148-149., p.148.

¹¹⁸ SATŌ Dōshin 佐藤道信, *Meiji kokka to kindai bijutsu: bi no seijigaku* 明治国家と近代美術: 美の政治学 (L'État de Meiji et l'art moderne: politiques de l'esthétique), Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan 吉川弘文館, 1999., p.209-232

¹¹⁹ FUKUOKA Maki, *The premise of fidelity: science, visibility, and representing the real in nineteenth-century Japan*, Stanford, California, Stanford University Press, 2012.

culture judéo-chrétienne, est absente du terme japonais *eizō*. Le terme image dans son acception occidentale, incluant aussi l'image mentale, est utilisée en japonais avec le terme *imēji* 「イメージ」, transcription du mot anglais. Furuhata explique que si le terme *eizō* préexiste aux années 1950, c'est surtout dans cette décennie qu'il commence à être employé dans le registre des arts visuels, alors que se pose la question de la théorisation des médias et de l'image technologique :

Eizō refers to a particular kind of image created and mediated by technological means, including cinema, television, photography, and computer imaging. Hence, images created by hand, as in the case of painting or drawing, are not eizō. [...] because it presupposes the mediation by technological or mechanical apparatus, eizō does not refer to pictorial, mental, literary, or theological notions of the image.

*[...] The rise of eizō as a key concept runs parallel to the postwar transformation of the media environment in Japan.*¹²⁰

Eizō fait référence à une sorte d'image particulière qui est créée et diffusée par des moyens technologiques, comme le cinéma, la télévision, la photographie et les images numériques. Ainsi, les images créées à la main, comme les peintures ou les dessins, ne sont des *eizō*. Parce qu'elle présuppose un dispositif mécanique ou technologique, l'*eizō* n'évoque pas non plus les notions théologiques, littéraires ou mentales associées à l'image.

[...] La diffusion d'*eizō* comme concept clé s'est faite parallèlement à la transformation de l'environnement médiatique japonais de l'après-guerre.

Quand Watanabe emploie ce terme en 1960, il le fait à n'en pas douter avec la connaissance de l'usage qu'en ont fait des théoriciens du cinéma autour de 1958-1960, comme Okada Susumu ou Matsumoto Toshio. Ce dernier, qui fut le premier à employer le terme *eizō* dans le titre d'un livre,¹²¹ est théoricien, mais également vidéaste, documentariste et réalisateur. Il cherche à développer une forme expérimentale de documentaire qui, en exploitant les possibilités formelles des techniques de l'image, s'affranchisse du genre naturaliste. Il défend au contraire l'idée d'un documentaire qui comprenne les réalités internes de l'invisible et de l'inconscient. Okada Susumu, théoricien du cinéma, s'empare lui

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Publiés dans le recueil : MATSUMOTO Toshio 松本俊夫, *Eizō no hakken : avangyarudo to dokyumentarī* 映像の発見 : アヴァンギャルドとドキュメンタリー (Découverte de l'image : avant-garde et documentaire), Tōkyō, San.ichi shobō 三一書房, 1963.

aussi du terme *eizō* dans des textes¹²² où il défend l'importance de l'image comme langage autonome, arguant que le cinéma ne saurait reposer que sur la narrativité du scénario, mais devrait mieux mettre à profit sa spécificité, qui est celle de l'image mécanique. Pour Okada, l'image peut fonctionner comme un langage en soi, qui ne serait pas soumis ou inférieur à celui du texte et de la littérature. Okada ainsi que Matsumoto participent tous les deux à l'ouvrage collectif publié en 1966 *Eizō to wa nani ka* (Qu'est-ce qu'une image ?) 『映像とは何か』¹²³, auquel contribue également Fukushima Tatsuo. La présence de ce dernier atteste de l'intégration de la photographie au champ de *eizō*, mais aussi de l'importance des expositions « 10 regards de photographes » (et par extension de Vivo) dans ce champ théorique.

Si ces théorisations autour du terme d'*eizō* sont d'abord formulées dans les revues de cinéma, elles sont intégrées très rapidement par les critiques dans les revues de photographie et associés aux photographes du groupe Vivo. Indissociable des médias, et de la technologie, le terme est aussi associé à une création d'avant-gardes, d'une génération qui cherche à assumer les possibilités de l'image comme langage autonome. Ces recherches rejetaient en particulier l'idée du documentaire réaliste et de l'objectivité naturaliste dominante dans les années 1950, promue par la génération active pendant les années de propagande.

3.2.4 Le réalisme d'après-guerre et les fantômes de la propagande

Les années 1950 avaient en effet été dominées par une photographie réaliste, promue par une génération de photographes née dans les années 1900-1910, qui avait été active pendant les années de la montée du militarisme au Japon¹²⁴ et avait travaillé au service de l'État pendant la guerre. Alors que les magazines avaient tous été amenés à interrompre leur publication, les seuls périodiques pouvant commissionner régulièrement et rémunérer les photographes étaient des revues de propagande militariste financées par le gouvernement.

¹²² Voir le recueil de ses textes publié en 1969 : OKADA Susumu 岡田晋, *Eizō ningen to imēji* 映像 人間とイメージ (Eizō: les hommes et les images), Tōkyō, Bijutsu Shuppansha 美術出版社, 1969.

¹²³ ITŌ Yoshikazu 伊藤美一 (éd.), *Eizō to wa nani ka* 映像とは何か (Qu'est-ce qu'une image?), Tōkyō, Shashin dōjinsha 写真同人社, 1966.

¹²⁴ TSCHUDIN Jean-Jacques et HAMON Claude (éd.), *La société japonaise devant la montée du militarisme : culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Arles, P. Picquier, 2007.

Ainsi les photographes qui avaient commencé leur carrière avant-guerre ont commencé à fournir des images au service de la communication japonaise dans les frontières nationales et à l'étranger. Kimura Ihei 木村伊兵衛 (1901-1974) et Hamaya Hiroshi ont travaillé pour le magazine *Front* (édité par Tōhōsha 東方社 en plusieurs langues) montrant les forces armées japonaises à l'étranger ; Natori Yōnosuke, Ina Nobuo 伊奈信男 (1898-1978) ou encore Domon Ken 土門拳 (1909-1990) participent à la revue *Nippon* (édité par Nippon Kōbō 日本工房), Kimura et Domon sont également employés par la revue *Shashin shūhō* 『写真週報』 publiée par l'agence gouvernementale de renseignements (Naikaku jōhōkyoku 内閣情報局)¹²⁵.

Dans le milieu artistique, le rôle des artistes qui ont répondu aux commandes de l'État et participé ainsi au système militariste et, de façon plus ou moins détournée, à sa propagande, a été interrogé. Des artistes comme Léonard Foujita (Fujita Tsuguharu 藤田嗣治) sont pointés du doigt, et une organisation de peintres, sculpteurs et critiques l'Association de l'art du Japon (*Nihon bijutsu-kai* 日本美術会) est formée pour débattre des mesures à prendre afin de pousser les artistes complices à reconnaître leurs torts¹²⁶. Aucun artiste ou écrivain n'a été condamné pour crime de guerre, mais les débats sur la responsabilité des intellectuels, hommes de lettres et artistes pendant la guerre ont été fondamentaux dans la formation de la conscience politique de la génération d'après-guerre. Dans les revues littéraires, ces débats font s'affronter dès 1946 une gauche libérale démocrate et des marxistes d'abord qui interrogent les raisons de l'inaction des intellectuels face à la montée du fascisme. Vers 1956, une génération plus jeune, représentée notamment par Yoshimoto Takaaki 吉本隆明 (1924-2012), accuse les mouvements prolétariens d'avoir détourné les théories marxistes au profit du nationalisme¹²⁷ : ses écrits joueront un rôle important dans la formation d'une Nouvelle Gauche (*shinsayoku* 新左翼), indépendante du parti communiste japonais, qui s'engagera dans la lutte contre les traités nippo-américains et la guerre du Vietnam dans les années 1960.

¹²⁵ Voir l'ouvrage : SHIRAYAMA Mari 白山眞理, « *Hōdō shashin* » to *sensō*: 1930-1960 〈報道写真〉と戦争: 1930-1960 (La « photographie de reportage » et la guerre 1930-1960), Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan 吉川弘文館, 2014.

¹²⁶ LUCKEN Michael, *Grenades et amertume*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

¹²⁷ MÜLLER Simone, « Le « champ littéraire » japonais en lutte : l'après-guerre et le discours sur la responsabilité des écrivains », in *Ebisu*, n° 54, 2017, p. 79-111., p.54.

Or, dans le milieu de la photographie, cette question n'est pas vraiment abordée de front. Le critique Watanabe Tsutomu, dans un chapitre de l'*Histoire de la photographie japonaise contemporaine 1945-1970*¹²⁸ publié en 1977, plus de trente ans après la fin de la guerre, aborde cette question de la responsabilité, ayant lui-même, en tant que directeur de publication et photographe, fait partie de cette génération complice. Il dit comment les photographes au service de l'État militariste, considérés comme de « simples techniciens » 「単なる技術家」,¹²⁹ n'ont pas fait l'objet de débat public. Pour lui, la question de leur responsabilité n'a pas été réglée collectivement, mais a généré, chez beaucoup, un repentir, qui s'est opéré intimement et, on peut imaginer, à des échelles variées. Après la défaite, ces photographes se distinguent par leur énergie à retrouver un sens au photojournalisme, et replacer dans la photographie leurs espoirs d'objectivité et de réalisme. Le photographe Domon Ken, en particulier, a eu une influence considérable. En 1950, il devient juré de la section « concours » de la revue *Kamera*, où il publie tous les mois des commentaires sur des clichés envoyés par les amateurs qu'il a sélectionnés. C'est là que Domon Ken a développé et rendu populaires les préceptes du mouvement de photographie réaliste (*riarizumu shashin undō* リアリズム写真運動) qui a dominé les années 1950, en particulier ce qu'il a lui-même appelé la « première période du réalisme » 「第一期リアリズム」 entre 1950 et 1955¹³⁰. Dans les commentaires qu'il écrit sur les clichés envoyés par les lecteurs, il insiste sur la nécessité de prendre des sujets sociaux, la misère d'un peuple meurtri par la guerre, avec quelques principes fondamentaux :

僕はリアリズムの方法論として、カメラとモチーフの直結、ということ
を最初に打ち出した。次いで、絶対非演出の絶対スナップ、ということ
も打ち出した。¹³¹

J'ai défini la méthode du réalisme en ces termes : d'abord la connexion directe de
l'appareil avec le motif ; ensuite, le snapshot absolu, absolument sans mise en
scène.

¹²⁸ Nihon sashinka kyōkai (éd.), *Nihon gendai shashin-shi 1945-1970*, op. cit.

¹²⁹ WATANABE Tsutomu 渡辺勉, « Sengo shashinshi tenbō » 戦後写真史展望 (Perspective sur la photographie d'après-guerre) in *Nihon gendai shashinshi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977, p. 385-401., p.385.

¹³⁰ ITŌ Tomomi 伊藤知巳, « Dai ikki shashin riarizumu undō » 第一期写真リアリズム運動 (La première période du mouvement réaliste en photographie) in *Nihon gendai shashin-shi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977, p. 416-124.

¹³¹ Domon en 1953 cité dans : *Ibid.*, p.418.

Domon s'est érigé en autorité de ce mouvement qu'il a rendu populaire, mais ses idées sont partagées par Kimura Ihei, Ina Nobuo, Watanabe Yoshio 渡辺義雄 (1907-2000), ou encore Tanaka Masao 田中雅夫 (1912-1987) qui écrit le texte « Kojiki shashin-ron » (De la photographie de mendiants) 「乞食写真論」¹³² encourageant à prendre des photographies des plus démunis après la défaite. Dans une grande table ronde de 1952, les photographes de la période de guerre, Domon, Kimura, Ina, Watanabe, Tanaka et le journaliste Kamekura Yūsaku 亀倉雄策 expriment chacun leur vue sur la question de la subjectivité et du réalisme en photographie. Kimura, qui affirme « Après avoir appuyé sur le déclencheur, je ne suis plus rien » 「とにかくシャッターを押してしまえば、僕はもう何もないじゃないですか」 est le plus radical et défend l'objectivité du photographe comme une nécessité sociale :

だからこそ社会の現実にカメラを向けて、生活なり人間なりを撮る点で、規制芸術の絵画を軽蔑しなければならないという方向に発展させていかなければならない。そこに初めて写真の機能とか客観性とかいうものがちゃんと出て来る。ここに写真の世界がある。写真のメカニズムによるリアリティでもなんでもいい。そこに写真の社会的使命がある。¹³³

Et c'est pour ça justement qu'en tournant son appareil vers la réalité sociale, et en prenant les gens, et leur vie, le mépris de la peinture artistique codifiée est nécessaire. C'est comme ça qu'apparaîtra vraiment pour la première fois la fonction de la photographie, son objectivité. Le monde de la photographie se trouve là. Appelez ça la réalité de la mécanique de la photo si vous voulez. La raison d'être sociale de la photographie est là.

Dans un essai sur le réalisme photographique de l'après-guerre japonais, l'historienne Julia Adeney Thomas montre les incohérences entre les discours des photographes et les images qu'ils érigent en modèle¹³⁴. Elle s'intéresse en particulier aux préceptes de Domon, qui, tout en insistant sur la nécessité du « snapshot absolu », critique beaucoup des images

¹³² TANAKA Masao 田中雅夫, « Kojiki shashinron : furōji, runpen ōi ni toru beshi » 乞食写真論—浮浪児、ルンペン大いに撮るべし (De la photographie de mendiants : la nécessité de photographier les enfants des rues et les indigents), in *Kamera* カメラ, mai 1953, p. 73-75.

¹³³ Kimura Ihei dans: INA Nobuo 伊奈信男, KIMURA Ihei 木村伊兵衛, WATANABE Yoshio 渡辺義雄, et al., « Kindai shashin no shomondai » 近代写真の諸問題 (Les problèmes de la photographie moderne), in *Kamera* カメラ, octobre 1953, p. 65-73., p.69.

¹³⁴ « Emotionally demanding but politically conservative » : THOMAS Julia Adeney, « Power Made Visible: Photography and Postwar Japan's Elusive Reality », in *The Journal of Asian Studies*, n° 2, vol. 67, 2008, p. 365-394.

des amateurs pour leur manque d'originalité et leur manque d'intelligence du cadre. La définition du « *snapshot* absolu » serait pour lui un rejet de la manipulation post-prise de vue dans la chambre noire, mais pas une interdiction de composition et de réflexion en amont de cette prise de vue. Domon encourage en effet à utiliser le cadrage, l'environnement et le choix des sujets pour susciter une émotion qui correspond à la réalité (une réalité que l'appareil seul ne saurait rendre sans la science de manipulation visuelle du photographe en amont de la prise de vue). Thomas montre aussi que la réalité sociale de Domon ne l'intéresse que dans le cadre d'une relation hiérarchique, du photographe dans une posture paternaliste usant d'une certaine manipulation des images pour faire appel aux émotions des spectateurs, mais sans véritablement appeler à un changement social ou sans pointer des fautes de l'État. Elle conclut que le réalisme de Domon Ken est « émotionnellement exigeant, mais politiquement conservateur »¹³⁵. C'est précisément cette position autoritaire, et cette objectivité, finalement toujours manipulée, définie par la génération réaliste, que veut remettre en question la « génération *eizō* ».

3.2.5 La querelle entre Tōmatsu et Natori Yōnosuke

Tōmatsu en particulier est devenu le photographe représentant de cette nouvelle approche de l'image questionnant les préceptes réalistes par une querelle entre lui et le photographe Natori Yōnosuke. Ce dernier, dans son article « Naissance d'une nouvelle photographie »¹³⁶ avait dressé une critique virulente contre la génération *eizō*, et en particulier contre Tōmatsu qui avait travaillé comme lui pour les éditions Iwanami quelques années plus tôt. Il s'attarde sur la série « Kachō san » (Monsieur le Directeur) 「課長さん」 (publiée dans la revue *Chūō Kōron* 『中央公論』 en juillet 1958), qui suit un directeur de section dans ses déplacements en province, et le *rensai* « Senryō » (Occupation) 「占領」 sur les bases militaires américaines publié dans *Asahi Kamera* entre janvier et mars 1960. Natori reproche à Tōmatsu d'adopter un point de vue personnel, et de « mettre le masque du

¹³⁵ *Ibid.*, p.389.

¹³⁶ Natori Y., « Atarashii shashin no tanjō », art cit.

photojournalisme » 「報道写真の仮面をかぶった」¹³⁷, pour adapter son sujet à l'image préconçue qu'il s'en faisait :

その人間は彼の観念に合わせて選ばれたものだ。 [...] 彼の考える課長のイメージ、それに一番ピッタリとした人物として、あの課長が選ばれたのである。だから課長のルポルタージュというより彼の課長観の表明なのだ。¹³⁸

Cet homme, il [Tōmatsu] l'a choisi parce qu'il correspond à son idée. [...] Il a choisi ce directeur-là, parce qu'il est en parfait accord avec l'image qu'il se fait d'un directeur. Et pour cette raison, plus qu'un reportage, c'est une représentation de sa vision d'un directeur.

Natori poursuit en affirmant qu'avec sa série « Occupation » Tōmatsu ne cherche même plus à prétendre faire du reportage et abandonne toute narration, ce qui lui fait conclure : « Tōmatsu a abandonné ce respect d'une réalité spécifique propre au photoreportage » 「東松はこの報道写真の、特定の事実尊重を捨てた。」¹³⁹.

La série « Occupation » de Tōmatsu mérite en effet qu'on s'y attarde. En 1959, alors qu'il a déjà rejoint Fukushima et Hosoe et d'autres photographes autour du projet « Dix regards de photographes », Tōmatsu entame un projet de reportage sur les bases militaires américaines restées sur le territoire après la fin de l'occupation en 1952. Ses images paraissent d'abord dans *Asahi Kamera* en trois chapitres, entre janvier et mars 1960 sous le titre « US Military Bases in Japan », puis sont rassemblées sous le chapitre « Senryō » (Occupation) 「占領」 de son livre *Nippon* paru en 1967¹⁴⁰. Tōmatsu s'empare de ce sujet hautement politique pour exercer son regard, sa position de photographe, et interroger les possibilités de l'image dans la restitution de cette réalité insupportable et pourtant consentie. La nouveauté est moins dans le sujet, cette fracture entre le peuple japonais et l'occupant occidental, déjà exploité avant lui, que dans le traitement qu'il en fait. Le point de vue de Tōmatsu, qui n'est jamais frontal, semble surtout se présenter comme des coups d'œil, qui laissent l'impression d'un photographe-passant, appuyant sur le déclencheur à la dérobée, ne s'arrêtant pas pour regarder son sujet en face et trouver un point de vue neutre (si tant est que

¹³⁷ *Ibid.*, p.148.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p.149.

¹⁴⁰ *Ibid.*

la place de l'appareil à hauteur du regard soit effectivement neutre). La première photographie de la série, parue dans le premier chapitre titré « HARLEM (kokujin gai) – Kanagawa ken Yokosuka » (Harlem (le quartier noir) – Yokosuka, département de Kanagawa) 「 HARLEM (黒人街) — 神奈川県横須賀 」 (fig.38-39) montre quatre visages d'hommes, dont un semble être un soldat africain-américain, penchés sur le photographe qui a pris la photo depuis le sol, l'objectif levé vers le ciel. Le contre-jour efface les traits des personnages, donnant à leurs silhouettes un aspect étrange et menaçant. Tōmatsu s'éloigne clairement du « snapshot objectif » de Domon, en expérimentant avec les points de vue, mais la nouveauté de son approche ne s'arrête pas là. Le choix des clichés publiés et la mise en page attestent également d'une volonté de casser les codes de la *kumi-shashin*, le photoreportage narratif privilégié par Natori. Dans le second chapitre de cette série, titré « Shisen – Hokkaidō Chitose kichi » (Regard : base de Chitose, Hokkaidō) 「視線—北海道千歳基地」 (fig.40), par la mise en page et le choix des sujets, Tōmatsu montre la réalité de l'occupation non pas par les signes évidents de la présence militaire, mais par le moyen détourné de son impact sur le visage des personnes vivant sur les espaces occupés. Sur une double page, une photographie d'un visage prend tout l'espace : derrière une vitre blanchie par le givre, le visage flou d'une femme regarde directement le photographe. Le double écran de la vitre et de ses lunettes noires, sa bouche cachée par la neige, viennent dire l'impossible communication, le silence, mais n'enlèvent rien à la force de son regard, sur lequel semble se superposer, par reflet, la silhouette du photographe. Il faut un temps pour remarquer une autre photographie, qui court comme une longue bande sur le haut de la même double page, montrant des avions militaires sur une piste de décollage, comme l'expression, en image, d'un fond sonore, celui de la guerre se rappelant sans faute au lecteur. Cette liberté dans la mise en page atteste d'un désir d'expérimentation avec les images, qui ne sont pas sans rappeler le cinéma expérimental contemporain, que Tōmatsu cherche à concevoir comme un langage autonome. Il cherche ainsi à transmettre les réalités internes de ses sujets sans passer par des signes évidents (pour exprimer la présence militaire ou la pauvreté), par la narration ou par des légendes explicatives.

Natori reproche à Tōmatsu, dans son article d'octobre 1960, cette perte de narrativité, et l'apparente anarchie de la mise en page. Mais le jeune photographe refuse de s'entendre dire ainsi que ses expérimentations seraient la preuve d'un rejet du « respect d'une réalité

spécifique ». Toujours dans *Asahi Kamera*, le mois suivant, en novembre 1960, Tōmatsu publie la tribune « Wakai shashinka no hatsugen: boku wa Natori shi ni hanron suru » (Déclaration d'un jeune photographe : je réponds à M. Natori) 「若い写真家の発言・僕は名取氏に反論する」 Il y remet en question l'autorité du photojournalisme défini par Natori, et conteste qu'il soit le seul moyen de voir la réalité.

報道写真という言葉が持つ重量感は、すでに過去のものである。かつて、ドイツから日本に報道写真の理論を輸入した最初の人の名取氏だったとすれば、その功労に敬意を表すことを惜しむものでは決してない。しかし写真の動脈硬化を防ぐためには「報道写真」にまつわる悪霊を払いのけて、その言葉が持つ既成の概念を破壊することだと僕は思う。

Le terme trop lourd de photojournalisme appartient déjà au passé. Si c'est Monsieur Natori qui a importé le concept de photoreportage depuis l'Allemagne, je n'ai aucune raison de ne pas le respecter pour ça. Mais pour éviter à la photographie de se scléroser, je pense qu'il faut se débarrasser des fantômes et détruire les concepts liés à ce mot.¹⁴¹

Cette rupture générationnelle entre les photographes actifs pendant la guerre et ceux qui sont apparus après s'opère ainsi autour de la question centrale du rapport du photographe au réel : Natori accuse Tōmatsu de manipuler son lecteur en imposant sa propre vision des choses ; Tōmatsu lui répond que les principes d'objectivité du photojournalisme ne sauraient être les seuls à pouvoir retranscrire la réalité. L'historienne Fabienne Adler, qui a consacré une thèse à la photographie et au cinéma dans le Japon des années 1960¹⁴², comprend la posture de Tōmatsu dans ce passage aux années 1960 comme l'équivalent, pour la photographie, de celle du réalisateur Ōshima Nagisa 大島渚 (1932-2013) pour le cinéma, associé, lui aussi, à la génération *eizō* et à la nouvelle vague de la fin des années 1950. Ōshima était alors proche du photographe et lui avait demandé de venir collaborer avec lui pendant la réalisation de son film *Shiiku* (*Le piège*) 『飼育』 (1961). *Le piège* est le premier film qu'il tourne après avoir quitté les studios de la Shōchiku, suite à une dispute autour de son

¹⁴¹ TŌMATSU Shōmei 東松照明, « Wakai shashinka no hatsugen: boku wa Natori shi ni hanron suru » 若い写真家の発言・僕は名取氏に反論する (Déclaration d'un jeune photographe: je m'oppose à M.Natori), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, décembre 1960, p. 156-157., p.157.

¹⁴² ADLER Fabienne, *First, abandon the world of seeming certainty: theory and practice of the « camera-generated image » in ninteen-sixties Japan*, PhD Thesis, Stanford University, 2009, 638 p, (dactyl.).

précédent film *Nihon no yoru to kiri* (*Nuit et brouillard au Japon*) 『日本の夜と霧』 (1960), prenant pour sujet les luttes contre l'Anpo, retiré des écrans par sa maison de production. Tōmatsu vient sur les lieux du tournage pour prendre en photographie les acteurs : mais loin de proposer un reportage, il met en scène un véritable petit théâtre, faisant poser les acteurs un à un dans leur costume sur le fond neutre d'un studio. Ces photographies, reproduites dans son livre *Sengoha* (*Après-guerre*) 『戦後派』¹⁴³, montrent une galerie de personnages dans des attitudes parfois outrées, jouant leur rôle devant l'objectif, montrant là un attrait indéniable du photographe pour la mise en scène et la théâtralité. Cette collaboration des deux hommes montre une communion d'idées et de recherche créative fondée dans le même rejet du réalisme de la génération précédente. Tōmatsu a confié dans une interview avec Adler qu'il n'avait pas le même attrait pour la conceptualisation que son confrère¹⁴⁴, mais partageait des idées très similaires.

En effet, le rapprochement est éclairant : Ōshima Nagisa, qui a largement critiqué le cinéma de studio de l'après-guerre, s'est engagé pour une politique de l'auteur, à la lecture des textes de la nouvelle vague française, mais surtout dans un développement d'une idée de la subjectivité comme nécessité sociale. Ōshima défend l'*eizō* comme un moyen d'expression, assumant complètement le point de vue particulier de l'auteur, qui ne serait pas la simple expression d'un style individuel, mais une subjectivité inscrite dans un projet politique. En cela, Adler montre que le « sujet » *shutai* 「主体」 exprimé par Ōshima s'inscrit dans la philosophie existentialiste et la lecture de Jean-Paul Sartre (1905-1980)¹⁴⁵. La pensée du philosophe français sur la liberté individuelle et la subjectivité a rencontré un public important au Japon dans les années 1950 et 1960¹⁴⁶, en particulier après sa visite au Japon en 1966. Les intellectuels d'une gauche tendant à s'éloigner du marxisme d'avant-guerre

¹⁴³ TŌMATSU Shōmei 東松照明, *Sengoha* 戦後派 (*Après-guerre*), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1971.

¹⁴⁴ F. Adler, *First, abandon the world of seeming certainty*, *op. cit.*, p.119-120.

¹⁴⁵ Voir : SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943., SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946.

¹⁴⁶ *L'existentialisme est un humanisme* est traduit en 1955 : SARTRE Jean-Paul サルトルジャン＝ポール, *Jitsuzonshugi to wa nani ka jitsuzonshugi wa hyūmanizumu de aru* 実存主義とは何か 実存主義はヒューマニズムである (*L'existentialisme est un humanisme*), traduit par Ibuki Takehiko 伊吹武彦, Tōkyō, Jinbun shoin 人文書院, « Sarutoru zenshū » サルトル全集, 1955, vol. 13/39. *L'Être et le Néant* en 1956 : SARTRE Jean-Paul サルトルジャン＝ポール, *Jitsuzon to mu genshōgakuteki sonzai ron no kokoromi* 存在と無 現象学的存在論の試み (*L'Être et le Néant*, essai d'ontologie phénoménologique), traduit par Matsunami Shinzaburō 松浪信三郎, Tōkyō, Jinbun shoin 人文書院, « Sarutoru zenshū » サルトル全集, 1955, vol. 18, 19, 20/39.

voyaient en particulier dans le concept de la subjectivité une possibilité pour les Japonais de sortir du « sacrifice de soi » *messhihōkō* 「滅私奉公」 qui avait mené le Japon à la guerre¹⁴⁷. Pour Ōshima la subjectivité de l'auteur, qu'il décrit comme « une arme pour changer la réalité » 「現実変革の武器」¹⁴⁸, s'inscrit dans un appel à l'engagement politique, une recherche des possibilités formelles de l'*eizō*, l'image générée par un objectif, et un désir d'émancipation des structures autoritaires des studios. Autant de traits qu'on peut voir aussi chez Tōmatsu, dans son choix du sujet des bases militaires, le traitement, qu'il en fait ainsi que sa participation à la création de l'agence indépendante Vivo.

Le début des années 1960 est donc marqué par l'apparition de la génération de Tōmatsu et Hosoe, réunie sous le terme de « génération *eizō* ». Ces photographes rejettent les préceptes du réalisme de la génération des photoreporters actifs pendant la guerre, qui défendaient l'objectivité comme nécessité sociale, au profit de la subjectivité. L'image mécanique, *eizō*, pouvait pour eux apporter de nouveaux moyens de communication, et transmettre, par son expression personnelle, des réalités qui dépassent le monde visible, en usant de l'image comme langage autonome.

Or, dans cette position, Tōmatsu et ses contemporains continuent de penser l'acte photographique dans un rapport d'un sujet photographe qui peut transmettre la réalité de son objet photographié. En 1968, *Provoke* va venir remettre en question cette position, qui repose sur la souveraineté du sujet, et la rejeter au même titre que celle des photographes réalistes.

3.3 Les théories de Taki et Nakahira

3.3.1 Nakahira et le concept de *kiroku*

C'est dans les textes autour de l'exposition « 100 ans de photographie » que s'est précisée la position de Nakahira par rapport à celle de Tōmatsu. Alors qu'il avait participé au tri et à la sélection des documents, Nakahira salue le regard critique que l'exposition a

¹⁴⁷ HIDAHA Rokurō 日高六郎, *Sengo shisō o kangaeru* 戦後思想を考える (Réflexions sur la pensée d'après-guerre), Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, 1980., p.75.

¹⁴⁸ Ōshima Nagisa cité par F. Adler, *First, abandon the world of seeming certainty*, *op. cit.*, p.87.

proposé sur l'Histoire du Japon. Elle proposait en effet aux spectateurs des photographies qui retracent, depuis la restauration de Meiji, l'établissement d'un empire colonial moderne et d'une idéologie militariste jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (« le Japon moderne s'est construit sur un nombre terrifiant de cadavres » 「日本の近代はおびただしい死体の上に築かれてきた」,¹⁴⁹ dit-il), et qui mettent les photographes en face de leurs responsabilités dans cette Histoire. Nakahira ne s'oppose donc pas à la sélection des images, mais au terme employé pour les définir : l'« expression » *hyōgen*, qui figure dans le titre. Nakahira exprime sa méfiance à l'égard de ce terme, car il évoque pour lui, d'abord, l'expression artistique des photographes pictorialistes, surréalistes ou issus d'autres mouvements comme le Pop Art. Pour lui, ils n'expriment rien d'autre qu'un complexe par rapport à d'autres formes d'art, qu'ils cherchent à copier. De plus, pour Nakahira, ce complexe est redoublé au Japon, par son sentiment d'infériorité par rapport à l'Occident. Mais il va plus loin encore en associant « l'expression » non pas seulement à l'art, mais aussi à la pratique amateur ou documentaire. Pour Nakahira, des images de guerre qui montrent des soldats héroïques partant au combat, ou des drapeaux japonais flottant sur le ciel bleu, faites par des amateurs ou des photojournalistes, participant à la propagande en glorifiant de l'effort de guerre, sont aussi, pour lui, la manifestation d'un désir « d'expression » et il s'en explique ainsi :

＜表現＞とはすでにある観念あるいは価値観を作品を通していかに有効に人に伝えるかということにあるのだから。¹⁵⁰

L'« expression » c'est le fait de transmettre efficacement à quelqu'un à travers une œuvre une valeur ou une conception qu'on a déjà.

Ainsi, alors que Tōmatsu et sa génération proposaient l'« expression » et la subjectivité comme des solutions pour contrer la supposée objectivité de la génération réaliste qui était tombée dans la propagande, Nakahira met ces deux propositions sous la même bannière : qu'elle soit supposée subjective ou objective, ces deux photographies émanent d'une intention de transmettre un message, ce qui est, de toute façon de « l'expression », et vient forcer, par la photographie, une idée préconçue sur le lecteur. L'alternative énoncée par

¹⁴⁹ Nakahira T., « Shashin ni totte hyōgen to wa nani ka?: shashin 100 nen, nihonjin ni yoru shashin hyōgen no rekishiten no imi suru mono », art cit.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.130.

Nakahira, réside dans le concept de *kiroku*, l'enregistrement. Il préconise de dépasser la croyance que la photographie peut être le vecteur d'une quelconque réalité, de la débarrasser de sa fonction de langage, pour la comprendre enfin pour ce qu'elle est : rien d'autre que l'enregistrement de la présence du photographe à un moment donné. Il s'appuie pour cette définition sur un essai du critique littéraire et romancier Hotta Yoshie 堀田善衛 (1918-1998) publié la même année, et dont il tire la conclusion suivante :

堀田善衛 が指摘するように、＜記録＞とは世界に対して人間のとる一つに精神の姿勢である。そしてそれはおそらく＜表現＞とは対極に在るものであろう。何かを進んで提出するよりも、与えられた何かを、
最小限・少なくとも社会と個人の記憶のうちにとどめるといった消極的なものでそれはあるかもしれない。¹⁵¹

Comme le montre Hotta Yoshie, l'« enregistrement » est une attitude de l'esprit par rapport au monde. Et cette attitude est à l'opposé de l'« expression ». Plutôt que d'avancer une idée et d'en rendre compte, il s'agit de l'acte passif d'arrêter, tout au moins, a minima, dans sa propre mémoire et celle de la société, quelque chose qui nous a été donné.

Sa position est donc clairement contre le photoreportage réaliste de guerre, mais aussi contre la solution proposée par l'*eizō* subjectif de la génération de Tōmatsu. Nakahira avait d'ailleurs déjà émis des critiques contre les photographies de cette génération dans un commentaire sur une exposition de photographies de Hijikata Tatsumi par Hosoe. Le danseur et le photographe ont collaboré à de nombreuses reprises, depuis leur rencontre en 1959. Cette année-là, le public tokyoïte avait découvert Hijikata avec sa performance dans *Kinjiki* (Les amours interdites) 『禁色』, adaptation pour la scène du roman éponyme de Mishima Yukio de 1953 sur les milieux homosexuels du Tokyo de l'après-guerre. La présence magnétique de Hijikata, qui fonde l'année suivante l'*ankoku butō* 暗黒舞踏 la « danse des ténèbres », impressionne fortement Hosoe, qui l'invite à poser pour lui. Entre 1965 et 1968, Hosoe prend des photographies de Hijikata dans le Japon rural, à commencer par sa région natale, Akita. Dans cet ensemble de photographies qu'il expose en 1968, le danseur apparaît comme dans un état second, bougeant comme un animal ou un possédé, accroupi, bondissant

¹⁵¹ *Ibid.*, p.131.

ou courant dans les champs¹⁵² (fig.41 et 42). Nakahira se souvient avoir vu et aimé, plus jeune, des images de leurs premières collaborations, mais, en 1968, à l'aube de la création de *Provoke* et alors qu'il affine ses réflexions, il n'adhère plus au travail du photographe. Il lui fait un reproche semblable à celui que Natori adressait à Tōmatsu : de plaquer sur son sujet son image *a priori* de la folie, de lui faire jouer ce qu'il s'imagine être la folie et par là donc de distordre la réalité.

狂気についての写真が実に”整備”された安定空間、ブルジョア的グッドセンスといってもいい、に支えられているというパラドックス。この美学が逆に狂気を狂気”らしさ”に、残酷を残酷”らしさ”に、言いかえるなら狂気そのものではなく狂気の意味に還元してしまう。[...] 彼にとって狂気はやはり彼岸のものなのだ。彼はア・プリオリに保証された正気を持ってその狂気を眺める。¹⁵³

Je vois un paradoxe dans cette photographie de la folie, qui a, en réalité, été construite à partir de l'espace stable du bon goût bourgeois. Cette esthétique réduit la folie à « ce qui a l'air » fou, la cruauté à « ce qui fait » cruel, et en somme à la seule signification de la folie. [...] Pour lui, la folie c'est quelque chose de lointain. Il la regarde avec sa raison, sécurisée par ses *a priori*.

Nakahira reproche à Hosoe ce que, finalement, lui reprochait déjà la génération du réalisme d'après-guerre : sa vision subjective, mais Nakahira est loin d'appeler à un retour à l'objectivité ou au réalisme. Là où Natori reprochait à Tōmatsu de manipuler le lecteur pour lui faire croire à une réalité qui n'est en fait que sa propre vision, Nakahira questionne l'idée même de réalité. Il ne reproche pas à Hosoe de ne pas restituer la vérité, mais de ne pas douter que la vision qu'il en a n'est que relative à sa posture dominante : de son point de vue personnel où la folie est forcément contraire à la raison, Hosoe ne doute jamais qu'il se trouve dans l'espace sain de la raison. Le terme de « bourgeois » employé par Nakahira revient ainsi

¹⁵² Nakahira écrit cette critique après avoir vu l'exposition « Totetsumonaku higekiteki na kigeki » (Une comédie absolument tragique) 「とてつもなく悲劇的な喜劇」 (du 19 au 31 mars 1968) au Nikon Salon de Ginza. Cet ensemble sera plus tard publiée sous forme de livre : HOSOE Eikō 細江英公, *Kamaitachi* 鎌鼬, Tōkyō, Gendai shinchōsha 現代新潮社, 1969.

¹⁵³ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Kyōki no bigaku no paradokkusu - Hosoe Eikō shashinten "Totetsumonaku higekitekina kigeki (1968) » 狂気的美学のパラドックス — 細江英公写真展「とてつもなく悲劇的な喜劇」 (Le paradoxe de l'esthétique de la folie - sur l'exposition de Hosoe Eikō « une comédie tragique ») in *Mitsuzukeru hate ni hi ga...* Nakahira Takuma *hihyō shūsei 1965-1977* 見続ける涯に火が... 中平卓馬批評集成 1965-1977, Tōkyō, Osiris, 2007, p. 26-27.

souvent chez lui pour qualifier cette génération, confortablement installée dans ses convictions, dont la vision existentialiste de la subjectivité paraît maintenant utopiste. L'esthétisation que propose Hosoe de la folie n'ébranle en rien son système de valeur et le maintien dans une position stable sans questionner l'autorité de son regard et de sa perception de la réalité.

3.3.2 Taki et la position du photographe face au réel

Cette question du regard que pose le photographe sur le monde est aussi essentielle dans les écrits de Taki. Dans les textes qu'il publie dans le cadre de la revue *Provoke*, Taki va également dans ce sens en abordant la question du sujet, et de l'humain plus généralement, en collaboration avec la machine qu'est l'appareil photo. Comme chez Nakahira, la réflexion de Taki est fondée sur une critique de l'utilisation de l'image dans la propagande du militarisme et de l'impérialisme japonais, mais aussi des réponses qu'a tenté d'y apporter la génération de l'*eizō*. Taki a écrit notamment un texte sur Tōmatsu en 1966¹⁵⁴ et, en 1967, un texte sur Narahara Ikkō¹⁵⁵, qui comme Tōmatsu et Hosoe avait participé à l'exposition « Dix regards de photographes », fondé l'agence Vivo. Dans ce texte, tout comme Nakahira relevait les « paradoxes » de la représentation de la folie par le « bourgeois » Hosoe, Taki pointe les paradoxes des photographies prises en Europe par Narahara publiées dans son ouvrage *Yōroppa, teishi shita jikan* (L'Europe : là où le temps s'est arrêté) 『ヨーロッパ・停止した時間』¹⁵⁶. L'approche de la photographie de Taki s'inscrit dans ses réflexions sur le langage, prenant appui sur le structuralisme et la sémiologie saussurienne : c'est surtout la notion barthésienne du « message sans code » qu'il utilise, dans les années 1960, pour mettre à jour les failles du système subjectif défendu par les photographes de l'*eizō* dans « Paradoxe de l'image ». Dans son texte « Le message photographique »¹⁵⁷, Roland Barthes, qui

¹⁵⁴ TAKI Kōji 多木浩二, « Tōmatsu Shōmei-ron » 東松照明論, in *Kamera Jidai* カメラ時代, juillet 1966, p. 39-46.

¹⁵⁵ TAKI Kōji 多木浩二, « Eizō no gyakusetsu - Narahara Ikkō-ron » 映像の逆説 - 奈良原一高論 (Paradoxe de l'image - Sur Narahara Ikkō), in *Dezain Hihyō* デザイン批評, septembre 1967, p. 142-150.

¹⁵⁶ NARAHARA Ikkō 奈良原一高, *Yōroppa, teishi shita jikan* ヨーロッパ・停止した時間 (Where Time Has Stopped), Tōkyō, Kashima shuppankai 鹿島出版会, 1967.

¹⁵⁷ BARTHES Roland, « Le message photographique », in *Communications*, n° 1, 1961, p. 127-138.

commence avec la phrase « la photographie de presse est un message »¹⁵⁸ fait une analogie entre le langage et la photographie, qui cherche, par la représentation, à transmettre une information. Il constate que, contrairement à tout autre type de représentation de la réalité, modifié par le style et la technique de son auteur, la photographie présente la particularité d'être « l'analogon parfait »¹⁵⁹ du réel, en reproduisant, sans modifications codifiées culturellement, les objets qu'elle représente. Ainsi, dit-il « le paradoxe photographique, ce serait la coexistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogue photographique), et l'autre à code (ce serait l'« art », ou le traitement, ou l'« écriture » ou la rhétorique de la photographie). »¹⁶⁰. Pour Taki, la vision de la vieille Europe, des monuments et des églises, offerte par Narahara dans *L'Europe, là où le temps s'est arrêté*, contient ce paradoxe d'une photographie à la fois restituant mécaniquement les objets photographiés, mais relevant aussi de codifications culturelles, dont l'auteur a plus ou moins conscience. Et comme le rappelle Philip Charrier dans un article sur les textes de Taki en 1968, son travail sur l'exposition « 100 ans de photographie » a « renforcé son sentiment que la photographie japonaise, dans toutes ses formes, était inextricablement liée à un système idéologique plus large, et qu'il était nécessaire de trouver un moyen pour s'en émanciper »¹⁶¹.

Dans cette formulation d'une imbrication indéfectible entre le langage et les structures de pouvoir, la photographie et les définitions de la réalité, Taki, avec le collectif *Provoke*, propose ainsi de sortir la photographie de son asservissement aux structures existantes du langage, pour en faire un nouveau mode d'appréhension du monde. Il propose ce programme notamment dans le texte « Shashin ni nani ga kanō ka ? » (Qu'est-ce qui est possible pour la photographie ?) 「写真になにが可能か」, publié en 1970 dans le livre *Jetons d'abord notre monde de pseudo-certitudes*. Il commence par dire :

「言語」であろうと「写真」であろうと、すべての表現活動は、結局、ふたしかな現象の膜を自らの肉体でとおりにぬけながら、真の实在とはな

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.127.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.128.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.130.

¹⁶¹ « deepened Taki's sense that Japanese photography, in all its forms, was inextricably bound up with the broader ideological system, and that a means needed to be found to produce its emancipation », P. Charrier, « Taki Kōji, Provoke, and the Structuralist Turn in Japanese Image Theory, 1967–70 », art cit., p.31.

にかを見出そうと努力することであり、さらに煎じつめていけば、いまわれわれが日常的にふれている構造をこえてあらたな構造を見出そうとすることにつながっている。¹⁶²

Que ce soit par le « langage » ou par la « photographie », finalement toute activité d'expression est un effort pour tenter de découvrir une réalité vraie, en passant avec sa propre chair la membrane de phénomènes incertains, et au fond ceci est lié au fait de chercher à déceler une nouvelle structure au-delà de la structure à laquelle nous sommes confrontés dans la vie de tous les jours.

Dans ce texte tout en demandant ce que peut la photographie, et non pas ce qu'elle est, Taki abandonne une définition essentialisante du médium et cherche ses possibilités dans l'engagement et l'action. Taki, qui fonde sa réflexion dans une méfiance profonde de l'utilisation de la photographie à des fins éducatives comme l'avait pensé la génération de la guerre, ne place plus d'espairs naïfs dans la photographie comme outil de transmission de la réalité. Tout comme Nakahira, il remet en question l'idée même de réalité, et au terme *genjitsu* 「現実」, qu'il emploie souvent dans le sens d'une « pseudo-réalité », il préfère le terme de *sekai* 「世界」 « le monde », dont il pense la relation avec les « humains » *ningen* 「人間」. Taki formule ainsi « ce qui est possible pour la photographie » :

写真は既存の概念という媒介を破壊して人間と世界との直接的なつながりを回復しうるかもしれないものだし、それは、ふたたび新鮮な思想や言葉をよびさますものになるかもしれない。¹⁶³

La photographie, en détruisant la médiation de concepts tout faits, pourrait peut-être non seulement restaurer le lien direct entre le monde et les humains, mais encore remettre en branle une pensée et une langue novatrices.

En effet, la photographie, par sa propriété mécanique, est pour Taki l'instrument qui pourrait révéler une nouvelle relation de l'humain avec le monde. Il écrit qu'un individu qui chercherait à révéler son monde intérieur en prenant en photo (avec donc un appareil mécanique) le monde extérieur ne peut qu'être trahi. Taki propose plutôt de voir dans cette

¹⁶² TAKI Kōji 多木浩二, « Shashin ni nani ga kanō ka (1970) » 写真になにが可能か (Qu'est-ce qui est possible pour la photographie?) in *Taki Kōji shashinron shūsei* 多木浩二写真論集成, Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, 2003, p. 2-11., p.2.

¹⁶³ *Ibid.*, p.10.

« relation de décalage avec le monde » 「世界とのずれた関係」¹⁶⁴ révélée par la mécanique de la photographie, la clé pour une véritable confrontation à la réalité. La photographie, en tant que dispositif de collaboration entre humain et machine, vient en effet décentrer le sujet-photographe, révéler qu'il n'est pas le moteur de son environnement, et vient ainsi ébranler la certitude de son expérience du monde visible.

写真家は、世界が自己をこえていること、そこには不気味なものもあることをもつとも明確に見出した最初の人間であるかもしれない。世界とは、人間そのものではなく、人間の意識によって構成されるものでもない。世界は存在し、かつ人間も存在している。世界とは反人間的な、あるいは超人間的な構造と人間という生まの具体性とが織り上げる全体化のなかにある。¹⁶⁵

Le photographe est sans doute le premier humain à découvrir avec précision que le monde dépasse sa personne, et qu'il se trouve là quelque chose d'étrange. Le monde n'est pas l'humain, et le monde n'est pas non plus une structure dépendant de la conscience de l'humain. Le monde existe, et l'humain existe aussi. Ce qu'on appelle le monde correspond à la trame totale que tissent ensemble une structure antihumaine, ou même surhumaine, et cette réalité concrète brute qu'est l'humain.

Ainsi chez Nakahira et Taki, la photographie pourrait être un moyen pour dépasser les structures asservies aux idéologies qui maintiennent les hommes dans le confort de leurs certitudes, pour révéler « un monde au revers de celui des mots »¹⁶⁶. La propriété mécanique de la photographie permettrait ainsi, par une collaboration entre l'humain et la machine qui substituerait l'enregistrement (*kiroku*) à l'expression (*hyōgen*) individuelle, de dépasser un rapport au monde anthropocentriste. Ce projet théorique antihumaniste, qui déborde largement le champ de la photographie, a ainsi cherché à ébranler le rapport dialectique du sujet photographe à son objet photographié. C'est sur cette idée que se fonde la praxis du geste automatique, sans regard viseur, sans composition, cadrage, sans recherche de sujet ou de narration, qui s'est traduite chez Nakahira et Taki en particulier dans *Provoke*, par cette image « brute, bougée, floue », où le photographe n'est pas l'auteur d'une image, mais son médiateur (fig.23 à 25).

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.7.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.7

¹⁶⁶ Takanashi, Nakahira, Okada, et. al., « (Sans titre) », art. cit., p.1.

3.4 La fin de *Provoke* et sa postérité

Provoke n'est cependant pas venue sans son lot de contradictions, et presque tous ses membres l'ont en grande partie vécue comme un échec, une entreprise trop idéaliste et « immature » *mijuku* 「未熟」¹⁶⁷ selon les mots de Taki. Le premier échec fut celui des mouvements contestataires : en octobre 1969 les campus sont évacués de force et les cours reprennent à la rentrée. En mars 1970, l'exposition universelle d'Ōsaka ouvre avec succès et attire plus de 64 millions de visiteurs. En juin de la même année, le traité de sécurité nippo-américain est à nouveau signé et reconduit pour dix ans. Au-delà de ces échecs, sans doute anticipés, sur le plan politique, le projet théorique même de *Provoke* a également très vite rencontré ses limites.

Provoke a en effet paradoxalement construit une structure théorique très exigeante qui n'a pas été comprise par tous ses contemporains. Finalement, plus que le projet d'un nouveau langage visuel, c'est l'esthétique « brute, bougée, floue » qui a connu une grande postérité chez les photographes. Un événement a particulièrement acté cet état de fait : en octobre 1970, l'agence de publicité Dentsū (la plus importante alors au Japon) lance une campagne de publicité pour les chemins de fer nationaux (Nihon kokuyū tetsudō 日本国有鉄道) sous le slogan « Discover Japan ». Publiée dans des magazines féminins comme *An-an* (fondé la même année), cette campagne avait pour cible les jeunes femmes dans leur vingtaine, encourageant les voyages sous le signe de l'indépendance financière dont cette génération, issue du baby-boom, pouvait jouir¹⁶⁸. Mettant en scène de jeunes femmes voyageant, la campagne a frappé par la présence de plusieurs de ses photographies floues et illisibles, évoquant à la fois la vitesse d'une vision depuis la fenêtre d'un train, mais récupérant également une esthétique d'avant-garde pour une jeunesse sensible à la culture *underground*. Cette récupération, par un géant de la publicité, au profit d'une campagne

¹⁶⁷ TAKI Kōji 多木浩二, « Interviews Taki Kōji mijuku datta “shashin to kotoba no shisō” » Interviews Taki Kōji 未熟だった「写真と言葉の思想」 (Interviews Taki Kōji « my thinking on photography and language was immature »), in *Déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 52-54.

¹⁶⁸ HAYASHI Michio, « The Fate of Landscape in Post-War Japanese Art and Visual Culture » in *Consuming Life in Post-Bubble Japan*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 195-214., p.199-200.

d'une institution nationale, a fait tomber le couperet final, aux yeux des membres de *Provoke*, et en particulier Nakahira, sur les utopies théoriques du collectif :

それから二年近く、『プロヴォーク』の提出してきた写真は果たして言葉を蘇生させることができたのだろうか。無念にも答えはいささか否定的にならざるを得ない。

[...]

『プロヴォーク』は恐らく一つの役目を終わったのだろう。それは木が木であるという自明であるが不毛の理を証明するものとしての映像を逆転させ、反対にそれらしくある意味に疑義をさしはさむ映像を、遅ればせながらも、提出した。しかしそれも今ではいささか小さなファッションになり下ってしまった。ここでファッションというのは単に風俗をさすのではなく、それに安心する他ならぬぼくら一人一人の肉体と思考をさす。アレにアレた映像、あるいはことさらにピントをぼかした写真。それらはすでにデコレーションとなってしまったのだ。¹⁶⁹

En presque deux ans, les photographies de *Provoke* ont-elles réussi à donner une nouvelle vie au langage ? Malheureusement, je dois répondre que non.

[...]

Provoke a rempli, semble-t-il, un objectif. Elle a renversé l'image utilisée comme preuve, évidente et pourtant stérile dans sa logique, qu'un arbre est un arbre, et a, au contraire, soumis des images qui sèment le doute sur le sens de cette pseudo-réalité, même si elle était un peu en retard. Mais même là, c'est devenu un effet de mode. Et par mode, je n'entends pas simplement une coutume, mais je veux parler du fait que chacun d'entre nous, dans notre corps et notre pensée, ait trouvé son confort dans cette idée. Des images au grain très prononcé, des photos intentionnellement sans mise au point : tout ça n'est devenu qu'une simple décoration.

L'après-*Provoke* marque en effet une période de dépression, de la bouche même des photographes. Dans son livre de photographie paru peu après *Provoke* en 1972, titré *Adieu, photographie*¹⁷⁰, Moriyama avec des images à la limite du discernable et ce titre romantique semble suggérer la fin de son médium et de sa propre pratique (bien sûr, ce ne sera pas vraiment le cas). Dans son livre *Pour un langage à venir* paru en 1970, Nakahira publie un long entretien avec Moriyama dans lequel il évoque un *surampu* 「スランプ」 « slump »,

¹⁶⁹ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Shashin wa kotoba o chōhatsu shieta ka (1970) » 写真は言葉を挑発しえたか (La photographie a-t-elle réussi à provoquer le langage?) in *Naze, shokubutsu zukan ka* なぜ、植物図鑑か, Tōkyō, Chikuma shobō 筑摩書房, 2007, p. 140-145.

¹⁷⁰ MORIYAMA Daidō 森山大道, *Shashin yo sayōnara* 写真よさようなら (*Adieu photographie*), Tōkyō, Shashin Hyōronsha 写真評論社, 1972.

un creux, un manque d'inspiration et une incapacité à continuer la photographie depuis la fin de *Provoke*¹⁷¹. Comme le dit Michael Lucken dans l'essai qu'il lui consacre, Taki a, de son côté, poussé jusqu'au bout l'idée d'un adieu à la photographie en arrêtant presque complètement son activité de photographe « [...] cesser la photographie fut pour lui un choix photographique. Ce ne fut pas un arrêt de son œuvre, mais un prolongement »¹⁷².

Pourtant, *Provoke* a indéniablement eu des répercussions chez des photographes dans les années 1970. Cette tentative indépendante a d'abord confirmé la possibilité d'une expression des photographes en dehors des circuits de la presse spécialisée, financée par les grands groupes de presse. L'idée a fait des émules chez de jeunes photographes, comme ceux qui ont créé la revue *Chihei* 『地平』 (Horizon)¹⁷³, publiée dans la région de Kyūshū. Les théories des auteurs de *Provoke*, n'ont certes pas toujours été comprises, mais elles n'en ont pas moins eu un impact durable. D'abord, parce qu'elles prenaient racine dans des réflexions sur la photographie déjà très riches, et dans une prise de conscience du potentiel théorique du médium, qui débordait bientôt dans le monde de l'art conceptuel. Ensuite, parce que, même si la formulation a pu être complexe, le noyau des idées véhiculées faisait écho chez une génération à un sentiment général de tournant sociétal et artistique dans cette fin des années 1960. Le photographe Ōshima Hiroshi 大島洋 (1944-), qui fondera en 1980 la revue sur la théorie de la photographie *Shashin sōchi* 『写真装置』 (Dispositif photographique) exprime ainsi l'influence que *Provoke* a eue sur lui et sa génération :

たいはい

「多木さんが『プロヴォーク』創刊号で、「知の頹廢」という文章を書いていて、僕なんか当時読んでも理解できなくて、ただともかく知というか、知識が頹廢していくんだと、めちゃくちゃそう思ったりしたわけです。知というのが頹廢して行って、映像の時代がくるんだというふうには、脳天気をきめこんだりしていたわけですね。[...] そういった形で、『プロヴォーク』というのが、20代前半の僕にとって身近な存在であったということが言えるんだと思います。」

¹⁷¹ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬 et MORIYAMA Daidō 森山大道, « Hachigatsu futsuka Yama no ue hoteru (1972) » 8月2日 山の上ホテル (2 août, hôtel Yamanoue) in *Kako wa itsumo atarashiku, mirai wa tsune ni natsukashii* 過去はいつも新しく、未来はつねに懐かしい, Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, 2000, p. 21-105., p.22.

¹⁷² M. Lucken, « Taki Kōji: essai de contre-photographie », art cit., p.206.

¹⁷³ NAKAMORI Yasufumi, « Decentered Voices: Post-Provoke Independent Photography Magazines » in *For a New World to Come: Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979*, New Haven, Yale University Press, 2015, p. 50-59.

Dans le premier numéro de *Provoke* Taki a écrit le texte « la décadence du savoir », et quand je l'ai lu à l'époque je n'ai pas compris, mais je pensais vraiment que oui, le savoir, la connaissance étaient en décadence. Je pensais naïvement que le savoir disparaissait et que venait une ère de l'image. [...] Ainsi je peux dire que *Provoke* a toujours été quelque chose d'important pour moi qui était alors au début de ma vingtaine. ¹⁷⁴

La revue *Provoke*, qui a réuni deux théoriciens très influents de la photographie au Japon, a donc marqué un tournant important dans l'histoire de ce médium, et même dans l'histoire de l'art japonais en général, où l'on peut difficilement parler de 1968 sans évoquer *Provoke*. Mais peu de recherches ont été faites sur ce qu'il advient de la pensée de Nakahira, et surtout de Taki, après 1970. Car ils ont tous les deux continué d'écrire, même après avoir décrit leur entreprise comme un échec, et ont continué de s'intéresser à la photographie. Nakahira en particulier a publié deux fameux recueils d'essais, en 1973¹⁷⁵ puis 1977¹⁷⁶, juste avant un accident fatal, la même année, qui affectera sa mémoire et son langage, le rendant incapable d'écrire. Taki, de son côté, a monté dans les années 1970 des projets d'exposition, en collaboration avec des membres de Workshop, qui montre une évolution importante dans sa réflexion. Leurs textes et leurs projets des années 1970 vont prendre une direction qui les placera en opposition à Workshop dans les débats autour de l'exposition « Photographies à vendre » en 1976.

¹⁷⁴ Ōshima cité dans: TAKI Kōji 多木浩二, ŌSHIMA Hiroshi 大島洋, IIZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎, et al., « Shinpojiumu: gendai shashin no isō - purovōku ikō » シンポジウム: 現代写真の位相一 『プロヴォーク』以降 (Symposium: Provoke and After), in *Déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 32-51., p.33.

¹⁷⁵ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, *Naze, shokubutsu zukan ka : Nakahira Takuma Eizōron shū* なぜ, 植物図鑑か・中平卓馬映像論集 (Pourquoi une encyclopédie illustrée de botanique? Écrits de Nakahira Takuma sur l'image), Tōkyō, Shōbunsha 晶文社, 1973.

¹⁷⁶ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信 et NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, *Kettō shashinron* 決闘写真論 (Duel de théories photographiques), Tōkyō, Asahi Shinbunsha 朝日新聞社, 1977.

Conclusion Partie I

Avant de se réunir en 1974 pour la fondation de leur école, les six membres de Workshop étaient tous actifs : ils étaient devenus photographes professionnels entre la deuxième moitié des années 1950 et la première moitié des années 1960, et s'étaient déjà tous fait connaître dans leur milieu. Kitajima Keizō, ancien étudiant de Workshop, décrit l'école comme un « carrefour » *kōsaten* 「交差点」¹⁷⁷, un terme qui rend bien compte de la diversité des directions qu'avait prises chacun des photographes dans ces années décisives de leurs débuts, pendant la période de grande croissance économique. Des points communs les relient cependant, de leur position dans l'industrie de la photographie à leur activité en 1968, qu'il était nécessaire de rappeler avant d'analyser leur évolution dans les années 1970.

Le grand trait que partagent indéniablement tous les photographes de *Workshop* est qu'ils ont régulièrement publié dans les *kamera zasshi*, les revues spécialisées en photographie pour amateurs, dans les années 1960, et se sont même fait connaître par eux. À commencer par *Kamera Mainichi* et *Asahi Kamera*, ces titres doivent leur existence à la richesse de l'industrie de matériel photographique qui les finance presque entièrement. Un autre point à noter est aussi l'importance de la publicité comme source de revenus pour les photographes : Yokosuka est le photographe commercial par excellence au sein du groupe, mais Fukase, qui a travaillé au Nippon Design Center, et Araki chez Dentsū, deux grandes entreprises de communication, correspondent aussi à ce modèle de carrière orienté vers la publicité. Ces deux activités, commerciale et éditoriale, pour les photographes professionnels, existent grâce au développement économique fulgurant qu'a connu le Japon : le milieu de la photographie est très riche, très vivant, et organisé autour d'un système capitaliste implacable.

Les années 1968-70 ont représenté un moment charnière dans le monde de la photographie, mais aussi pour les membres de Workshop, qui ont tous, dans ces années, publié dans des revues de gauche au contenu contestataire et/ou collaboré avec des artistes de l'*angura*. C'est vrai en particulier pour Moriyama, qui participe à la revue *Provoke*, Tōmatsu qui fonde la revue *Ken* et part à Okinawa, Fukase, qui devient freelance et part vivre

¹⁷⁷ Interview avec le photographe, Tōkyō, 13 novembre 2020.

avec des *fūten* à Shinjuku et Araki, enfin, qui, influencé par ses contemporains, commence, en 1970, à produire des œuvres indépendamment de son travail commercial. 1968 a été important surtout dans ce que *Provoke*, et les théories de Taki et Nakahira en particulier, ont apporté de redéfinitions de la pratique de la photographie et du statut du photographe. Tōmatsu et Hosoe, en effet, représentaient une génération qui avait défendu au début des années 1960 la subjectivité de l'auteur comme un moyen, par l'image, de transmettre la réalité. Mais les idées développées dans *Provoke*, auxquelles Moriyama a souscrit, ainsi que, plus tard, à sa façon, Araki, sont que les notions mêmes de sujet et de réalité sont une construction idéologique. Leur pratique vient remettre en question la notion d'acte créateur d'un artiste, par notamment l'enregistrement *kiroku*, sans regard viseur et sans mise au point. Cela s'est traduit aussi chez Moriyama et Araki par l'utilisation de photocopies, ou de réappropriation d'images dont ils ne sont pas les auteurs. Ces gestes les rapprochent de mouvements comme le Pop Art que cite Moriyama, mais aussi d'artistes conceptuels, à l'instar de Carl Andre (1935-), Joseph Kosuth (1945-), Sol LeWitt (1928-) (et al.) qui publiaient ensemble à New York en 1968 le *Xerox Book*, un ensemble de photocopies qui faisait office de catalogue d'œuvres conceptuelles éphémères, mais aussi d'œuvre en soi.

1968 a été pour les photographes de Workshop, mais pour le monde artistique en général, un moment charnière de tentative de renversement des systèmes que représentait leur milieu professionnel, mais aussi la société en général, pour questionner jusqu'à leur perception de la réalité. L'actualité politique les mettait constamment en face de sujets par lesquels ils pouvaient exercer leur engagement, dans des initiatives indépendantes. Dans ces mouvements collectifs, ils nourrissaient l'espoir que la photographie pourrait venir changer le rapport à l'art, à la société et au monde. Les théories développées, au pic de la haute croissance, au cœur de l'économie capitaliste à outrance, étaient une réaction radicalement opposée aux politiques gouvernementales, mais aussi au fonctionnement de la société dans son ensemble, appelant à repenser le monde dans une vision post-humaniste.

Mais tout change autour de 1972, année de la fin de la saison politique, vécue par la contestation dans un sentiment d'échec. Et c'est peu après cet échec que les photographes de Workshop vont décider de se réunir à nouveau. Les sujets qui les intéressent et les moyens de diffusion qu'ils développent dans ce milieu des années 1970 peuvent ainsi être considérés

comme leur tentative d'articuler cet héritage contestataire, d'un radicalisme politique et théorique, avec la recherche de solutions plus pragmatiques.

PARTIE II

Les sujets de Workshop : mutations de l'héritage contestataire

Introduction Partie II

La première page du premier numéro de la revue *Workshop* se présente comme la une d'un quotidien : sous le titre en gros caractères, une photo prend les deux tiers de l'espace, au-dessus d'un texte et de la table des matières. L'image est assez minimaliste, c'est l'intérieur d'un appartement presque vide, dont la moquette grise prend une grande partie de la composition. Une femme nue, genoux repliés contre elle, se tient dans un coin de la pièce, à l'autre extrémité de laquelle est entassé du matériel électronique : un poste de télévision éteint, un magnétophone, un disque vinyle, une enceinte. Rien sur les murs blancs, à part, au centre, un portrait de Mao Zedong (1893-1973) par Andy Warhol, tête en bas. Sous l'image, à côté du nom de l'auteur Araki Nobuyoshi, la légende dit : « Warhol est mort » 「ウォーホルが死んだ」 (fig.43).

Cette image, qui dégage une esthétique plutôt pauvre, en dit beaucoup sur le contexte artistique, mais aussi politique, médiatique et social, dans lequel a émergé le projet de *Workshop*. Après ce qui a été décrit comme la saison politique de 1968-1970, le sentiment d'échec de la révolution n'a pas été vécu que par les membres de *Provoke*, dont la revue ferme en 1969, il est plus général et vécu par toute une génération qui s'était investie dans un mouvement collectif. La décennie 1970 a en effet commencé avec une succession d'événements, qui ont, coup sur coup, définitivement changé le rapport de cette génération à la question politique. En plus de l'échec de la protestation, acté par l'ouverture de l'exposition universelle d'Osaka et par le renouvellement de l'Anpo en 1970, un événement en particulier venait, en 1972, signer définitivement la fin de la mobilisation. Cinq membres de l'Armée rouge unifiée, formée en 1971 par des groupuscules radicaux d'extrême gauche, acculés par la police, se barricadaient avec une otage dans un chalet au pied du mont Asama. L'événement, qui a duré dix jours et fait deux morts du côté policier, avait attiré les médias qui ont relayé l'assaut final en direct à la télévision. Cette prise d'otage décredibilisait la résistance de gauche a fini de refroidir les ardeurs des derniers dissidents contestataires. L'année suivante, en 1973, le choc pétrolier venait ensuite mettre fin à la période de haute croissance économique des années 1960. Le critique Tsubouchi Yūzō 坪内祐三, qui a consacré un ouvrage à l'année 1972, décrit cette période transitionnelle comme « le début de

la fin, la fin du début » 「「はじまりのおわり」と「おわりのはじまり」」¹, en mettant en parallèle ces événements politiques, avec l'avènement de phénomènes populaires qui ont découlé de la libération sexuelle des années 1960, comme les films de sexe *Roman Poruno* ロマンポルノ, produits par les studios de la Nikkatsu, les magazines hebdomadaires érotiques pour jeunes hommes, comme *Weekly Pureibōi* 『Weekly プレイボーイ』 [Weekly Playboy] ou *Heibon Panchi* 『平凡パンチ』 [Heibon Punch].

Le sociologue et historien Yoshimi Shun.ya 吉見俊哉 décrit, de son côté, les années 1970 comme un passage de la période de l'après-guerre, à une période de « post-après-guerre »². Pour le critique Asada Akira 浅田彰, ce passage très net à une nouvelle décennie dans la société a vu l'émergence d'une « génération de l'intérieur » 「内部の世代」, qui équivaut aussi pour lui au passage à la période postmoderne³. Dans un ouvrage non scientifique réunissant des articles de journalistes visant à offrir une compréhension sociale des années 1970 au Japon, l'introduction décrit cette décennie comme celle d'une jeunesse qui ne s'intéresse à rien qui ne se trouve à plus d'un mètre autour d'elle⁴. Tous ces ouvrages, plus scientifiques ou plus populaires, ont en commun la description des années 1971-1973 comme une période transitionnelle décisive qui a marqué une fin brutale des mouvements contestataires de la jeunesse et une évolution vers une société centrée sur l'individu, caractérisée par un désintérêt général du public pour la politique, et une perte de confiance dans le socialisme. Les politiques gouvernementales de cette décennie montrent cette évolution. En 1972, Tanaka Kakuei 田中角栄 (1918-1993), Premier ministre de 1972 à 1974 du Parti Libéral-Démocrate, publie l'ouvrage *Nihon rettō kaizō-ron* (De la restructuration de

¹ Tsubouchi Yūzō 坪内祐三, 1972 « *hajimari no owari* » to « *owari no hajimari* » 一九七二 「はじまりのおわり」と「おわりのはじまり」 (1972 la « fin du début » et le « début de la fin »), Tōkyō, Bungei Shunka 文藝春秋, 2003.

² Yoshimi Shun.ya 吉見俊哉, *Posuto sengo shakai* ポスト戦後社会 (La société post-après-guerre), Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, coll. « Shirīzu Nihon kingendaishi » 日本近現代史, n° 9, 2009.

³ ASADA Akira 浅田彰 et KARATANI Kōjin 柄谷行人 (éd.), « *Gendai hihyōshi nōto* » 現代批評史ノート (Notes sur l'histoire contemporaine de la critique) in *Kindai nihon no hihyō 2 Shōwa hen (ge)* 近代日本の批評2 昭和篇(下), Asada Akira 浅田彰 et Karatani Kōjin 柄谷行人 (éd.), Tōkyō, Kōdansha 講談社, 2015, p. 136-149.

⁴ KINYŌBI (éd.), *70 nendai: wakamono ga « wakamono » datta jidai* 70年代: 若者が「若者」だった時代 (Les années 1970 : l'ère des « jeunes »), Tōkyō, Kinyōbi 金曜日, 2012., p.2.

l'archipel japonais) 『日本列島改造論』⁵, qui devient rapidement un *best-seller*. Il y présente le grand projet de sa carrière politique, qui était d'accroître le réseau ferroviaire à grande vitesse sur le territoire pour encourager le développement industriel en région. Les questions environnementales et de préservation des communautés rurales, qui avaient été centrales dans la résistance contre la construction de l'aéroport de Narita à Sanrizuka, étaient ainsi passées au second plan au profit de l'encouragement à la croissance. Le successeur de Tanaka, Miki Takeo 三木武夫 (1907-1988), Premier ministre de 1974 à 1976, établissait de son côté au sein de son Cabinet le plan « Raifu saikuru » (le cercle de la vie) 「ライフサイクル」 qui consistait à établir les grandes lignes de la vie d'un citoyen moyen, du lycée à la retraite. Ce plan avait pour but d'estimer les dépenses d'une vie, pour améliorer les services sociaux, et prévoyait ainsi en détail toutes les grandes étapes de la vie privée, déterminant le nombre d'années d'études, l'âge du mariage, le nombre d'enfants, etc. En 1979, le critique Hidaka Rokurō 日高六郎 (1917-2018) regardait cette politique comme une tendance à l'uniformisation des vies privées, mais aussi comme la manifestation d'une société où les désirs et les aspirations, présentés comme permettant la culture de soi et de son individualité, reposaient sur une logique consumériste⁶.

L'image d'Araki en 1974 reflète cet esprit du temps. La pauvreté de cet intérieur, et l'expression de douleur dans laquelle est figée cette femme rendent palpable un sentiment de solitude ; les médias sont présents, mais paraissent vides dans leur silence. On ne trouve ni l'étalage d'abondance de la période de haute croissance ni l'énergie de la contestation. L'image de Warhol au mur évoque pourtant des événements politiques récents : l'artiste a conçu ce portrait fameux à la suite de la visite du président Richard Nixon (1913-1994) en Chine en 1972, première visite diplomatique américaine dans ce pays depuis la guerre. Araki n'exprime ni son attachement au maoïsme ni ne le critique, son geste facétieux est plutôt dirigé contre l'artiste américain, qui en 1974 vient d'ouvrir à Tokyo une grande rétrospective, le vendant comme « La plus grande star de ce siècle » 「今世紀最大

⁵ TANAKA Kakuei 田中角栄, *Nihon rettō kaizō-ron* 日本列島改造論 (De la restructuration de l'archipel japonais), Tōkyō, Nikkan kōgyō shinbunsha 日刊工業新聞社, 1972.

⁶ HIDAHA Rokurō 日高六郎, « Messhi hōkō kara mekkō hōshi made » 「滅私奉公」から「滅公奉私」まで (De « l'effacement de soi pour le bien commun » à « l'effacement du bien commun pour soi »), in *Asahi Jānaru* 朝日ジャーナル, n° 32, vol. 21, 17 août 1979, p. 10-17., article republié sous forme de chapitre dans l'ouvrage : Hidaka R., *Sengo shisō o kangaeru*, *op. cit.*

のスーパースター」⁷. L'image d'Araki est peut-être un commentaire cynique sur la perte de signification politique du geste d'un artiste devenu une icône pop internationale. Warhol est mort, ou plutôt la contestation est morte, l'anti-art est mort, le communisme est mort ? Il ne reste qu'un corps nu, seul, et une télévision éteinte. Sa représentation du nu féminin dans un intérieur domestique n'est pas cependant sans rappeler des images déjà exploitées dans les années 1960, et laisse entrevoir, plus qu'une rupture nette et radicale, un changement de cap, dans la pratique du milieu des années 1970 de ces photographes qui ont été nourris de la culture underground.

Contrairement à certains artistes ou cinéastes, comme Adachi Masao ou Wakamatsu Kōji qui s'engagent après 1970 dans la cause palestinienne et partent au Liban, en Jordanie et en Syrie pour produire un documentaire sur l'Armée rouge, dans une « évasion du Japon »⁸, les six photographes de Workshop n'ont pas été tentés par la voie de l'extrême gauche. Ils ont accusé le coup des échecs des mouvements, et ont petit à petit mis fin à leurs collaborations avec les artistes de l'*underground*, qui s'essouffait dans son ensemble. La création de Workshop, école indépendante, en 1974, montre cependant qu'après un temps de repli (et nous le verrons, d'« évasion de Tokyo »), ils étaient pourtant prêts à se réemparer de l'idée de collectif indépendant. Mais dans le sentiment d'échec et de désillusion, il ne revêtait plus les mêmes espoirs que cinq ans plus tôt. Les travaux des photographes de Workshop dans ces années du milieu des années 1970, dont nous avons identifié deux thématiques principales, le nu et le paysage, sont traversés par l'interrogation de savoir comment conjuguer cet héritage contestataire, tout en le mettant à distance.

Cette partie, articulée en trois temps, propose de s'intéresser d'abord, en abordant la fondation et l'organisation de l'école, aux motivations qui ont poussé ces six photographes à se réunir dans ces années après l'Anpo. Nous nous pencherons ensuite sur un cas précis, qui est celui du traitement de la région d'Okinawa par Tōmatsu Shōmei, avant, dans un dernier

⁷ « Andi Uōhoru ten » (Exposition Andy Warhol) 「アンディ・ウォーホル展」, du 31 octobre au 12 novembre 1974, magasin Daimaru, Tokyo, avec la collaboration des éditions Asahi Shinbun et de la Pan American World Airways.

⁸ Voir Capel Mathieu, *Évasion du Japon : cinéma japonais des années 1960*, Paris, les Prairies ordinaires, 2015.

temps, d'explorer la question de la représentation du nu et de l'intime dans les travaux en particulier de Fukase et Araki.

4 L'école Workshop, initiative indépendante contre les institutions

4.1 La situation des six photographes à l'aube de la fondation en 1974

Autour de 1971, les six photographes de Workshop connaissent un tournant dans leur carrière. Un point commun est notamment révélateur : autour de cette année-là, ils quittent Tokyo, pour une plus ou moins longue période. Alors qu'ils y étaient tous actifs dans les années 1960, et même pour certains comme Tōmatsu, Fukase et Moriyama, centrés dans le quartier de Shinjuku, ils se dispersent après 1970. Tōmatsu part s'installer à Okinawa en 1972. Moriyama, après la fermeture de *Provoke*, publie deux *rensay* dans *Asahi Kamera* prenant pour sujet des paysages en dehors de Tokyo, avec « Nani ka e no tabi » (Un voyage sans destination) 「何かへの旅」 en 1971, et « Chijō » (Sur terre) 「地上」 en 1973. En 1971 il fait aussi son premier voyage en dehors du Japon en se rendant à New York. Hosoe Eikō est habitué des voyages depuis les années 1960, mais en 1973 s'absente plus longuement : il est invité à enseigner dans des ateliers de photographies aux États-Unis. Fukase est toujours basé à Tokyo, mais à partir de 1971 fait fréquemment des séjours à Hokkaidō, d'où il est originaire, pour y prendre des photos. Cette évasion de Tokyo fait état d'une dispersion généralisée dans le champ artistique.

Si l'on excepte le cas de Yokosuka Noriaki, dont les commandes commerciales n'ont certainement pas été impactées par la situation politique, Araki est le seul à être resté à Tokyo. L'après-1970 marque un grand tournant cependant dans sa carrière : après avoir publié ses premiers livres, il quitte en 1972 son travail chez Dentsū et devient indépendant. Il commence alors à publier régulièrement dans les revues comme *Kamera Mainichi*, où il entame en 1973 son premier *rensay* intitulé « Life », d'après l'hebdomadaire américain qui avait suspendu sa publication l'année précédente.

Après donc ces quelques années de dispersion entre 1971 et 1973, la réunion, en 1974, de ces photographes déjà reconnus, est un événement marquant. Il s'agit de se regrouper, retrouver, peut-être, l'énergie des collectifs de la contre-culture. Dans le numéro de mai 1974 de la revue d'art *Bijutsu Techō*, Araki introduit l'école, qui vient d'ouvrir en avril, au monde

de l'art avec un article intitulé « Atarashii shashinshi e » (Vers une nouvelle histoire de la photographie) 「新しい写真史へ」. Il y présente chacun des photographes par leurs travaux récents :

『太陽の鉛筆』（「カメラ毎日」連載）で写生旅行、沖縄そして東南アジアから帰ってきた、東松照明。
そして、ゼロックス、サラリーマン、『センチメンタルな旅』（私家本）を終えて、新しき『LIFE』（「カメラ毎日」連載）を始めた私。
『写真よさようなら』（写真評論社刊）で、より写真への愛着を示した、森山大道は、『日本三景』（「カメラ毎日」連作）への旅から、シルクロードならぬ『シルクスクリーンへの旅』（シミズ画廊三月、JUN ギャラリー五月）へと、旅から旅へ、写真への、写真からの、旅をつづける。父と母の、葬儀用の写真を、故郷である雪の北海道で撮影してきた、いまごろはハワイで愛妻『洋子』（「カメラ毎日」二月号）と海水浴などしているのだろう、深瀬昌久。
エドワード・ウェストンのオリジナルプリントを『抱擁』（写真評論社刊）しながら、「技は表現^{わざ}なり」という偏重授業をするという、細江英公。
[...]報告写真メディアをとおして、女の気持ちを表出している、横須賀功光。⁹
Tōmatsu Shōmei, qui est rentré de son voyage à Okinawa et en Asie du Sud-Est, et qui publie « Le crayon du soleil » (*rensai, Kamera Mainichi*).
Moi, qui en ai fini avec le *salaryman*, les Xerox, et *Le voyage sentimental*, et commence une nouvelle « Life » (*rensai, Kamera Mainichi*).
Moriyama Daidō, qui a montré son amour pour la photographie avec *Adieu, photographie* (éditions Shashin Hyōron), de son voyage dans les « plus beaux paysages du Japon » (*rensai, Kamera Mainichi*) à son « voyage vers les silkscreens » (qui ne sont pas la *silkroad*) (galerie Shimizu en mars, galerie Jun en mai), n'en finit pas de voyager, de route en route, de photo en photo.
Fukase Masahisa qui a pris dans sa ville natale du Hokkaidō les portraits funéraires de son père et de sa mère doit en ce moment même être en train de se baigner à Hawaï avec sa chère épouse « Yōko » (*Kamera Mainichi*, février).
Hosoe Eikō, qui *Embrasse* (éditions Shashin Hyōron) les tirages originaux d'Edward Weston, donnera des cours où « la technique même est l'expression ».
[...] Yokosuka Noriaki, qui, par le médium de la photographie de publicité, exprime si bien les sentiments des femmes.

⁹ Araki Nobuyoshi 荒木経惟, « Atarashii shashinshi e “Wākushoppu shashin gakkō” kaisetsu » 新しい写真へ 「ワークショップ写真学校」開設 (Vers une nouvelle histoire de la photographie: ouverture de « l'école de photographie Workshop »), *Bijutsu Techō* 美術手帖, mai 1974, p. 40-41., p.41.

En 1974, tous les photographes de Workshop sont *freelance*, mais ont choisi des voies diverses. Yokosuka notamment est le seul des six à s'être très nettement spécialisé dans la photographie commerciale. Hosoe se démarque par son ouverture à l'international et les liens qu'il construit avec photographes, galeristes et éditeurs aux États-Unis et en Europe. Fukase, Moriyama, Araki et Tōmatsu publient dans la presse photographique, qui semble alors leur activité principale. Il est intéressant de noter qu'Araki, dans ce texte, place Workshop directement dans le sillage des initiatives indépendantes de 1968, en citant nommément Nakahira Takuma :

すでに、新しき写真史は始まっている。

この新しき写真の黎明は、中平卓馬の写真集『来るべき言葉のために』であった。

[...]

中平卓馬は、あまりにも墮落した写真を、写真社交界を、たった一人で叛乱し、報道写真家とか社会派カメラマンとかを自認する偽写真屋どもを、夜という闇の中に消してしまったのである。 [...]

それぞれの個性、^{わざ}技、写真論をもつ、深瀬昌久、東松照明、森山大道、荒木経惟、横須賀功光、細江英公、この六人の互いにライバルである写真家が、とりあえず教師という名目で、すでに始まってしまっている新しき写真史への、遅ればせながら、先駆として、一九七四年四月、『WORKSHOP 写真学校』を開校することを決意したことを、ここに記しておきたい。¹⁰

Une nouvelle histoire de la photographie a déjà commencé.

À l'aube de cette nouvelle photographie, il y avait le livre de Nakahira Takuma *Pour un langage à venir*.

[...]

Nakahira Takuma a mené à lui tout seul une rébellion contre ce milieu de la photographie complètement dégénéré, et il a effacé dans les ténèbres de la nuit ces faux vendeurs de photographie qui s'autoproclament photojournalistes ou photographes sociaux.

[...]

J'annonce ici que les six photographes Fukase Masahisa, Tōmatsu Shōmei, Moriyama Daidō, Araki Nobuyoshi, Yokosuka Noriaki, Hosoe Eikō, qui ont chacun leur personnalité, leur technique et leur vision de la photographie, et qui sont rivaux entre eux, ont décidé de prendre le nom de professeur, et d'avancer, en précurseurs, même s'ils sont un peu en retard, sur le chemin vers cette nouvelle photographie qui a déjà commencé, et d'ouvrir, en avril 1974, l'école de photographie Workshop.

¹⁰ *Ibid.*

Araki se place ainsi directement dans la continuité du travail de Nakahira, et dans un sens, un peu de *Provoke*. Le commentaire qu'il fait sur le travail du photographe au début des années 1970 (*Pour un langage à venir* paraît en 1970), montre son admiration pour son geste radical, d'une photographie qui a fait table rase de l'héritage désuet, trop lourd, du réalisme social. Cette volonté de s'identifier comme un mouvement radical se devine aussi dans le premier numéro de la revue, au dos de la photographie d'Araki. Sur une page blanche, un « ANTI. » 「アンチ。」 en gros caractères vient annoncer un texte, imprimé au centre sur fond noir, qui prend des allures de manifeste (fig.44). Il est suivi d'une liste de noms de photographes, comme les signataires, parmi lesquels, en plus des six fondateurs de Workshop, apparaissent aussi les noms de plusieurs autres photographes, dont les anciens membres de *Provoke* Taki Kōji, Nakahira Takuma et Takanashi Yutaka, la graphiste Ishioka Eiko, l'éditeur Yamagishi Shōji, ainsi que des critiques Watanabe Tsutomu et Fukushima Tatsuo.

アンチ。

伝統的権威と前衛。旧世代と新世代。その絶え間ない相剋からのみ真の創造が生まれることを、我々の歴史は語っている。いつの日か WORKSHOP もまた権威として君臨、いつの日か征服されるだろう。その旗手たる名誉をになうのは、誰か。

ANTI.

L'autorité traditionnelle et l'avant-garde. L'ancienne et la nouvelle génération. Notre histoire nous dit que c'est de cette rivalité incessante que naît la véritable création. Un jour, Workshop aussi régnera comme une autorité, et un jour aussi peut-être quelqu'un la dépassera. Qui donc aura l'honneur de porter ce drapeau ?

En dessous du cadre apparaît la réclame : « L'histoire du réflex, c'est l'histoire du Pentax. Asahi Pentax » 「一眼レフの歴史は、ペンタックスの歴史 Asahi Pentax」 . Ce manifeste est donc en réalité en partenariat avec Asahi Pentax dont il fait la publicité. Il est clair que Workshop se plaisait à s'identifier dans la continuité de l'avant-garde, mais sans pour autant chercher à rompre ses liens avec l'industrie.

Ainsi, alors que les années 1970 sont souvent décrites comme un moment de changement radical, d'où émerge une génération qui abandonne complètement l'héritage politique des années 1960, Workshop apporte des nuances. Se plaçant dans la continuité de *Provoke*, à laquelle elle peut être associée par son caractère indépendant, l'école incarne ainsi

un croisement, entre des influences des années 1960, qui ont été vécues par ses protagonistes, mais aussi des ambitions nouvelles, qui mettent à distance les questions politiques.

4.2 À l'origine du projet Workshop

4.2.1 Le style *terakoya* et l'influence d'Okinawa sur Tōmatsu

À l'occasion de l'ouverture de l'école, dans son numéro d'avril 1974, une petite annonce, dans la revue *Nippon Kamera*, dit :

WORKSHOP 写真学校設立

少人数によるナンツーマンシステムを基盤とする、ユニークな写真学校で[...]各教室の定員は20名程度で、生徒は原則的に一つの教室で特定の教師について学ぶという今までにない教育パターンが打ちだされている。授業は4月22日から始められる。¹¹

Fondation de l'école de photographie Workshop

C'est une école unique, fondée sur un système d'homme à homme, en petit nombre [...] Dans cet enseignement, encore jamais vu, le principe est que les élèves apprennent auprès d'un seul enseignant désigné, dans une seule classe, chacune ayant un nombre limité à 20 personnes. Les cours commencent le 22 avril.

Dans le numéro d'*Asahi Kamera* du même mois, une publicité pour l'école (fig.45) prend modestement un petit espace en bas de page pour annoncer :

すでに新しい写真の時代は始まっている。いまこそ、真剣に、写真について考えねばならぬ。4月22日、寺子屋スタイルのワークショップを開設する。人間の出会いを重視する新しいスタイルの創造現場だ。

Une nouvelle ère de la photographie a déjà commencé. C'est maintenant qu'il nous faut réfléchir sérieusement à la photographie. Le 22 avril ouvre un workshop, dans le style *terakoya*. C'est un lieu de création d'un nouveau genre, qui met en valeur les rencontres humaines.

¹¹ Anonyme, *Nippon Kamera* 日本カメラ, avril 1974, p.253.

Au-dessus est précisé en plus petit : 「教程 1 年 (昼・夜) ・ 年齢学歴不問 ・ 各教室定員 20 名 ・ 申込先着順 ・ 入学案内 250 円」 « Durée de l'enseignement un an (jour/ soir) ; pas de limites d'âge, aucun diplôme requis ; chaque classe est limitée à 20 personnes ; dossier d'inscription 250 yens ». Sur un poster un peu plus grand imprimé à l'occasion de l'ouverture au début de 1974 (fig.48), le même texte paraît dans une version un peu plus longue :

すでに新しい写真の時代は始まっている。いまこそ、真剣に、写真について考えねばならぬ。4月22日、寺子屋スタイルのワークショップ (教室選択制) 写真学校を開設する。ワークショップは、人間の出会いを重視する新しいシステムの創造現場。そこではあなたは、私から個性を、そしてワザを、盗んでほしい。

Une nouvelle ère de la photographie a déjà commencé. C'est maintenant qu'il faut penser sérieusement à la photographie. Le 22 avril, dans un style « *terakoya* », ouvrira l'école de photographie Workshop (système de choix de classe). Workshop crée nouveau système qui attache de l'importance aux rencontres humaines. Là, on veut que tu t'accapares ton individualité, et un savoir-faire.

Dans ces publicités, Workshop, terme anglais, est écrit en alphabet latin, tandis qu' « école de photographie » *shashin gakkō* est écrit en japonais, qui plus est dans des sinogrammes non simplifiés (「寫眞學校」 et non 「写真学校」) datant d'avant les réformes de simplification d'écriture mises en place au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Sur la droite, les noms des professeurs prennent autant de place que celui de l'école : ce sont eux, avant tout, qui sont mis en avant. Le texte insiste sur le fait que cet enseignement par classe aux petits effectifs est d'un genre nouveau, mais évoque le style *terakoya* 「寺子屋」 qui fait référence aux enseignements dispensés au Japon avant l'établissement en 1872 d'un système scolaire (*gakusei* 学制) centralisé et uniformisé par le gouvernement de Meiji. Les *terakoya* ou « école pour le peuple » comme le traduit Christian Galan n'avaient ni programme ni horaire fixe et s'adaptaient au rythme saisonnier des travaux des champs¹². Elles diffèrent des *hankō* 藩校, les « écoles de fief » destinées aux familles de *samurai*, qui dispensait un enseignement plus élitiste, notamment du chinois, nécessaire pour des carrières

¹² GALAN Christian, « L'enseignement de la lecture à la veille de la promulgation du *gakusei* (1872) », in *Ebisu*, n° 18, 1998, p. 5-47.

administratives. L'enseignement des *terakoya* variait selon les maîtres, les régions et selon les besoins des enfants, mais se concentrait sur l'apprentissage de la lecture et l'écriture du japonais, s'en tenant à ce qui était nécessaire pour la vie quotidienne des gens du peuple. Cette référence prémoderne fait écho à la police ancienne choisie pour les sinogrammes d' « école de photographie » : tous ces choix témoignent de la vision de l'éducation qu'a développée Tōmatsu depuis les événements de 1968.

Le projet de Workshop est en effet, depuis le début, celui de Tōmatsu. L'idée de faire spécifiquement une école, si peu de temps après les mouvements étudiants de 1968, alors même qu'il était enseignant à ce moment-là, est loin d'être anodine. Quand les soulèvements ont commencé, Tōmatsu était professeur à l'école d'art de Tama depuis 1964, et à l'université Zōkei, depuis 1967. Quand les campus ont été occupés en 1969, Tōmatsu, qui n'avait plus de classe à enseigner, a quitté Tokyo, mais restait officiellement employé de ces établissements et continuait de recevoir son salaire. Il est parti dans l'archipel d'Okinawa, qui était alors encore sous administration américaine. Il est resté quelques mois sur l'île principale d'Okinawa, puis est revenu à Tokyo, a photographié les barricades et les manifestations, avant de repartir à Okinawa pour une plus longue période. Cette fois, il s'est installé sur l'île de Miyako, beaucoup plus petite et éloignée du Japon que celle d'Okinawa. Quand les cours ont repris après la dissolution des barricades, on lui a demandé d'envoyer officiellement sa démission. Tōmatsu a donc commencé à enseigner dans un climat qui lui l'a rapidement poussé à remettre en question la position autoritaire du professeur :

私は学校が嫌いでね。先生なんてとんでもない、もともと不登校児ですから。（笑）勉強が大嫌いで、箱ものとしての学校が大嫌い。[...]
多摩芸で、はじめて教壇というところに立って、最初は一生懸命にやっていたんですよね、だけどやってるうちに写真って教えることはないんじゃないかって。¹³

Je déteste l'école. Un professeur, ça ne sert à rien, moi je faisais l'école buissonnière (rires). Je déteste étudier, et je déteste l'école qui enferme les gens comme dans une boîte. [...]

À l'école d'art de Tama, c'était la première fois que je me tenais debout sur une estrade, et au début j'y ai mis toute mon énergie, mais en cours de route je me suis rendu compte que la photo ce n'est pas quelque chose qui s'enseigne.

¹³ Tōmatsu S., Iizawa K. et Kitajima K., « Tōmatsu Shōmei intabyū, WORKSHOP shashin gakkō no koro », art cit., p.127.

Au moment où Tōmatsu se trouve à Okinawa, l'université sur place connaît de grands bouleversements, proposant de fusionner l'université privée d'Okinawa et l'université internationale d'Okinawa. Un mouvement contre cette fusion est organisé, réunissant des étudiants et lycéens, principalement sur l'île d'Okinawa. Okuhira Kazuo 奥平一夫, photographe qui deviendra plus tard politicien, coordonne une partie de ce mouvement qui s'organise sur l'île de Miyako. Ayant avec Tōmatsu des liens communs avec le département de photographie de l'université d'Okinawa, il fait appel à lui. Ensemble, les deux hommes ont ainsi réuni des étudiants sur l'île de Miyako. Avec ce petit groupe de jeunes, Tōmatsu mène, sur cette île particulièrement touchée par l'exode rural, un projet de recueil de témoignages auprès des anciens. Tōmatsu avait donc rejeté le système éducatif dont il avait fait l'expérience à Tokyo, mais n'avait pas pour autant complètement abandonné l'idée de l'enseignement et de la transmission (idée qui l'a suivi même après la fermeture de Workshop¹⁴). Avec l'université de Miyako (Miyako daigaku 宮古大学), comme il l'avait nommée, il avait renoué avec l'expérience de groupe, réuni autour d'un projet commun, ce qui lui a inspiré l'idée d'adapter cet esprit au monde de la photographie tokyoïte avec Workshop. Après avoir dit son mépris pour l'école en tant qu'institution et pour la position d'enseignant, c'est pourtant bien une école qu'il décide de créer, mais une école qui porte les possibilités d'une transmission des savoirs en dehors du milieu académique et des systèmes éducatifs en général :

日本の学校教育は明治維新以来、欧米方式の直輸入ですよね。近代的なテクニックとメソッドだけを取った知識偏重の詰め込み主義、立身出世主義です。では、学校という名の制度が成立する以前、日本に教育機関がなかったというと、機関とは呼べないにしろ、各地に伝統的な学習の場がちゃんとあった。共同体社会の成員はそこで、生きてゆくに必要なすべてのことを学んだわけです。僕の沖縄体験というのはまさにそれで、村落共同体の中で学習が学校制度と平行して現存しているのです。人間が成長している過程で身につけなければならない必要不可欠なものを、学校という欧米直輸入のシステム化された制度ではなくて、在来の学習法によって伝えて行くという。だからといって僕らは明治以前の寺子屋

¹⁴ Dans les dernières années de sa vie, Tōmatsu est revenu s'installer à Okinawa. Il y a fondé une galerie, où il donnait des cours sur le tirage et la photographie, toujours maintenue en activité par sa veuve, Tōmatsu Yasuko sous le nom Interface – Shomei Tomatsu Lab.

に戻ることはできない。だから在来の学習法を再評価しつつ、今日の社会にフィットした学習法を模索する以外にないのですが。¹⁵

L'éducation au Japon, depuis la restauration de Meiji, est calquée sur le modèle euroaméricain. C'est du bourrage de crâne de connaissances sur des techniques et des méthodes modernes, pour pousser à la réussite personnelle. Avant la création de cette institution qu'est l'école, on pourrait dire qu'il n'y avait pas d'organismes éducatifs au Japon, mais en fait, même si l'on ne pouvait effectivement pas appeler ça un organisme, il y avait dans chaque région des lieux d'apprentissage traditionnel. Dans cette société communautaire on apprenait là tout ce dont on avait besoin pour vivre. Mon expérience à Okinawa c'était vraiment ça, il existe un apprentissage au sein des communautés villageoises en parallèle de l'institution éducative. Ce qu'un être humain a absolument besoin de savoir pour grandir est transmis non pas par ce système institutionnel de l'école, importé directement d'Occident, mais bien par ce moyen d'apprentissage traditionnel qui existait déjà. Mais malgré ça, on ne peut pas revenir aux *terakoya* d'avant Meiji. La seule chose à faire c'est de revaloriser les méthodes d'apprentissage préexistantes, et de réfléchir à de nouvelles méthodes qui seraient adaptées à la société d'aujourd'hui.

C'est de cette vision du système éducatif japonais que Tōmatsu lie à la modernité de la restauration de Meiji et l'occidentalisation, que vient l'expression *terakoya*, souvent utilisée pour décrire Workshop. Par-là, Tōmatsu évoque un temps où les universités et les écoles professionnalisantes de photographie n'existaient pas ou peu, et où les photographes se formaient dans des clubs d'amateurs, ou dans le studio d'un professionnel, dans une relation personnelle, de maître à élève.

4.2.2 Hosoe et les *workshop* américains

Le nom Workshop choisi pour l'école contient cette idée, tout en étant le reflet d'une autre influence. Celui-ci a été suggéré par Hosoe, qui l'a importé directement des États-Unis. En 1973, il avait été invité à enseigner aux États-Unis dans des *workshop*, ateliers de quelques jours organisés en marge d'une formation académique. Le premier se tint du 21 au 31 mai au Phoenix College à Phoenix en Arizona par l'entremise du photographe Allen Dutton (1922-2017), et le second du 2 au 4 juin de la même année au Columbia College à Chicago, à

¹⁵ Tōmatsu dans : ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, TŌMATSU Shōmei 東松照明, FUKASE Masahisa 深瀬昌久, et al., « Dokyumento: Wākushoppu shashin gakkō » ドキュメント・ワークショップ写真学校 (Document: l'école de photographie Workshop), in *Workshop*, n° 8, juillet 1976, p. 44-51., p.46.

l'invitation de Cornell Capa (1918-2008). Il relate cette expérience dans un compte-rendu publié dans *Kamera Mainichi* en mai 1974¹⁶. L'année suivante, du 3 au 11 août 1974, il anime à nouveau un *workshop* dans le parc national de Yosemite en Californie avec les photographes Wynn Bullock (1902-1975), Imogen Cunningham (1883-1976), Jack Welpott (1923-2007), Judy Dater (1941-), Robert Heinecken (1931-2006) et Lucien Clergue (1934-2014)¹⁷. Après ces expériences qui l'ont beaucoup inspiré, il est très enthousiasmé par le projet de Tōmatsu, qu'il voit comme une initiative similaire dans le cadre du Japon. Pour Hosoe, il ne s'agit pas de forcer un modèle américain sur un système japonais déjà en place. Pour lui, le principe du *workshop* qu'il voit aux États-Unis, à savoir d'un petit groupe de jeunes photographes réunis autour d'un plus expérimenté, était déjà en germe au Japon, mais n'avait pas vraiment d'appellation :

ワークショップという言葉の問題なんだけど、これはアメリカだけのことじゃなくて、日本でも似たようなものいっぱいあるわけだ。それを合宿とか、ゼミとかいう言葉を使うと、今までのイメージがつきまとして新しい人間関係というものがどうしても浮かび上がってこない。それでワークショップという言葉日本語にしてやっっていこうということが、みんなの間からごく自然発生的に出てきたと思うんだ。結局一人の教師的立場の人がいれば、そこでワークショップが成立するんだよ。¹⁸

Sur la question du mot *workshop*, ce n'est pas qu'une référence américaine, au Japon aussi il y a déjà beaucoup de choses qui y ressemblent. Mais les mots comme « stage » ou « séminaire », qu'on pourrait utiliser viennent avec une image toute faite, et ne représentent pas une nouvelle forme de relations humaines. C'est pour ça qu'importer en japonais le terme de *workshop* s'est imposé naturellement parmi nous. Finalement s'il y a une personne qui se place dans une position d'enseignant, alors il y a un *workshop* qui prend forme.

4.2.3 Motivations des autres professeurs

Tōmatsu et Hosoe, les aînés du groupe, voient donc Workshop comme un moyen de connexion avec la nouvelle génération, et comme une façon d'expérimenter avec de

¹⁶ HOSOE Eikō 細江英公, « Hosoe Eikō wākushoppu hadaka no gakkō » 細江英公ワークショップ 裸の学校 (Eikoh Hosoe Workshop in USA), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mai 1974, p. 127-143.

¹⁷ HOSOE Eikō 細江英公, « Hosoe Eikō sekinin henshū pēji - tsuzuki: hadaka no gakkō » 細江英公責任編集 ページ続・裸の学校 (Section éditée par Hosoe Eikō - L'école nue, suite), in *Workshop*, n° 2, décembre 1974, p. 11-12.

¹⁸ Hosoe dans : Araki N., Tōmatsu S., Fukase M., et al., « Dokyumento: Wākushoppu shashin gakkō », art cit., p.45.

nouvelles formes d'enseignement. Il est peu probable que les quatre autres photographes, plus jeunes et qui n'avaient pas d'expérience d'enseignement, aient recherché la même chose. Tōmatsu en 2007 se souvient pourtant que l'idée de former un groupe, lui avait été suggérée par Moriyama à la fin de l'année 1973 :

東京でそういうことをやろうとは思って帰ったわけではないけど、森山大道が「なんかやりましょうよ」って。[...] 何というか、出口がない、何をやっていいかわからないような状況だったと思うんですね。その彼が「なにかやりましょうよ」って言うから、「宮古大学」のことがふと蘇ってきて、ああいうことだったらいいんじゃないかと思ってね。つまり教えることは何もない、できることは挑発することだけ。¹⁹

Je ne suis pas rentré à Tokyo avec une idée particulière en tête, mais Moriyama Daidō m'a alors dit « hé, tu ne voudrais pas qu'on fasse quelque chose ? ». [...] À ce moment-là il n'avait pas de porte de sortie, et je pense qu'il ne savait vraiment pas quoi faire. Quand il m'a dit « faisons quelque chose », j'ai repensé à « l'université de Miyako », et je me suis dit qu'un projet de ce genre, ça pourrait être bien. Ce qu'on voulait ce n'était pas enseigner, mais simplement provoquer quelque chose.

Il semble donc bien que l'idée d'école ait émané de Tōmatsu, inspiré par son expérience à Miyako, mais que celle de faire groupe en réunissant plusieurs photographes autour d'un projet était de Moriyama. Sans doute voulait-il, en 1973, retrouver l'énergie des collectifs indépendants des années 1960, qui l'avait fait collaborer avec Taki et Nakahira pour *Provoke*, et qu'il avait perdue depuis l'entrée dans les années 1970. Il est fort probable que ce soit ce que cherchait Araki également. Autour de 1970, alors qu'il était employé chez Dentsū, Araki avait formé, avec quatre autres photographes, Ikeda Fukuo 池田福男, Yae-hata Kōjirō 八重幡浩司郎, Tamogami Takahisa 田母上尚久, et Takase Hideo 高瀬芳夫 le collectif indépendant Geribara 5 ゲリバラ5 (un jeu sur les mots guerilla *gerira* ゲリラ, diarrhée *geri* ゲリ et rose ou ventre *bara* バラ), faisant paraître des livres à plusieurs auteurs, autopubliés²⁰.

¹⁹ Tōmatsu S., Iizawa K. et Kitajima K., « Tōmatsu Shōmei intabyū, WORKSHOP shashin gakkō no koro », art cit., p.129.

²⁰ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, IKEDA Fukuo 池田福男, YAEHATA Kōji 八重幡浩司, et al., *Mizugi no yangu redi tachi* 水着のヤングレディたち (Jeunes demoiselles en maillots de bain), Tōkyō, Fukushashindan Geribara 5 複写集団ゲリバラ5, 1971., ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, IKEDA Fukuo 池田福男, YAEHATA

俺の場合はまず、写真なんて一人でやるもんだという自分の論があるわけよ。(…)俺とか俺の写真とかに似てるような連中がきたら、そういう連中と一緒に何かやってもいいんじゃないかと。教えるというよりむしろ、昔やってたゲリバラ集団みたいにしてね。

Moi d'abord, ma philosophie c'est que la photo c'est quelque chose qu'on fait tout seul. (...) Mais s'il y a une bande qui se présente qui se rapproche de ce que je fais, alors pourquoi ne pas se réunir et faire quelque chose ensemble. Pas pour enseigner, mais plutôt pour faire un groupe, comme on avait déjà fait avec *Geribara*.²¹

Le projet Workshop se trouve ainsi au croisement de plusieurs influences, et reflète les ambitions personnelles de chacun des six photographes qui l'ont monté. L'idée d'une école, développée par Tōmatsu, prenait racine dans ses précédentes expériences en tant qu'enseignant au cœur des mouvements de 1968, puis de son expérience loin de Tokyo, à Okinawa, dans des milieux ruraux et insulaires. Chez Hosoe, c'était un moyen de développer au Japon des idées qu'il avait vues dans ses ateliers aux États-Unis. Chez Araki, Moriyama, et sans doute Fukase, plus qu'un projet éducatif, Workshop émanait d'un désir de se rassembler, et de fédérer un groupe pour retrouver l'énergie qu'ils avaient tous expérimentée dans leurs travaux en collaboration avec l'*underground* entre 1968 et 1972. Si leurs ambitions n'étaient pas les mêmes, tous avaient en commun l'idée de créer un espace alternatif, qui soit différent des modèles éducatifs dans les milieux de la photographie.

Kōji 八重幡浩司, et al., *Benjo* 便所 (Toilettes), Tōkyō, Fukushashindan geribara 5 複写集団ゲリバラ5, 1971. ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, IKEDA Fukuo 池田福男, YAEHATA Kōji 八重幡浩司, et al., *Five Girls*, Tōkyō, Fukushashindan geribara 5 複写集団ゲリバラ5, 1972. ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, IKEDA Fukuo 池田福男, YAEHATA Kōji 八重幡浩司, et al., *Tōkyō* 東京, Tōkyō, Fukushashindan geribara 5 複写集団ゲリバラ5, 1973.

²¹ Araki cité dans : Araki N., Tōmatsu S., Fukase M., et al., « Dokyumento: Wākushoppu shashin gakkō », art cit., p.45-46.

4.3 « Workshop n'est pas comme n'importe quelle école »

4.3.1 Les écoles de photographie au Japon

Dans leurs descriptions de Workshop, les fondateurs, mais aussi les critiques de l'époque, insistent toujours sur l'idée qu'elle proposait une offre bien particulière dans le paysage des écoles de photographie de ce milieu des années 1970, qui ne manquait pourtant pas de diversité. Aux mois de mars et avril, à l'approche de la rentrée universitaire, les publicités pour des formations au métier de photographe donnent un aperçu de ce qui était alors proposé. Les lieux d'enseignement de la photographie se divisent en deux grandes catégories, les départements spécialisés en photographie au sein des universités *daigaku* 大学, ce qui est souvent plus prestigieux (et aussi plus cher), ou bien les écoles *gakkō* 学校 ou instituts *gakuin* 学院 spécialisées. Les publicités de l'une ou l'autre catégorie montrent souvent des scènes de séances de photographie de studio. Parfois les noms des professeurs sont mentionnés, en plus petits. La publicité pour l'Institut de photographie Chiyoda (*Chiyoda shashin gakuin* 千代田写真学院), parue dans le numéro de février 1974 dans la revue *Nippon Kamera* est un exemple assez typique (fig.49). Elle accroche l'œil par la photographie centrale, qui montre, dans un studio, une troupe de photographes tous armés de leurs appareils, dirigés vers un couple posant devant une voiture. Sur le côté, en gros caractères sont énumérées toutes les spécialités proposées : photographie commerciale 「商業写真科」, photojournalisme 「報道写真科」, photographie d'art 「写真芸術科」, audiovisuel 「映画放送科」. Le nom d'un professeur est mis en avant : Matsuda Fujio 松田二三男 (1918-2003), qui écrivait dans les années 1970 des manuels de technique de photographie. Contrairement à ces établissements, Workshop qui propose un enseignement pour des classes de vingt personnes, sans véritable spécialisation, a pour seul argument la notoriété des photographes enseignants, mise en avant bien avant le contenu des classes. Chez Workshop, on ne promet pas de devenir un photographe commercial, ou d'apprendre des techniques, on propose des « rencontres humaines » et de « trouver sa personnalité ».

En mai 1975, la revue *Kamera Mainichi* publie un dossier spécial sur les écoles de photographies au Japon : « Tokushū shashin no gakkō, Nihon no baai – gaikoku no baai » (Dossier spécial : les écoles de photographies, au Japon, et à l'étranger) 「特集 写真の学校 日本の場合・外国の場合」. Il est composé de plusieurs parties dont la première s'intitule : « Ankēto, nihon no gakkō ni haitte mite -38 nin no kaitō wa » (Enquête : elles sont allées dans une école de photographie au Japon, ce que nous disent ces 38 personnes) 「アンケート 日本の写真学校に入ってみてー38人の回答は」²². Dans cette dernière partie, comme le titre l'indique, trente-huit étudiants en photographie sont interviewés, et répondent à une enquête menée par le journaliste Nishii Kazuo. Parmi les participants, qui sont tous dans leur vingtaine, six personnes ont étudié à l'école Workshop, dans les classes de Hosoe, Tōmatsu et Moriyama, mais quatre sur les six sont restées anonymes. Les deux personnes ayant précisé leur nom sont Tokunaga Kōichi 徳永浩一 et Sugiyama Yoshio 杉山好男, tous les deux étudiants chez Moriyama. On peut aussi reconnaître parmi ces personnes le nom d'Ikeda Fukuo, qui a étudié dans une autre école, mais faisait partie du groupe Geribara 5 avec Araki, et publiera dans la revue *Workshop* (numéro 7).

Le résultat de cette enquête montre ce que pouvait attendre d'un enseignement de la photographie un étudiant du milieu des années 1970. La question des frais de scolarité est très vite abordée²³, pour conclure que l'étude de la photographie, et l'éducation supérieure en général, reste finalement réservée aux classes sociales aisées. En détaillant les frais de scolarité, Nishii fait le constat amer de l'échec cuisant des mouvements de 1968, qui avaient entre autres œuvré pour un accès à l'enseignement plus égalitaire :

そうです、かつて、あの 60 年代後半の大学闘争が全国に燃えさかって
おりましたところには「大学とは金を払って知識を買いにくるところ」
というきつい言葉もたまわったこともある学校です。当時のスローガン
だった”解体”の嵐もものかわ、シレシレッと守り通した教育の操、

²² NISHII Kazuo 西井一夫, « Tokushū: shashin no gakkō nihon no baai, gaikoku no baai - ankēto: nihon no shashin gakkō ni haitte mite-38 nin no kaitō wa » 特集 写真の学校 日本の場合・外国の場合—アンケート 日本の写真学校に入ってみてー38人の回答は (Dossier spécial: les écoles de photographie, au Japon et à l'étranger - enquête: 38 personnes sont entrées dans une école de photographie japonaise: voici leurs réponses), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mai 1975, p. 210-214.

²³ *Ibid.*, p.211.

今さら他人にささげられましょか、というわけで、物価上昇を理由に、学費を値上げした理由はなんでもないので、ただ政府の無策にソツとくちびるかみしめて、スイッと学費もあげてみた、とかなんとか言うますまいが、とにかくお高い。²⁴

Et oui, ce sont les mêmes écoles qui ont entendu dans leurs murs ces slogans cinglants « l'université c'est un lieu où l'on paye pour acheter le savoir », quand, à la fin des années 1960, les luttes étudiantes brûlaient dans tout le pays.

Elles ont fermé les yeux sur la tempête du « démantèlement » qui était alors le mot d'ordre, et, sous couvert de dévotion à l'enseignement, ces écoles, hop-là, ont augmenté les frais de scolarité, sans aucune raison, profitant en douce de l'inaction du gouvernement, en essayant de faire porter le chapeau à d'autres, prétextant par exemple l'inflation. Peut-être que je ne devrais pas dire tout ça, mais en tout cas voilà, c'est cher.

Les universités sont en général les plus chères. Dans son classement, Nishii donne pour exemple le détail des frais de scolarité pour un an à l'université Zōkei de Tokyo (où Tōmatsu a été enseignant). Les frais d'inscriptions pour l'entrée en première année s'élèvent à 150 000 yens, auxquels s'ajoutent les frais de scolarité et divers frais à acquitter chaque année, s'élevant à 550 000 yens, ce qui équivaut à une première année à 700 000 yens. Dans une école spécialisée, les frais sont de moitié, par exemple pour l'École de photographie de Tokyo (Tōkyō sōgō shashin senmon gakkō 東京総合写真専門学校, ou Tokyo College of Photography), une première année revient à 350 000 yens. Le département de photographie de l'université Nihon, où Fukase et Yokosuka ont obtenu leur diplôme, fait figure d'exception et propose un diplôme universitaire pour un prix équivalent à une école spécialisée. Les frais de scolarité pour un an chez Workshop s'élèvent à 200 000 yens tout compris. Ce chiffre pourrait paraître élevé, mais, comparé aux autres offres sur le marché, Workshop reste dans les écoles les moins chères. Il faut prendre en compte cependant le fait que Workshop propose seulement un an de formation, à hauteur d'un jour de cours par semaine. En comparaison, les universités proposent une formation beaucoup plus complète et validée par un diplôme national, mais il faut multiplier les frais de scolarité par quatre années, pour comprendre l'ensemble de la formation.

En plus des frais de scolarité trop élevés, les étudiants adressent à leur éducation dans le supérieur presque tous la même critique, qui est le manque de pratique. Ils avouent n'avoir

²⁴ *Ibid.*, p.211-212.

rien appris au niveau technique qu'ils n'auraient pu apprendre par eux-mêmes, et regretter que les cours soient trop théoriques. « Il y a des professeurs qui peuvent nous expliquer la théorie des techniques, mais aucun ne va nous les montrer concrètement » 「技術を理論的に言える先生はいても、それを現実にやって見せてくれる先生がいないということです。」²⁵ Rien ne vaut, d'après ces témoignages, un apprentissage effectué auprès d'un professionnel plus aguerri, en travaillant comme assistant à ses côtés.

Workshop propose un système qui répond à ces reproches faits à l'enseignement. Dans son dossier, Nishii lui consacre un passage, la mettant un peu à part. Il laisse parler un élève de Tōmatsu, qui cite ainsi son professeur :

教室をぼくは写真の新しいメディアとして位置づけている。教える者と教わる者の関係は、単に情報の送り手と受け手にとどまるものではない。両者は、場を共有することで共犯者となる.....教師と生徒の関係は、恋愛に酷似している。²⁶

Je considère ma classe comme un nouveau médium pour la photographie. Le rapport entre celui qui enseigne et celui qui apprend ce n'est rien d'autre qu'un échange entre un receveur et un envoyeur. Les deux deviennent des complices, en se partageant un même lieu. Le rapport de l'enseignant et de l'élève ressemble beaucoup à de l'amour.

Un autre étudiant cite Nakahira, qui a participé le temps de deux mois à l'école :

私はいわゆる教育—教える教えられる—という形態をいっさい排斥します。そうではなく、個対個、一対一の挑発関係こそ信じます。²⁷

Je rejette complètement cette forme d'éducation sur le mode enseignant / enseigné. Je ne crois qu'en une forme de relation de stimulation d'individu à individu, d'un à un.

Nishii prend ces beaux discours avec une pointe d'ironie, en ajoutant: « Si c'est comme ils disent, alors pourquoi faudrait-il leur donner de l'argent ? » 「しかし、ならばなぜそこへ金を払って行かにやあならぬのか。」²⁸ et finit cet encart sur Workshop avec le témoignage du photographe Miyoshi Kōzō 三好耕三, ancien étudiant de l'université

²⁵ *Ibid.*, p.212.

²⁶ Tōmatsu cité dans : *Ibid.*, p.214.

²⁷ Nakahira cité dans : *Ibid.*, p.214.

²⁸ *Ibid.*

Nihon : « Dans un certain Workshop, les professeurs se la jouent vraiment trop. » 「いまあるワークショップは先生がカッコつけすぎだ」²⁹.

4.3.2 Des « classes personnelles » : structure de Workshop et nature des enseignements

Dans cette description des formations en photographie, trop onéreuses et trop théoriques, Workshop fait donc figure d'exception. Elle est moins chère, et propose un système permettant un apprentissage sur le terrain, au contact des professionnels. Le principe fondamental qui fait la particularité de Workshop est que chaque étudiant choisit une classe animée par un professeur, dont il suit le cours une fois par semaine. Plus qu'un étudiant de Workshop, on devient ainsi étudiant de la classe Tōmatsu ou d'Araki. Le bulletin d'inscription qui se paye 200 yens comprend un document de présentation de l'école qui insiste sur ce point :

WORKSHOP 写真学校は、いわゆる学校ではない。すなわち、制度化された教育機関ではなく、生身の教師が学校そのものである。

WORKSHOP 写真学校の教師は、それぞれ現役の写真家であって、教育を専業とする者ではない。

WORKSHOP 写真学校は写真家によるパーソナルな教室の集合体である。したがって本校の学生は、原則として一つの教室を選び特定の写真家について学ぶことになる。

WORKSHOP 写真学校は、人間関係を重視する創造現場である。各教室の定員を 20 名程度とし、少人数によるマンツーマン・システムを堅持する。

WORKSHOP n'est pas comme n'importe quelle école. Ce n'est pas un organisme éducatif institutionnalisé, là, les enseignants eux-mêmes sont l'école. Les enseignants de l'école WORKSHOP sont tous photographes, et l'enseignement n'est pas leur activité principale.

L'école WORKSHOP est un ensemble de plusieurs classes personnelles. Par principe, chaque étudiant choisit donc une seule classe et suit l'enseignement d'un seul photographe.

L'école WORKSHOP est un lieu de création qui valorise les rapports humains. Chaque classe est limitée à vingt personnes, pour créer un système d'homme à homme en petits groupes.

²⁹ *Ibid.*

Workshop est donc un ensemble de plusieurs « classes personnelles » 「パーソナルな教室」 . Le local de l'école, un appartement assez exigu, est choisi pour son emplacement (dans le quartier central d'Idabashi, non loin de Shinjuku), et son loyer modéré (fig.50 à 52). Il est occupé par un système de roulement, chaque classe étant attribuée à un jour de la semaine (Fukase le lundi, Araki le mardi, Hosoe le mercredi, Moriyama le jeudi, Tōmatsu le vendredi et Yokosuka le samedi), divisé en deux créneaux, le midi et le soir. Les classes sont donc indépendantes les unes des autres, et chaque professeur est entièrement libre de proposer l'activité qu'il souhaite.

細江 だから個人個人のワークショップの集合体というのが一番適確だろうね。

東松 いま、みなさんから、かかわり方について話があったんですが、一人一人まるで違うんですね。[...] 六人はそれぞれ独自の考えでもっていて、その固有性に共鳴して生徒が入ってくるわけだから、学校に来るんじゃないくて個人の教室にくるんだから。 [...]

荒木 俺自身も他の人が授業で何をやってるか、この二年間全然知らなかったもんね。生徒達も知らないんじゃない。 [...]

東松 ワークショップの場合は初めから教室単位に区切られていて、それに授業日が一人一人違うということで、生徒同士が顔合わせるチャンスがない。教室間の交流は殆どゼロとっていい。³⁰

Hosoe : la meilleure façon de nous décrire c'est de dire qu'on est un groupe réunissant des ateliers individuels.

Tōmatsu : Tout le monde a parlé de sa façon d'opérer, et je vois que c'était bien différent pour chacun. [...] Chacun a sa propre façon de penser, et les élèves viennent parce qu'ils sont attirés par une personnalité. Ils ne viennent pas pour l'école, ils viennent pour les classes individuelles. [...]

Araki : Pour ma part, en deux ans, je n'ai eu aucune idée de ce que les autres faisaient dans leurs cours. Je pense que mes élèves aussi n'en savent rien. [...]

Tōmatsu : Depuis le début Workshop était séparé en classes distinctes et les élèves n'avaient aucune occasion de se rencontrer entre eux. On peut dire qu'il n'y a eu quasiment aucun échange entre les classes.

Ainsi Workshop, en dehors du circuit universitaire classique, propose un système qui lui est particulier. Comme elle ne propose pas de diplôme, les étudiants de Workshop ne sont par conséquent pas non plus des étudiants typiques qui sortent du lycée. La plupart ont au contraire déjà suivi un cursus universitaire ou sont allés dans une école spécialisée en

³⁰ Araki N., Tōmatsu S., Fukase M., et al., « Dokyumento: Wākushoppu shashin gakkō », art cit., p.47.

photographie, et viennent faire cette formation en complément. La moyenne d'âge est autour de 25 ans, les élèves sont donc déjà adultes, parfois déjà diplômés, et travaillent souvent à côté. Certains peuvent venir de loin et prennent alors le créneau du soir. Hosoe dit le parcours atypique de plusieurs de ses étudiants : certains ont quitté leur emploi et vivent du chômage pour pouvoir se consacrer à la photographie, ils sont d'anciens éditeurs, des illustrateurs, et viennent Hiroshima, Kyōto, passer une journée par semaine à Tokyo. Beaucoup ont l'âge d'avoir participé aux mouvements étudiants de 1968, et sont en recherche de systèmes alternatifs, peut-être déçus par l'aspect trop théorique et élitiste de l'enseignement universitaire, et sans doute aussi attiré par la notoriété des photographes dont ils avaient déjà pu admirer les travaux.

Dans le bulletin d'inscription envoyé aux aspirants, figuraient, comme des bulletins de vote, six feuillets comportant chacun un court texte de la main des professeurs faisant la promotion de leur classe³¹. Le nombre d'étudiants dans chaque classe révèle la notoriété des professeurs à l'époque. Workshop annonçait une limite de vingt personnes par classe, mais ce nombre a été dépassé chez Hosoe, qui a le plus de succès avec 35 élèves pour la première inscription. Yokosuka n'est pas loin derrière avec ses 30 inscrits, Tōmatsu en compte 27, Moriyama 15, Araki 10 et Fukase 9. D'ailleurs, le salaire des professeurs n'était pas fixe, mais fonctionnait comme une commission calculée selon le nombre d'étudiants³².

Au sein de chacune des classes, chaque professeur propose ainsi son propre programme, reflétant son style et son individualité. Les enseignements varient entre des prises de vue en groupe, en extérieur, ou en intérieur dans la salle de classe utilisée comme studio. Araki fait venir des danseuses, Yokosuka des mannequins. Fukase coordonne la confection d'un livre de photo de ses élèves *Pinhōru Shinjuku Kabukichō* (Sténopé – Shinjuku, Kabukichō) 『ピンホール —新宿歌舞伎町』 (mars 1975), tout comme Araki,

³¹ Les textes ont été reproduits dans le dossier consacré à l'école dans Photographers' Gallery Press : TŌMATSU Shōmei 東松照明, IIZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎 et KITAJIMA Keizō 北島敬三, « WORKSHOP shashin gakkō no inpakuto » WORKSHOP 写真学校のインパクト (L'impact de l'école de photographie WORKSHOP), in *Photographers' Gallery Press*, n° 5, avril 2006, p. 124-150., p.136-138.

³² Tōmatsu S., Iizawa K. et Kitajima K., « Tōmatsu Shōmei intabyū, WORKSHOP shashin gakkō no koro », art cit., p.132.

avec *Uwasa no shattāzu* (Les fameux déclencheurs) 『噂のシャッターズ』 (mai 1975)³³ ou Moriyama avec *Watashi no onna* [My Girl] 『わたしのおんな』 (octobre 1974)³⁴. Ce dernier fait également des ateliers de sérigraphie avec ses étudiants. Les classes organisent des expositions de groupe « Moriyama Daidō to 16 nin no otoko tachi » (Moriyama Daidō et 16 hommes) 「森山大道と十六人の男達」 chez Moriyama, « Shigenjitsu e » (Vers une égalité personnelle) 「私現実へ」 chez Araki, « Shōwa 50 nen » (Année 50 de l'ère Shōwa) 「昭和50年」 chez Tōmatsu, « Wareware wa waza o mananda » (Nous avons appris un savoir-faire) 「我々は技を学んだ」 chez Hosoe. Ce dernier, comme l'indique le nom de son exposition, met l'accent dans ses cours sur la technique du tirage : à chaque fin d'année, il conçoit avec ses étudiants un portfolio de groupe qu'il envoie aux institutions conservant la photographie à travers le monde : au MoMA de New York, au Musée d'Art moderne de Tokyo, ou encore à la Bibliothèque nationale de France. Yokosuka, comme lui, met en avant un aspect technique dans la prise de vue et le tirage, alors que Moriyama ou Araki proposent des sorties, des séjours de plusieurs jours en région pour une expérience communautaire, montrant bien la diversité des approches selon les classes³⁵.

Les professeurs sont restés les mêmes du début à la fin de l'école, mais en 1975 plusieurs photographes furent invités à proposer des classes d'une courte durée (*zemi* ゼミ) de deux mois rattachés à l'école, auxquels quiconque pouvait s'inscrire pour la somme de 50 000 yens. Ainsi Narahara Ikkō, qui avait déjà participé à des entretiens publiés dans la revue, et Nakahira Takuma, resté ami avec Moriyama, ont proposé des classes de deux mois, au printemps 1975, ce qui a été renouvelé à l'automne de la même année, avec cette fois cinq autres photographes. Ces derniers étaient principalement du genre commercial : Asai Shinpei 浅井慎平 (1937-), Kurigami Kazumi 操上和美 (1936-), Tatsuki Yoshihiro, Hayasaki Osamu, à l'exception de Morinaga Jun 森永純 (1937-2018) qui avait déjà, avec Hosoe, monté des expositions de tirages originaux dans des galeries tokyoïtes.

³³ L'autrice n'a pas trouvé de traces de ces livres des classes d'Araki et de Fukase, et n'a donc pas pu les consulter.

³⁴ WORKSHOP SHASHIN GAKKŌ MORIYAMA DAIDŌ KYŌSHITSU, *Watashi no onna* わたしのおんな (My Girl), Tōkyō, Workshop shashin gakkō Moriyama Daidō kyōshitsu Workshop 写真学校森山大道教室, 1974.

³⁵ Araki N., Tōmatsu S., Fukase M., et al., « Dokyumento: Wākushoppu shashin gakkō », art cit.

L'organisation de l'école est donc fondamentalement cloisonnée, et les étudiants de différentes classes ont peu d'occasions de se rencontrer. Un séminaire (*seminā* セミナー,) et trois ateliers (*wākushoppu* ワークショップ) ont cependant été organisés séparément du programme principal, permettant des interactions entre étudiants de différentes classes. Le premier atelier s'est déroulé à Okinawa du 20 au 25 novembre 1974 (fig.55 à 60), et a réuni cinq professeurs (Yokosuka était le seul à ne pas participer). Les quatre premiers jours étaient occupés par des séances de prises de vues orchestrées par chacun des enseignants : Hosoe proposait une activité les yeux bandés (fig.58), Araki a fait venir des modèles féminins (fig.57). Le photographe okinawaïen Yamada Minoru 山田實 (1917-2018), présent pendant la durée du séminaire, a documenté en image le déroulé de ces activités (fig.55, 59 et 60). Les cinquième et sixième jours étaient occupés par des expositions de tirages, des professeurs, puis des élèves³⁶. C'est à peu près le même schéma que suivent, plus tard, les ateliers plus courts de Nagoya, du 9 au 11 février 1975, qui a réuni Tōmatsu, Araki et Moriyama, et celui de Shizuoka, du 21 au 23 mars 1975.

Contrairement aux ateliers, le séminaire d'été, ouvert à Tokyo en août 1974 (fig.46, 53 et 54), quelques mois après la fondation de l'école, ne proposait pas de cours pratiques. Le programme était organisé autour de communications orales de personnalités du monde de la photographie, invitées par les professeurs, comme Yamagishi Shōji, Wanibe Yōko (l'épouse de Fukase), Nakahira Takuma ou encore la graphiste Ishioka Eiko³⁷.

Les professeurs ont aussi organisé avec leurs propres classes des sorties de groupe (*gasshuku* 合宿) de quelques jours en régions. La classe d'Araki s'est par exemple rendue à Yamanakako à l'hiver 1974, et à Aizuwakamatsu à l'été 1975 ; celle de Moriyama est retournée à Okinawa à l'été 1975.

³⁶ Un compte-rendu de l'atelier d'Okinawa paraît dans *Workshop* n°3 : INAMI Kunio 伊波邦雄, « Shashin gakkō PR no pēji - wākushoppu wa kibakuza kai? » 写真学校 PR のページー ワークショップは起爆剤か? (Section éditée par les relations publiques de l'école - Workshop est-il un détonateur?), in *Workshop*, n° 3, mars 1975, p. 15.

³⁷ Un compte-rendu du séminaire paraît dans *Workshop* n°2 : SUMITOMO Kazuko 住友和子, « Shashin gakkō PR no pēji - Natsu: Tōkyō de » 写真学校 PR のページー 夏・東京で (Section éditée par les relations publiques de l'école - Tokyo, cet été), in *Workshop*, n° 2, décembre 1974, p. 15.

Enfin, les professeurs ont organisé entre eux, et sans leurs élèves, deux expositions communes pendant leurs années Workshop. La première « Shashin kara shashin e » (De la photographie à la photographie) 「写真から写真へ」, du 1^{er} au 8 juin 1974 à la galerie Matto Grosso a réuni les six photographes autour de leurs œuvres les plus récentes. La seconde « Shashin urimasu » (Photographies à vendre) 「写真売ります」 est d'une autre envergure. Réunissant en tout douze photographes, du 12 au 24 février 1976 dans la galerie Shiseidō The Ginza, les six photographes ont alors exposé des tirages de séries parfois beaucoup plus anciennes. Ainsi, alors que la première exposition est dans un espace indépendant, une proposition plus conceptuelle et contemporaine, la seconde est très clairement dédiée à encourager le développement d'un marché de la photographie, autour d'objets présentés comme les chefs-d'œuvre de chacun des artistes. À presque deux ans d'écart, ces deux expositions montrent comment a évolué le projet Workshop, de sa création à sa fermeture, une évolution qui est surtout palpable à travers la revue publiée en parallèle des activités de l'école.

4.4 La revue *Workshop*

La revue *Workshop* est aujourd'hui le document le plus précieux pour comprendre l'évolution qu'a suivie ce groupe de photographes dans ces années et les expérimentations qui ont été les leurs au sortir des années 1960. Elle a compté en tout huit numéros. C'est une publication trimestrielle, qui fonctionne par abonnement annuel, à savoir quatre numéros par an. Le premier paraît en septembre 1974, cinq mois après la fondation de l'école, et le dernier en juillet 1976, également quelques mois après la fermeture de l'école en mars de la même année. C'est une personne responsable de l'administration de l'école, Sumitomo Kazuko 住友和子 qui gère la coordination de l'édition de la revue, mais la mise en page est entièrement conçue par Tōmatsu :

印刷は、文字校正とか、写真のレイアウトとか、技術的な面はまあ私がやったね。かつて写研っていう出版社をやっていて編集のノウハウがあるから。だからそういうことは全部やって。³⁸

L'impression, le lettrage, la mise en page des photos, tout l'aspect technique c'est moi qui le faisais. J'avais ma maison d'édition avant, Shaken, et je savais comment le faire. Donc c'est moi qui faisais tout ça.

Dans le catalogue de l'exposition sur la photographie japonaise « For a New World to Come : Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979 », un article écrit par l'historien Nakamori Yasufumi propose de faire un tour d'horizon de l'héritage de *Provoke* après 1968 : pour lui, *Workshop* et sa revue sont à placer directement dans ce sillage³⁹. On peut comprendre cette analogie dans le sens où *Workshop*, à l'instar de *Provoke*, est une publication indépendante, gérée par les photographes eux-mêmes, sans éditeur. Mais la comparaison peut s'arrêter là. Contrairement à ceux de *Provoke*, pour les membres de *Workshop*, la revue est loin d'être le produit final et le but de leur réunion. Elle est, plus qu'autre chose, une réalisation annexe aux activités principales que sont les classes et les projets d'exposition et de publications des œuvres des élèves. La revue sert d'espace pour les photographes qui peuvent publier leurs propres textes ou photos, ou inviter d'autres personnalités à le faire. Les premiers numéros privilégient nettement le texte à l'image, qui apparaît de façon presque secondaire, en illustration. Les quatre premiers numéros sont vendus 200 yens (et 70 yens de frais de port) à l'unité, ou 1080 yens (envoi compris) pour l'abonnement annuel (quatre numéros). Dans une publicité parue dans *Kamera Mainichi* pour le premier numéro (fig.47), il est précisé : « *Workshop* n'est pas le bulletin d'information de notre école. Elle est publiée dans le but d'être lue avec intérêt pour ses multiples messages » 「『WORKSHOP』は学校の機関紙ではありません。見て面白く読んでためになる大型マルチメッセージです。」. Les quatre derniers, au nombre de pages plus élevé, privilégient l'impression de photographies et sont vendus à 500 yens l'unité (pour 85 yens de frais de port qui passent à 200 au numéro 7). Publiée selon la demande, la revue n'est pas vendue en librairie, mais sur commande directement, et ne dépend d'aucune maison d'édition. Cependant, elle est financée grâce à des publicités de matériel photographique.

³⁸ Tōmatsu S., Iizawa K. et Kitajima K., « Tōmatsu Shōmei intabyū, WORKSHOP shashin gakkō no koro », art cit., p.136.

³⁹ Y. Nakamori, « Decentered Voices: Post-Provoke Independent Photography Magazines », art cit.

Il faut noter une grande disparité entre les quatre premiers numéros et les quatre derniers, dans le format, la construction et l'édition. Les quatre premiers numéros se présentent sous la forme d'un journal, et il y est fait référence avec le terme « format tabloïd » 「タブロイド版」⁴⁰. Le premier est légèrement différent des trois suivants, d'un format de 39 x 27 cm, les pages ne sont pas reliées entre elles, contrairement aux numéros 2, 3 et 4, légèrement plus grands (44 x 28 cm), et dont les pages sont reliées en leur milieu (fig.61 à 64).

Reflétant le système cloisonné de chaque classe, la revue est un assemblage de pages que chaque professeur est libre d'occuper de la manière qu'il souhaite, ainsi chacun est éditeur de sa propre section qui consiste en une page recto verso. Le premier numéro qui n'est même pas relié, présente, en plus d'une feuille d'ouverture et une de fermeture, six feuillets imprimés recto verso, chacun édité par un photographe, complètement indépendants les uns des autres. Sur ces pages, les photographes proposent des thématiques imaginées par eux. Dans les quatre premiers numéros, Araki, par exemple, a publié quatre textes, chacun intitulé « Shashin jutsu nyūmon » (Introduction à la technique de photographie) 「写真術入門」, et consacré à un thème différent (le nu, le paysage...) : bien sûr, ce titre est une parodie des manuels de techniques photographiques, et propose tout sauf un cours magistral. Moriyama propose également un feuilleton, et sur chacune de ses pages il propose au recto la thématique « Miru koto to mirareru koto » (Voir et être vu), 「見ることと見られること」 et au verso un journal de bord d'un photographe invité. Yokosuka propose un contenu ayant trait à son travail dans la publicité, et invite à écrire par exemple la mannequin Yamaguchi Sayoko⁴¹ et la graphiste Ishioka Eiko⁴². Hosoe, Tōmatsu et Fukase alternent des textes et entretiens de leur propre plume avec ceux de critiques et photographes qu'ils invitent. Le contenu de la revue est donc loin de proposer uniquement les œuvres des photographes de l'école.

⁴⁰ ANONYME, « Oshirase » お知らせ (Annonce), in *Workshop*, n° 4, juin 1975, p. 15.

⁴¹ YAMAGUCHI Sayoko 山口小夜子, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - Watashi wa moderu » 横須賀功光責任編集のページー 私はモデル (Section éditée par Yokosuka Noriaki - Moi, le modèle), in *Workshop*, n° 3, mars 1975, p. 14.

⁴² YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光 et ISHIOKA Eiko 石岡瑛子, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - ichimai no posutā no denki » 横須賀功光責任編集のページー 一枚のポスターの伝記 (Section éditée par Yokosuka Noriaki - L'histoire d'un poster), in *Workshop*, n° 1, septembre 1974, p. 11-12.

La dernière page de chaque numéro est consacrée à l'actualité de l'école (par exemple, des comptes-rendus de séminaires et ateliers), et la première est dédiée à la présentation d'une œuvre. Ce *rensai* en quatre parties est intitulé « Meisaku » (Chef-d'œuvre) 「迷作」, un jeu de mots substituant au premier sinogramme de *meisaku* 「名作」 (le chef-d'œuvre) se lisant *mei* et signifiant « fameux », un sinogramme homonyme signifiant « qui laisse perplexe ». Araki, Tōmatsu, Fukase et Hosoe ont tour à tour occupé cette première page avec une photographie ainsi mise à l'honneur.

Les quatre derniers numéros sont très différents dans leur format. Ils sont beaucoup plus petits (28 x 14, 5 cm), mais plus soigneusement reliés, avec un papier plus épais et brillant, mieux adapté à l'impression photographie. Ils ont ainsi perdu l'aspect de journal des premiers numéros pour passer à un format plus proche d'un magazine (fig.65 à 68). Une plus grande place est d'ailleurs accordée à la photographie : dans la tradition des magazines photo, des séries sont proposées à chaque numéro, introduites à leur première page par un titre et le nom de leur auteur. À partir du numéro 5, la revue abandonne du même coup la division en section chacune éditée par un professeur, ce qui donne un ensemble beaucoup plus cohérent et thématique, sur un total de 72 pages (quand le premier format en comportait 16).

Le numéro 5 atteste ainsi très clairement de ce changement éditorial. Dans ce numéro, chacun des six photographes présente une série de photographies, ce qu'ils n'avaient jamais vraiment fait jusque-là. Ainsi sont publiées : « Yosemite sen kyūhyaku nanajū yon hachi gatsu » (Yosemite, août 1974) 「ヨセミテ 一九七四・八月」 de Hosoe « Kage » (Ombre) 「影」 de Yokosuka, « Sofu e » (À mon grand-père) 「祖父へ」 de Fukase, « 1975 nen, natsu » (Été 1975) 「1975年、夏」 d'Araki, « Moriyama Daidō no karei naru henshin » (La transformation en beauté de Moriyama Daidō) 「森山大道の華麗なる変身」 de Tōmatsu, et enfin, « Asosan, kyabetsu to ie » (Le mont Aso, des choux et une maison) 「阿蘇山とキャベツと家」 de Moriyama.

Le numéro 6, paru en janvier 1976, est entièrement dédié à l'exposition « Photographies à vendre » que le collectif a organisée pour le mois de février de la même année. Le titre de l'exposition, qui paraît en rouge vif sur la couverture, est la seule touche de couleur de toute la publication, huit numéros compris. Comme un catalogue, sont

reproduites à l'intérieur les œuvres exposées à cette occasion, ainsi que des textes pour les commenter. Des articles et entretiens viennent en plus offrir un panel détaillé sur le thème du « tirage original » qui est le concept phare de l'exposition. Ce numéro entièrement dédié à cet événement vient attester de l'importance de ce projet pour les membres du groupe Workshop.

Les deux derniers numéros sont édités par Araki, puis Moriyama, et font ainsi preuve d'une cohérence esthétique très propre aux intérêts spécifiques de chacun d'eux. Le numéro 7 est ainsi dédié à la thématique « Photographie de femmes » (*Josei shashin*) 「女性写真」, alternant des œuvres de jeunes photographes de son entourage, des photographies trouvées ainsi que des textes de poètes ou critiques.

Le dernier numéro montre des œuvres de photographes montants, soutenus par Moriyama : Tamura Yasuo 田村泰雄 qui figure en couverture, et Kurata Seiji 倉田精二 (1945-2020) dont la série « Kinsha : Ikebukuro no yoru » (Hommage aux nuits d'Ikebukuro) 「謹写・池袋の夜」 prend le long espace de trente-sept pages. Ce dernier numéro comporte surtout la retranscription de deux tables rondes, où les photographes font à la fois le bilan de ces deux années de Workshop, mais règlent aussi leur compte avec le milieu de la photographie qui les a critiqués.

Dans la table ronde « Dokyumento : wākushoppu shashin gakkō » (Documents : l'école de photographie Workshop) 「ドキュメント・ワークショップ写真学校」, les six photographes, à visage découvert, échangent autour de leur expérience commune. C'est la seule trace écrite d'un entretien réunissant les six membres de l'école autour de ce sujet, et est à ce titre un témoignage précieux récapitulant à la fois le détail de leurs activités, dans chacun des séminaires et ateliers et en commun, mais aussi leurs aspirations communes ou leurs divergences, les espoirs et ambitions qu'ils avaient investis dans cette entreprise. Leurs témoignages, de ce milieu de l'année 1976, montrent surtout une évolution en comparaison des premiers textes publiés par Araki, ou dans les publicités de l'école. En effet, dès l'ouverture de la table ronde, Tōmatsu, qui dirige la conversation, lance ce premier sujet : « [Workshop] est vu comme le noyau d'un mouvement artistique » 「芸術運動の推進

母体という風に把えられてるんです」⁴³. Les uns après les autres, les six professeurs réagissent en repoussent clairement l'idée d'avoir jamais voulu lancer un mouvement artistique : Fukase parle d'une « méprise » 「誤解」⁴⁴ sur leur compte, de la part de leurs contemporains qui les ont comparés à *Provoke* ou *Vivo* :

深瀬 運動と把えるのは、それなりの理由があるわけだよ。と言うのはかつて東松さんや細江さん、奈良原さん達の *VIVO* がありましたよね。それから中平さん森山さんらの“プロヴォーク”があるわけだ。その後作家が集まって何かをやるということがないから、ワークショップということでもたまたま集まると、これまでの *VIVO* やプロヴォークみたうに思われて誤解が生まれたんじゃないかな。⁴⁵

Fukase : Il y a une raison pour laquelle on a pris ça pour un mouvement. Et cette raison c'est qu'il y avait Tōmatsu et Hosoe, avec Narahara et les autres qui ont fait *VIVO*. Et après, Nakahira, Moriyama et compagnie ont fait *Provoke*. Et après il n'y a plus eu d'occasion où des auteurs se sont réunis pour faire quelque chose, donc quand on s'est retrouvé à faire Workshop, il y a eu un malentendu et on nous a comparé à *VIVO* et *Provoke*.

Moriyama affirme, comme Yokosuka juste avant lui « je n'avais pas du tout l'intention de participer à un mouvement » 「僕は、運動に参加しているというつもりは全くなかったです」⁴⁶, Hosoe de dire « qualifier Workshop de mouvement, c'est bizarre » 「ワークショップを芸術運動として把えるのはおかしいな」⁴⁷, et Araki : 「だからそれを運動だなんてチャンチャラだね。」 « Appeler ça mouvement, c'est de la blague. »⁴⁸.

La réaction de chacun des six professeurs de l'école face à cette intention de créer un « mouvement » qui leur a été prêtée révèle une défiance indéniable envers ce terme. *Undō* (mouvement) 「運動」, peut facilement être associé à la fois à un mouvement artistique *geijutsu undō* 「芸術運動」 ou à un mouvement politique, comme les mouvements étudiants

⁴³ Tōmatsu cité dans : Araki N., Tōmatsu S., Fukase M., et al., « Dokyumento: Wākushoppu shashin gakkō », art cit., p.44.

⁴⁴ Fukase cité dans : *Ibid.*

⁴⁵ Fukase cité dans : *Ibid.*

⁴⁶ Moriyama cité dans : *Ibid.*

⁴⁷ Hosoe cité dans : *Ibid.*

⁴⁸ Araki cité dans : *Ibid.*, p.46.

de 1968 *gakusei undō*) 「学生運動」, et les membres de Workshop affirment n'être ni l'un ni l'autre. Il y a là une évolution indéniable dans leur perception d'eux-mêmes et leur définition de Workshop entre ce moment de leur séparation et leurs débuts. En mai 1974, s'il n'avait pas employé le terme de « mouvement » Araki avait en effet déclaré « [ils] ont décidé de prendre le nom de professeur, et d'avancer, en précurseurs, même s'ils sont un peu en retard, sur le chemin vers cette nouvelle photographie qui a déjà commencé »⁴⁹, faisant preuve d'une ambition plus assumée que dans cette dernière conversation deux ans plus tard.

Cette évolution dans leur perception de leur entreprise vers la fin rend palpables des tensions qui se sont accumulées et ont explosé au cours de l'année 1976. C'est ce qui est visible dans le contenu de la dernière table ronde, intitulée « Shashin zasshi o kiru ! » (À mort les magazines photo !) 「写真雑誌を斬る！」⁵⁰. Celle-ci est cette fois retranscrite anonymement. À raison, car les photographes n'y mâchent pas leurs mots en critiquant nommément des photographes et journalistes de la revue *Asahi Kamera* qui avaient, quelques mois plus tôt, eux aussi féroce­ment critiqué Workshop, en particulier pour leur exposition « Photographies à vendre ». Par cette vente de tirages originaux, ils les accusaient de vouloir faire des « œuvres d'art » et de se poser en « auteurs », ce qui était antithétique avec la démarche proposée par *Provoke* et les avant-gardes des années 1960.

La fondation de Workshop en 1974 est un événement marquant : opérée par six photographes tous nourris des mouvements contestataires des années 1960, elle est révélatrice de ce que cette génération cherche à accomplir après avoir vécu de plein fouet leur échec. En réunissant ainsi un collectif qui cherche à créer un espace indépendant, en dehors du système éducatif, Workshop se place fondamentalement dans le sillon creusé par les mouvements de contre-culture. Mais en cloisonnant absolument leurs pratiques, en minimisant les projets et activités communs, mettant l'accent sur leur individualité et leur personnalité, les photographes font preuve d'un changement fondamental dans leurs approches, qui inscrit les initiatives indépendantes non plus dans le collectif, mais dans

⁴⁹ Araki N., « Atarashii shashinshi e “Wākushoppu shashin gakkō” kaisetsu », art cit.

⁵⁰ ANONYME, « Fukumen zadankai: Shashin zasshi o kiru ! » 覆面座談会 写真雑誌を斬る！ (Table ronde masquée: à mort les magazines photo!), in *Workshop*, n° 8, juillet 1976, p. 58-71.

l'individualisme : le mot d'ordre est *kosei* 「個性」 l'individualité. Les étudiants viennent pour trouver la leur, et c'est celle des professeurs qui est mise en avant. Cette idée structure l'organisation même de l'école, divisée en « classes personnelles », et de la revue, séparée en sections individuelles. Au-delà d'un choix pédagogique, cette posture est révélatrice d'un changement fondamental dans la façon de penser l'acte photographique et la relation du photographe au monde, qui se manifeste visuellement dans la production de ces photographes dans les années 1970.

5 Devenirs du sujet contestataire : Tōmatsu à Okinawa

La position de Tōmatsu Shōmei, fondateur et concepteur de l'école Workshop en 1974, mérite d'être étudiée de plus près pour comprendre l'esprit à la fois indépendant, mais aussi individualiste qui semble gouverner l'ensemble de son projet. Au moment où il développe le projet d'une école, à la fin de l'année 1973, Tōmatsu est de retour à Tokyo après un long séjour dans la région d'Okinawa. Les photographies qu'il y a prises forment une série publiée dans la presse, puis en livre, pendant ses années à Workshop, et d'après ses propres témoignages, son expérience de vie dans cette région, en particulier sur l'île de Miyako où il a créé « l'université de Miyako » en 1973, a joué un rôle important dans sa conception de l'enseignement. Okinawa fut donc un lieu de passage déterminant pour lui, en particulier dans ce moment charnière entre 1970 et 1974.

En effet, la restitution officielle d'Okinawa au Japon le 15 mai 1972, après 25 ans d'occupation par l'armée américaine, fut un des événements qui mirent fin à la saison politique de la fin des années 1960 et en signait, pour reprendre l'expression de Tsubouchi « le début de la fin »⁵¹. Les images que prend Tōmatsu, représentant de la « génération *eizō* » qui avait mis la subjectivité du photographe au service d'un engagement politique, dans cette région, au moment où s'écroulent les espoirs de révolution, viennent offrir une clé de compréhension sur ce tournant qui s'est opéré chez lui, entre les mouvements politiques de 1968-70, et la fondation, en 1974, d'une école indépendante mettant en avant la personnalité et l'individualité des photographes.

5.1 *Le crayon du soleil*, 1975

En décembre 1974, à la parution du deuxième numéro de la revue *Workshop*, Tōmatsu publie en première page le portrait d'un Okinawaïen (fig.62). Par ce choix, le photographe met à l'honneur le lien particulier entre Workshop et Okinawa, qui existe surtout par son intermédiaire, et qui a été renforcé par l'ouverture dans cette région du premier atelier hors

⁵¹ Tsubouchi Y., 1972 « *hajimari no owari* » to « *owari no hajimari* », *op. cit.*

les murs de l'école, du 20 au 25 novembre 1974. Sur la photographie du numéro 2, le visage de l'homme apparaît de face : il est âgé, sa peau est ridée, bronzée, tâchée par le soleil. Son expression évoque presque une image de douleur : sa bouche est ouverte, tordue comme figée dans un arrêt sur image. Ses yeux sont plissés et ses sourcils froncés : le modèle est ébloui par la lumière du soleil qui vient aussi opérer de forts contrastes dans la composition. L'arrière-plan baigne dans une lumière blanche, faisant d'autant plus ressortir les trois grands trous noirs que forment la bouche ouverte et les yeux du vieil homme, rendant l'impression saisissante de ne pouvoir ni entendre sa voix ni capter son regard. La photographie est intitulée « Taiyō no enpitsu » (Le crayon du soleil) 「太陽の鉛筆」 et accompagnée d'un texte qui vient la documenter. C'est un journal de bord écrit par Tōmatsu, rédigé pendant ses séjours sur les îles d'Ishigaki, Miyako, Iriomote, Hateruma, Kuro, Haragusuku et Iheya, dans l'archipel d'Okinawa. Le texte s'achève sur cette déclaration :

写真を撮らせてもらったら、相手の名前と住所をメモしておくこと。そして、現像が終わったら、必ず持参するか郵送すること。このことは、写真する者の最低守るべき義務とすること。

写真を持参するという事は、撮らせてもらった本人との再会を意味している。あえば話し込んだり、また撮らせてもらったりして、撮るものと撮られるものとの関係は次第に濃さを増していく。⁵²

Si quelqu'un me laisse le prendre en photo, je note son nom et son adresse. Après en avoir fait un tirage, sans faute, je le lui apporte ou le lui envoie par la poste. C'est une règle de base que doivent respecter tous les photographes.

Si on lui apporte un tirage, alors on retrouve la personne qu'on a photographiée. À ce moment-là on peut lui parler, on peut la reprendre en photo, et cela approfondit le lien entre la personne qui photographie et celle qui est photographiée.

Cette image est une des nombreuses photographies d'Okinawais que Tōmatsu a prises pendant ses séjours dans l'archipel entre 1971 et 1973. Elle dit beaucoup de l'ambivalence de sa position par rapport à son sujet : comme pour ses travaux sur les bases militaires, on sent encore un désir de suggérer l'oppression, le poids des non-dits sur une victime silencieuse, mais dans le contexte plus large de la série, l'image dit aussi son

⁵² TŌMATSU Shōmei 東松照明, « “Taiyō no enpitsu” no oboegaki » 「太陽の鉛筆」の覚え書き (Notes sur « Le crayon du soleil »), in *Workshop*, n° 2, décembre 1974, p. 1.

attachement à la culture ancienne et insulaire de cette région baignée de soleil, dont il cherche à montrer, par les portraits de ses habitants, la simplicité et le dépouillement.

La photographie porte le titre que Tōmatsu a donné à l'ensemble de ses photographies d'Okinawa prises au début des années 1970, publiées d'abord comme *rensai* dans *Kamera Mainichi*, puis compilées dans un livre éponyme en 1975. Alors que pendant ses deux années à travailler pour Workshop, très occupé par l'administration et l'enseignement, il n'entame pas de nouveaux travaux notables, « Le crayon du soleil » est sa série phare et fait l'actualité tout au long de sa participation à Workshop. Le *rensai* « Le crayon du soleil » est publié dans *Kamera Mainichi* entre août 1973 et avril 1975. Il est divisé en trois grands chapitres. Le premier, « Taiyō no enpitsu » (Le crayon du soleil) 「太陽の鉛筆」 est entièrement en noir et blanc et est publié en cinq parties entre août et décembre 1973 (fig.72 à 75). Le second, « Taiyō no enpitsu : Tōnan Ajia-hen » (Le crayon du soleil : l'Asie du Sud-Est) 「太陽の鉛筆・東南アジア編」 est en couleurs et comporte des photographies prises en Indonésie, aux Philippines, en Thaïlande, à Taïwan, à Singapour, au Vietnam, et en Malaisie. Il est publié en six parties entre mars et octobre 1974. Enfin le dernier chapitre « Taiyō no enpitsu : Miyako jima-hen » (Le crayon du soleil : l'île de Miyako) 「太陽の鉛筆・宮古島編」 est le dernier de cette longue saga, et revient au noir et blanc, avec quatre parties publiées entre décembre 1974 et avril 1975.

Après ces premières publications dans la presse, Tōmatsu fait paraître une sélection de ces photographies dans le livre *Taiyō no enpitsu* (Le crayon du soleil) 『太陽の鉛筆』 (fig.69 à 71), aux éditions Mainichi Shinbun (le même éditeur que le magazine), en septembre 1975. Le livre rencontre un succès public immédiat, et reçoit coup sur coup le prix de la société des photographes du Japon (JPS) et le prix des arts Mainichi (Mainichi geijutsu shō 毎日芸術賞) en février 1976, puis le grand prix dans la catégorie des arts de l'Agence des affaires culturelles (Bunka chō 文化庁, souvent abrégée en ACA pour Agency for Cultural Affairs) en avril 1976. À la suite de ce succès, Tōmatsu publie un peu plus tard le livre, *Akemodoro no hana* (Les fleurs du soleil levant) 『朱もどろの華』⁵³ chez un autre éditeur

⁵³ Tōmatsu Shōmei 東松照明, *Akemodoro no hana : Okinawa nikki* 朱もどろの華 : 沖縄日記 (Les fleurs du soleil levant: journal d'Okinawa), Tōkyō, Sanseidō 三省堂, 1976.

(Sansaidō 三省堂). D'un plus petit format, ce livre est un recueil de textes qui compile tous ses écrits publiés dans la presse au cours de l'élaboration de sa série, dans *Kamera Mainichi*, ainsi que dans *Asahi Kamera*, et d'autres titres. En 1979, il publie un nouveau livre de photographies d'Okinawa pour la collection « Nihon no bi » (Beauté du Japon) 『日本の美』⁵⁴. Okinawa est donc indéniablement le sujet phare de Tōmatsu pour toute la période des années 1970. Après son travail des années 1960 traitant de sujets sociaux, dans un style sombre et majoritairement en noir et blanc, « Le crayon du soleil » marque son retour sur la scène tokyoïte sous le signe de la lumière, de la nature et de l'apaisement, avec beaucoup d'images en couleurs.

En effet, dans la série parue dans la presse comme dans le livre de 1975, les photographies d'Okinawa de Tōmatsu dégagent une impression de sérénité. La mise en page d'une image par page permet de faire dialoguer, quand le magazine ou le livre est ouvert, deux photographies côte à côte qui sont souvent celle d'un paysage et celle d'un personnage. Elle induit ainsi une lecture de communion harmonieuse entre l'humain et son environnement naturel. Comme l'annonce le titre, les images de Tōmatsu sont baignées de lumière : une lumière translucide, éblouissante parfois, qui se diffuse dans les espaces grand ouverts sur le ciel et la mer. Dans ces paysages lumineux, les traces de la vie humaine sont très modestes : des barques, des maisons de bois et de petits murs de pierres viennent à peine se faire une place dans la végétation luxuriante, où les animaux sont en liberté. Les habitants d'Okinawa, qui semblent souvent oublier la présence du photographe, ont la peau tannée par le soleil, ils s'activent à la pêche, ou se retrouvent en groupe pour des chants ou des prières. On trouve des jeunes, des vieux, des enfants... Tous ont une tenue modeste, ils sont des pêcheurs, des agriculteurs ou des chamanes. Les rares fois où la présence du photographe est remarquée, elle provoque un sourire. Dans les photographies de paysages, la ligne d'horizon est rarement droite, tout comme ses portraits ne sont jamais frontaux, laissant une impression de mouvement permanent, comme si le photographe était de passage et qu'il ne se décidait jamais à fixer son regard. Le choix du titre même, *Le crayon du soleil*, fait écho à ce retour au primitif, en faisant référence au premier livre de photographie commercialisé de l'histoire,

⁵⁴ TŌMATSU Shōmei 東松照明, *Hikaru kaze : Okinawa* 光る風—沖縄 (Okinawa: de vent et de lumière), Tōkyō, Shūeisha 集英社, « Gendai nihon shashin zenshū: Nihon no bi » 現代日本写真全集：日本の美, 1979.

The Pencil of Nature, traduit *Shizen no enpitsu* 『自然の鉛筆』 en japonais, composé par le Britannique Henry Fox Talbot (1800-1877) et paru en 1844.

Le sentiment général qui se dégage de ces photographies éblouies par le soleil, ouvrant grand des espaces qui semblent dépasser leur cadre, et leur rythme apaisé, le sujet même, contraste nettement avec les paysages tokyoïtes auxquels Tōmatsu avait habitué son public dans ses travaux précédents, et avec l'esthétique qui circulait beaucoup dans les milieux de la photographie depuis la sortie des numéros de *Provoke*. Au flou, aux noirs profonds, au contraste violent, aux visions sombres du Tokyo de la révolte, de la surconsommation, de la vitesse et du halètement succède soudain une photographie des grands espaces et de la lumière, d'un retour à la nature et la simplicité. Tōmatsu a fui Tokyo pour chercher ailleurs la respiration et la lumière, et c'est, au vu du succès du livre, sans doute ce que le public attendait également.

Cette série est en effet un des grands succès de la carrière de Tōmatsu. Si depuis qu'il est exposé dans les musées européens et américains il est surtout connu pour ses photographies des années 1960, de Nagasaki ou du Tokyo de l'après-guerre, au Japon, l'image de Tōmatsu est souvent associée à celle, immédiatement reconnaissable, de la mer turquoise et du ciel d'Okinawa. C'est une photographie de ce genre qui fait la couverture du numéro que le mensuel *Gendai Shisō* 『現代思想』 (*Revue de la pensée d'aujourd'hui*) consacre à Tōmatsu en 2013⁵⁵. Ce numéro, paru peu après la mort du photographe en 2012, comporte des essais importants, d'historiens de la photographie comme Kuraishi Shino, Tsuchiya Seiichi, de l'anthropologue Imafuku Ryūta 今福龍太, ou encore des photographes d'Okinawa comme Ishikawa Mao 石川真生 (1953-), son élève à Workshop. La longue relation que le photographe a entretenue avec la région d'Okinawa est en effet bien connue et a fait l'objet de lectures critiques, aussi bien de la part d'historiens de l'art japonais, comme

⁵⁵ COLLECTIF, « Tōmatsu Shōmei sengo Nihon mandara » 東松照明・戦後日本マンドラ (Tōmatsu Shōmei, un mandala du Japon d'après-guerre), in *Gendai shisō* 現代思想, n° 6, vol. 41, mai 2013.

Suzuki Katsuo 鈴木勝雄⁵⁶ ou Kohara Masashi 小原真史⁵⁷, mais aussi américains comme Jonathan Reynolds⁵⁸. En effet, la raison pour laquelle Tōmatsu a commencé à s'intéresser à Okinawa à la toute fin des années 1960 n'est pas fortuite. Le sort de cette région, partagée entre l'impérialisme japonais et la domination militaire américaine, est un sujet central entre 1968 et 1972, et la peinture qu'en fait Tōmatsu, dans cette histoire complexe et conflictuelle avec le Japon, a été critiquée par certains dès les années 1970, et a fait l'objet de relectures contemporaines récentes à la lumière des études postcoloniales.

5.2 Entre 1969 et 1975, l'évolution d'Okinawa dans l'œuvre de Tōmatsu

5.2.1 Le contexte historique d'Okinawa

Au début des années 1970, la « question d'Okinawa » *Okinawa mondai* 「沖繩問題」 est de toutes les actualités : il est question de restituer la région, occupée depuis vingt-cinq ans par l'armée américaine, au Japon. Or cette restitution ne s'est pas faite sans heurts, et a réactivé l'animosité entre le Japon et les Okinawaïens.

L'historien Oguma Eiji a travaillé sur la question de la constitution d'une unité nationale, par l'extension des frontières de l'Empire du grand Japon, entre la restauration de Meiji de 1868 et la défaite en 1945 . Il s'est dans ce cadre intéressé au rapport complexe entre Okinawa et le Japon. À l'instar de l'île d'Ezo (renommée Hokkaidō), de Taïwan et de la Corée, Okinawa fit partie des territoires annexés au Japon pendant l'ère Meiji (1868-1910)⁵⁹.

⁵⁶ SUZUKI Katsuo 鈴木勝雄, « Hōhō to shite no “kiroku” : Tōmatsu Shōmei, Taiyō no enpitsu to Okinawa » 方法としての「記録」: 東松照明『太陽の鉛筆』と沖繩 (Le « document » comme procédé : Tōmatsu Shōmei, Le crayon du soleil et Okinawa), in *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan kenkyū kiyō* 東京国立近代美術館研究紀要, n° 10, 2005, p. 33-52.

⁵⁷ KOHARA Masashi 小原真史, « “Nantō” e/“nantō” kara (ge) » 「南島」へ/「南島」から(下) (To the south islands/from the south islands (1)), in *10+1*, n° 50, mars 2008, p. 39-43.

⁵⁸ REYNOLDS Jonathan M., « Paradise Lost, Paradise Regained: Tōmatsu Shōmei's Photographic Engagement with Okinawa » in *Allegories of Time and Space: Japanese Identity in Photography and Architecture*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2015, p. 136-188.

⁵⁹ OGUMA Eiji, « Les Frontières du Japon moderne », in *Ebisu*, traduit par Pierre François Souyri, n° 30, 2003, p. 155-177. Voir son ouvrage : OGUMA Eiji 小熊英二, « *Nihonjin* » no kyōkai Okinawa, Ainu, Taiwan, Chōsen shokuminchi shihai kara fukki undō made <日本人>の境界 沖繩・アイヌ・台湾・朝鮮植民地支配から復帰運動まで (The Boundaries of the Japanese), Tōkyō, Shinyōsha 新曜社, 1998.

Avant le XIX^e siècle, cet ensemble d'îles n'appartenait pas au Japon, mais était gouverné par la monarchie des Ryūkyū, qui avait un lien de vassalité avec le clan Shimazu du domaine de Satsuma, un des plus importants du Japon des Tokugawa (1603-1868), et était tributaire aussi de l'empereur de Chine. Ayant des vues sur ce territoire, le Japon a négocié avec la Chine une potentielle annexion qu'il justifiait par la proximité des habitants dans leur langue et leur culture avec le Japon, pour finalement s'imposer de force en 1879, faisant d'Okinawa un département japonais. Les habitants recevaient du même coup la nationalité japonaise, et apprirent le japonais dans des écoles où la langue d'Okinawa était discriminée. Il est fait référence à cet épisode par le terme *Ryūkyū heigō* 琉球併合, annexion des Ryūkyū, ou par le terme plus fort *Ryūkyū shobun* 琉球処分, impliquant l'idée que le Japon a « disposé » à son gré d'Okinawa, rappelant son rapport de domination.

Après la capitulation du Japon à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, l'ensemble du Japon fut occupé par l'armée américaine pendant sept ans, jusqu'à l'entrée en vigueur, en 1952, du traité de San Francisco signé le 8 septembre 1951. Mais si ce traité mettait fin à l'occupation américaine sur le Japon, il réservait un sort particulier à quelques-uns de ses territoires, dont la région d'Okinawa, que le gouvernement abandonnait à l'administration américaine. En s'appropriant ce territoire, les États-Unis pouvaient ainsi renforcer leur présence dans le Pacifique et installer des bases militaires plus tard stratégiques pendant la guerre du Vietnam.

En plus de vingt-cinq ans d'occupation américaine, entre 1945 et 1972, des Okinawaïens œuvrèrent pour le retour de la région au Japon, mais des mouvements indépendantistes se développent aussi, réactivant leur rapport conflictuel historique. Des manifestations s'organisent, et quand, en 1969, de premiers pourparlers ont lieu entre le président américain Richard Nixon et le Premier ministre Satō Eisaku pour évoquer la restitution d'Okinawa au Japon, les mouvements de contestations se sont violemment exprimés contre ce qui a été nommé « la troisième annexion des Ryūkyū » *Dai san ji Ryūkyū shobun* 「第三次琉球処分」⁶⁰. Des photographes originaires d'Okinawa, comme Higa

⁶⁰ ANONYME, « Tōmatsu Shōmei “Taiyō no enpitsu” » 東松照明「太陽の鉛筆」 (Tōmatsu Shōmei « Le crayon du soleil »), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, novembre 1975, p. 72.

Toyomitsu 比嘉豊光 (1950-)⁶¹ produisent alors des images rendant compte de la violence des conflits et de la situation des habitants : sur ses photographies, le grillage des bases militaires est omniprésent, et vient fermer les espaces, s'imposer comme un filtre déformant à travers lequel s'offrent les marqueurs visuels de l'oppression, et ceux des soulèvements, comme les soldats américains, les casques des manifestants, les slogans et les bombardiers B-52 barrant le ciel. La révolte des Okinawaïens est double, elle s'exprime bien sûr contre l'occupant américain, mais aussi contre le gouvernement japonais, vu comme un second oppresseur. Les accords de restitution au Japon permettaient toujours la conservation de bases militaires américaines sur le territoire okinawaïen. Leur signature, le 17 juin 1971, provoque une réaction d'une violence inégalée : pendant la grande grève générale du 10 novembre 1971, un policier meurt de ses brûlures après avoir été enflammé par un cocktail Molotov en pleine émeute. Le 15 mai 1972, Okinawa est finalement officiellement restituée au Japon, ce qui est vécu par la contestation comme une défaite.

5.2.2 Tōmatsu à Okinawa entre 1969 et 1972

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que Tōmatsu se soit intéressé à Okinawa. C'est d'ailleurs en 1969, bien avant la parution du « Crayon du soleil », qu'il s'y rend pour la première fois. Alors que le campus de l'université de Tama où il est enseignant est occupé, Tōmatsu quitte la capitale et se rend sur l'île principale de l'archipel d'Okinawa, pour une durée de 2 mois. Le territoire n'étant plus japonais depuis la fin de la guerre, c'est la première fois de sa vie qu'il a l'occasion de s'y rendre, et ce grâce aux éditions Asahi qui lui permettent d'obtenir un visa. Il publie ensuite les premiers résultats de ses travaux dans *Asahi Kamera*, peu après son retour, dans le numéro de juin 1969. La même année, il réunit les photos de ce séjour dans le livre *Okinawa Okinawa Okinawa* 『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』 qu'il fait publier par sa propre maison d'édition indépendante Shaken 写研⁶². La couverture représentant un missile lancé d'une base américaine okinawaïenne, est envahie par une

⁶¹ HIGA Toyomitsu 比嘉豊光, *Akai gōyā: Higa Toyomitsu shashinshū 1970-1972* 赤いゴージャー : 比嘉豊光写真集1970→1972 (Goya rouge: photographies de Higa Toyomitsu 1970-1972), Naha, Yumeāru ゆめあーる, 2004.

⁶² TŌMATSU Shōmei 東松照明, *OKINAWA okinawa OKINAWA OKINAWA 沖縄 OKINAWA*, Tōkyō, Shaken 写研, 1969.

typographie en jaune vif lisant « Ce n'est pas qu'il y a des bases militaires à Okinawa, c'est Okinawa qui se trouve au milieu d'une base militaire » 「沖縄に基地があるのではなく、基地の中に沖縄がある」, idée renforcée par le titre même répétant Okinawa à trois reprises, le premier et le dernier en alphabet romain, enfermant le nom d'Okinawa en sinogrammes (fig.76-77).

La démarche de Tōmatsu en cette année 1969 est donc celle d'un reporter engagé, délivrant sans équivoque un message dénonçant l'occupation militaire américaine. Ce n'est pas un sujet nouveau pour Tōmatsu : il s'était fait connaître à ses débuts, en 1959 et 1960, pour ses séries sur les bases militaires américaines encore présentes sur le territoire japonais. Il s'était ainsi rendu à Yokosuka, la base la plus proche de Tokyo, à Chitose dans le Hokkaidō ou Misawa dans le département d'Aomori, dont il avait publié les photographies dans la série « Occupation » (*Asahi Kamera*, janvier-mars 1960) (fig.38 à 40). Son intérêt pour Okinawa s'inscrit directement dans la lignée de cette série : l'archipel des Ryūkyū est le dernier lieu japonais occupé par l'armée américaine qu'il n'avait pas visité.

On peut en effet voir des rapprochements très nets entre sa première série de 1960 et les photographies qu'il publie de ce premier séjour à Okinawa. Le livre *Okinawa Okinawa Okinawa*, en noir et blanc, alterne des images bougées d'avions militaires barrant le ciel, et des portraits de civils, des Japonais ou des familles américaines, enfants et vieillards, habitant les espaces américanisés. Dix ans après ses premières photos de bases militaires, Tōmatsu fait ainsi revivre certains tropes, et s'intéresse notamment aux soldats noirs américains. Une série en couleurs, publiée en mars 1972, en particulier attire les rapprochements. Parue dans *Asahi Kamera* « Karafuruna ! Amarinimo karafuruna » (Haut, si haut en couleur !) 「カラフルな！あまりにカラフル」 (fig.78) frappe par la vivacité des couleurs, contrastant avec le noir et blanc des photographies de 1960, mais à y regarder de plus près l'iconographie est très familière. Un soldat noir avec des lunettes de soleil, cigarette à la main, jette un regard méfiant vers l'objectif, il se tient debout sur un fond où tranche le rouge d'une publicité pour Coca-Cola. Les grosses voitures américaines, les réclames en anglais, le soldat noir et le logo Coca-Cola sont des tropes visuels que Tōmatsu avait déjà exploités dans les années d'après-guerre, auxquels les palmiers et le turquoise de la mer et du ciel viennent apporter une spécificité okinawaïenne. Ces symboles de l'altérité, de l'envahissement, de la domination, du capitalisme américain forcé sur le peuple japonais, au sortir de la guerre alors que le peuple

japonais souffrait de l'après-coup de la défaite, offraient une iconographie frappante. Par ailleurs, presque tous les photographes se rendant à Okinawa juste après la restitution semblent avoir l'objectif aimanté à ces symboles : Kawada Kikuji 川田喜久治 dans « Yohaku no sekai » (Le monde dans les marges) [Los Caprichos, Okinawa October 1972] 「余白の世界」 (*Kamera Mainichi*, avril 1973) photographie aussi la mer bleue, un soldat noir et une grosse voiture américaine. En réutilisant exactement les mêmes ressorts qu'en 1960, Tōmatsu et ses contemporains font de ces signes visuels des caricatures d'eux-mêmes, et trouvent leur limite à tenter avec ce langage de retranscrire une réalité okinawaïenne qu'ils ont du mal à articuler, car, en 1972 à Okinawa, les dynamiques de l'oppression ne sont plus du tout les mêmes.

5.2.3 Après 1972, Okinawa comme « paysage originel »

Tōmatsu avait donc, dès 1969, plusieurs fois publié dans la presse des photographies d'Okinawa traitant frontalement la question de l'occupation. Pourtant, dans la série « Le crayon du soleil » qui commence à paraître en 1973, cette iconographie a complètement disparu. Ce changement radical dans son traitement d'Okinawa, correspond à un changement dans sa position en tant que photographe. Alors qu'en 1969 et 1971 il avait effectué plusieurs voyages courts en tant que visiteur extérieur à l'aide de visas, en avril 1972, peu de temps avant le jour de la restitution officielle d'Okinawa au Japon, Tōmatsu s'installe durablement sur l'île d'Okinawa. Il y reste un an, avant de déménager sur l'île plus reculée de Miyako en mars 1973, où il reste environ sept mois. Ce sont surtout de ces deux années passées dans l'archipel que sont issues les photographies du « Crayon du soleil », qui seront ensuite publiées en livre en 1975.

Dans cette série commencée en 1972, Tōmatsu se concentre sur la nature et les habitants d'Okinawa, et disqualifie entièrement tout signe de présence américaine : plus aucun grillage en vue, plus d'avions dans le ciel, plus de publicité de Coca-Cola, plus de voitures décapotables ou de silhouette de soldats hantant les rues, la ville a d'ailleurs elle aussi disparu, et les paysages sont entièrement ruraux. Dans les textes publiés dans le livre de 1975, Tōmatsu dit avoir découvert une Okinawa intouchée par la présence américaine, en

voyageant sur les îles plus lointaines que l'île principale, plus urbaine. Il justifie ainsi son changement de cap :

沖繩は「沖繩に基地があるのではなく基地の中に沖繩がある」といわれるほど島全体が占領されている。しかも、4分の1世紀にわたってアメリカの軍政下に置かれていた。にもかかわらず沖繩はほとんど無垢で汚れていない。日本みたいにアメリカ化していないのだ。

日本の戦後史はアメリカにゼーションによって彩られている、とするべくにとって、アメリカの影響をほとんど受けていない沖繩の存在は、驚嘆の一語に尽きるといってよい。[...] アメリカに代表される物質文化をポジとするなら、沖繩のネガティブな精神文化へと、ぼくの関心を急速に、これまでは逆の方向へ滑っていった。⁶³

Toutes les îles d'Okinawa sont occupées, au point qu'on dise : « il n'y a pas des bases militaires à Okinawa, c'est Okinawa qui est au milieu d'une base militaire ». Pendant un quart de siècle, Okinawa a été sous l'administration de l'armée américaine. Mais malgré tout, Okinawa est restée pure et n'a pas été salie. Elle ne s'est pas américanisée comme le Japon.

L'histoire de l'après-guerre au Japon s'est construite sur l'américanisation. Ainsi le fait qu'Okinawa n'ait quasiment pas subi l'influence américaine est pour moi tout simplement merveilleux. [...] Si la culture matérialiste, symbolisée par les États-Unis, est le « positif », alors c'est le « négatif » de la culture spirituelle d'Okinawa qui m'a soudainement passionné, et qui m'a fait changer de direction.

Ce changement radical de direction, accompagné de ce discours un peu consensuel, a soulevé des critiques. En effet, si la série de Tōmatsu a connu un succès populaire important, dans la presse de gauche, elle est au contraire très décriée. En novembre 1975, au moment de la parution du livre, un journaliste d'*Asahi Kamera* fait ce commentaire incisif :

東松氏が沖繩に出向いたこと、沖繩は無媒介的な「本土復帰」への動きと、それに真っ向から反対する沖繩民衆の心の噴出とがウズまき、そして「本土復帰」は強権によって強引に達成されてしまった時期に重なるはずである。そのようなときに、沖繩の「美しい」海を撮り、「素朴な心」をとらえようとする東松氏のあり方に、一種の疑惑を感じていたことを筆者は告白しておかなければならない。だがこのようにして一冊になった本書を見ると、東松氏はそれら「表層的な」政治の動き（ことわっておくが「祖国復帰」はあくまでも政治的ぎまんであり、それによっ

⁶³ TŌMATSU Shōmei 東松照明, *Taiyō no enpitsu : Okinawa, umi to sora to shima to hito, soshite tōnan ajia e* 太陽の鉛筆 : 沖繩・海と空と島と人びとそして東南アジアへ (Le crayon du soleil : Okinawa, la mer, le ciel, les îles, les gens et puis l'Asie du Sud-Est), Tōkyō, Kamera Mainichi shuppansha カメラ毎日出版社, 1975., n.p.

て確立された「五・一五体制」は沖縄を再び「本土」による収奪の対象とすることによって沖縄に「第三次琉球処分」を強いたという現実は、表層的でもなんでもない赤裸々な現実である)を超えて、沖縄と沖縄の心の奥底を見つめようとしていたことがわかる。⁶⁴

La venue de Tōmatsu à Okinawa correspond à une période du mouvement vers la restitution au Japon, et de la colère du peuple d'Okinawa qui y est complètement opposé, et une période où cette restitution a malgré tout été forcée par le pouvoir d'État. Je dois avouer trouver quelque peu douteuse la démarche de Tōmatsu de prendre justement dans cette période la « beauté » de la mer et le « cœur pur » d'Okinawa. En regardant ce livre, je comprends bien que Tōmatsu a voulu regarder Okinawa au fond de son âme, en allant au-delà des mouvements politiques « de surface ». Mais je dois ici exprimer mon désaccord. La réalité indéniable de cette fraude qu'est la « restitution à la mère patrie » et l'ordonnance du 15 mai qui implémente la « troisième annexion des Ryūkyū », par laquelle, une fois de plus, Okinawa se trouve être l'objet de l'exploitation de la métropole, n'est en aucun cas un problème de surface, mais une réalité bel et bien palpable.

Même si la critique finit sur une note positive vantant la virtuosité des photos de Tōmatsu, le désaccord exprimé sur la position de ce dernier est bien net (il arrive d'ailleurs très peu de temps avant la dispute entre les photographes de Workshop et la rédaction d'*Asahi Kamera* entre janvier et mars 1976).

Dans un article de 2015 qu'il consacre au travail de Tōmatsu sur Okinawa, l'historien d'art Suzuki Katsuo revient sur les discours déployés par le photographe pour justifier ce changement de direction. Pour lui, cette description d'une Okinawa « pure » et préservée de l'influence américaine, opposant finalement un Japon moderne et dévoyé à un Japon des origines, faisant un plaidoyer contre la mondialisation et le capitalisme, serait une parade, pour éviter d'aborder la question plus immédiate des rapports d'Okinawa avec le Japon.

沖縄の離島の共同体を支える豊かな精神世界を掘り下げていくことによって、物質文明に対する批判を展開するという壮大な文明論的視野を、沖縄の写真群は担っているということになるだろうか。その巨視的な視点が、共同体の外部のものであることは、くり返すまでもないだろう。ここで注目したいのは、東松が沖縄の中に現実批判の起点を見出す場合でも、けっして「日本」と対比で沖縄を捉えていないということである。この発言の中ですでに彼は、沖縄対日本という構図を超える思想の射程を沖縄に託している。⁶⁵

⁶⁴ Anonyme, « Tōmatsu Shōmei “Taiyō no enpitsu” », art cit.

⁶⁵ Suzuki K., « Hōhō to shite no “kiroku” : Tōmatsu Shōmei, Taiyō no enpitsu to Okinawa », art cit., p.45.

Cela voudrait donc dire que ses photographies d'Okinawa deviennent porteuses d'un regard culturaliste plus global, qui déploie une critique du matérialisme en allant chercher un monde spirituel riche soutenu par le système communautaire de l'archipel d'Okinawa. Nul besoin de répéter que ce regard englobant est celui de quelqu'un d'extérieur à cette communauté. Ce que je veux dire surtout c'est que Tōmatsu voit Okinawa comme le point de départ d'une critique de la réalité, mais ne traite jamais d'Okinawa dans son rapport avec le Japon. Avec ces déclarations, il impose sur Okinawa une pensée qui dépasse la logique du rapport d'Okinawa avec le Japon.

Mais en plus de faire le choix d'ignorer des questions politiques immédiates, cette posture de Tōmatsu, pour reprendre les termes du journaliste d'*Asahi Kamera*, est « douteuse » à d'autres égards. Dans la conclusion du livre *Les fleurs du soleil levant* qu'il publie un an après *Le crayon du soleil*, Tōmatsu mentionne un ouvrage qui a, dit-il, nourri son intérêt pour Okinawa : *Kaijō no michi* (Les routes de la mer) 『海上の道』⁶⁶ publié en 1961 par le folkloriste et ethnologue Yanagita Kunio 柳田國男 (1875-1952). Ce dernier avait connu un succès important au Japon, notamment avec la publication de *Tōno monogatari* (Contes de Tōno) 『遠野物語』⁶⁷ en 1910. Après avoir étudié les sciences politiques à l'université, Yanagita travaille au début des années 1900 dans le département des politiques agricoles du ministère de l'Agriculture et du Commerce. Son intérêt pour l'ethnologie va de pair avec sa position critique des politiques de Meiji qui tendaient à uniformiser et démanteler les communautés rurales, dont il a cherché, dans ses écrits, à montrer les survivances⁶⁸. L'attrait de Tōmatsu pour ses écrits paraît ainsi très naturel, mais il revêt aussi certaines ambiguïtés. Dans ses recherches, Yanagita tend à trouver des résonances culturelles entre les différentes régions du Japon qui définiraient une particularité japonaise, et une certaine unité nationale. *Les routes de la mer* est un de ses derniers ouvrages et cherche à montrer que le peuple japonais serait originaire des îles des Ryūkyū, et serait remonté depuis le sud par la mer : Okinawa serait donc le berceau originel de la culture japonaise avant sa sinisation, et avant son occidentalisation. Ainsi inclus au récit national,

⁶⁶ YANAGITA Kunio 柳田國男, *Kaijō no michi* 海上の道 (Les routes de la mer), Tōkyō, Chikuma Shobō 筑摩書房, 1961.

⁶⁷ Moriyama a exposé en 1974 une série de photographies reprenant le titre de l'ouvrage de Yanagita en 1974, cf. chapitre 9.

⁶⁸ FUJII Takashi, « Une modernité inachevée : pourquoi les Contes de Tōno de Yanagita Kunio sont lus aujourd'hui », in *Ebisu*, n° 44, 2010, p. 137-156.

son annexion au Japon serait aussi justifiée. S'ajoute à cela le voyage de Tōmatsu en Asie du Sud-Est, qui tisse des liens entre Okinawa et ces différents pays, participant à développer une idée d'unité culturelle évocatrice de l'imaginaire colonial japonais. Ce sont ces réseaux idéologiques en sous-texte du travail de Tōmatsu qu'explore l'historien de la photographie Kohara Masahi dans un article de 2007 : sans l'accuser de s'être soudain découvert une idéologie nationaliste, il vient, en pointant ces références, montrer l'ambiguïté de sa position dans le contexte des années 1970 et démystifier l'idée d'une simple « découverte » de l'arrière-pays. Cette vision que propose Tōmatsu d'Okinawa ne lui est pas particulière, beaucoup d'autres artistes avant lui avait déjà proposé de voir la région comme un berceau originel de la culture japonaise, préservé de la modernisation et de l'occidentalisation. L'influence de l'artiste Okamoto Tarō 岡本太郎 (1911-1996) à cet égard est notable. Ce peintre s'est en effet rendu à Okinawa à la fin des années 1950, et a publié un recueil d'essais et de photographies qui eut un retentissement important, où il décrivait la région comme le « Japon oublié » 「忘れられた日本」⁶⁹.

Kohara met en parallèle du travail de Tōmatsu celui du photographe Nakahira Takuma. Ce dernier s'est également intéressé à Okinawa, et comme beaucoup de ses contemporains, a pu s'y rendre pour la première fois de sa vie à partir de 1972 quand l'obtention d'un visa n'était plus nécessaire. Nakahira s'est intéressé à la région par le biais d'une actualité bien particulière qui est celle du procès de Matsunaga Yū 松永優⁷⁰. Contrairement à Tōmatsu, Nakahira se refuse à voir Okinawa comme une terre pure et originelle⁷¹. Dans un texte de 1974, il écrit que le paysage d'Okinawa porte, sans équivoque, la trace visible des forces à l'œuvre de la domination américaine et de celle de la métropole⁷². Quand il s'y rend entre 1972 et 1974, le paysage est transformé par plusieurs projets de construction de grande envergure, une station CTS (Central Terminal Station, une centrale d'approvisionnement de l'armée américaine), mais aussi de travaux entamés sur le littoral

⁶⁹ OKAMOTO Tarō 岡本太郎, *Wasurerareta nihon : Okinawa bunkaron* 忘れられた日本—沖縄文化論 (Le Japon oublié: sur la culture d'Okinawa), Tōkyō, Chūō Kōron 中央公論, 1961.

⁷⁰ Voir chapitre 6

⁷¹ Pour une analyse du travail de Nakahira sur Okinawa voir : PRICHARD Franz, « Photography as Threshold and Pathway after Reversion » in *Residual Futures*, New York, Columbia University Press, 2019, p. 151-191.

⁷² NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Waga nikugan refu: 1974 nen, Okinawa, natsu » わが肉眼レフ—一九七四年・沖縄・夏 (1974) (Mon œil-réflex: Okinawa, été 1974) in *Mitsuzukeru hate ni hi ga...* 見続ける涯に火が..., Tōkyō, Osiris オシリス, 2007, p. 349-352.

pour accueillir l'Exposition internationale de la mer prévue à l'été 1975. Cette exposition qui avait pour thème « La mer, notre avenir » 「海、その望ましい未来」 mettait à l'honneur la nature et la beauté des paysages d'Okinawa pour célébrer une image pacifique, dans un événement qui avait pour but de fêter la restitution d'Okinawa au Japon. Nakahira voit ces aménagements d'un œil plus cynique :

自然の破壊は人間の破壊とパラレルに進行しているという一点が重大である。その両面の破壊を貫くロジックは、みずからの利潤追求のためにはすべてを犠牲にしてもかまわないという、三井、芙蓉、伊藤忠のロジックであり、そしてそれは即、彼らにつきあげられ海洋博をテコにして沖縄を「新全総」に組み入れた日本帝国主義のロジックである。彼らは沖縄本島のみならず、慶良間、宮古、八重山といった離島をも含む沖縄全域をひとつの巨大なリゾート地に仕立てあげようと企んでいる。⁷³

La destruction de la nature va de pair avec la destruction de l'humain. Et la logique qui traverse cette double destruction, c'est celle de Mitsui, Fuyō et Itōchū qui n'ont aucun problème à faire ce sacrifice pour leur propre profit, et c'est celle de l'impérialisme japonais, qui intègre Okinawa au « Nouveau plan de développement national » en organisant, avec l'aide de ces derniers, l'Exposition internationale de la mer.

Ces gens-là n'ont d'autres projets que de faire d'Okinawa dans son ensemble, non seulement de l'île principale, mais aussi des îles de Kerama, Miyako et Yaeyama, un seul et même grand complexe touristique.

5.3 Un rapport personnel comme réponse à la crise éthique du photographe

5.3.1 Aveu d'échec

Autour de 1972, il est donc clair que Tōmatsu a opéré un changement radical dans sa pratique. Alors qu'il avait mené dans les années 1960 une carrière engagée, en choisissant des sujets politiques, à Okinawa, région pourtant hautement propice à exercer cet engagement, il fait le choix d'une imagerie dont le message politique est plus consensuel. Tōmatsu a ainsi renoncé à s'engager dans des sujet plus épineux, et son choix de faire l'impasse sur certaines

⁷³ *Ibid.*, p.350-351.

questions cruciales relève, comme le dit Suzuki, d'une évolution vers une posture « non négative » 「非・否定的」⁷⁴ à l'égard de l'exploitation d'Okinawa par les États-Unis et le Japon. Le récit qu'il déploie dans son livre relève sans doute aussi de compromis avec les éditions Mainichi, pour créer un récit populaire et *a priori* neutre politiquement. La préface du livre est rédigée en anglais par John Szarkowski, alors directeur du département de photographie du Museum of Modern Art de New York. La parution du livre arrive un an et demi après l'exposition « New Japanese Photography » au MoMA et sans doute y avait-il dans ces choix éditoriaux un désir d'offrir une œuvre facilement exportable, mettant en avant la beauté du Japon, en évitant soigneusement des problématiques trop clivantes.

On ne peut douter cependant que Tōmatsu soit conscient de ces questions. En réalité, derrière ce récit d'une Okinawa pure et reculée, vendeur et certes un peu douteux, se dessine un aveu d'impuissance d'un Tōmatsu qui semble rencontrer une véritable crise de position éthique et politique :

五月十五日“世替り”の日を軸にして前後ニヶ月間、沖縄にあってぼくが体験したことだけ書いて十分に一冊の本になる。が、どうしても書く気にならない。というのは、ヤマトから来たもののひとりであるに違いないぼくが、ここで、沖縄の混沌と憂うつと絶望のデテールを語ること自体、傲慢のように思えることと、いたいことは山ほどあるにもかかわらず、事物と言語の隙間に風が吹き抜けて何をいってもむなしく感じられるからだ。五・一五を「屈辱の日」としてとらえる民衆の沈黙の深さを想うとき、ぼくは絶句してしまうのだった。⁷⁵

Si je devais raconter tout ce que j'ai vu à Okinawa ces deux derniers mois, pendant ce moment charnière du « retour au pays » qui a eu lieu le 15 mai dernier, je pourrais écrire un livre entier. Mais je ne trouve pas l'envie d'écrire. D'abord le fait même que quelqu'un comme moi originaire du Yamato écrive les détails tragiques du chaos et de la tristesse d'Okinawa me paraît très prétentieux, et puis, même s'il y a une montagne de choses que je voudrais dire, je sens que, quoi que je dise, ce sera vain, et que rien ne pourra combler ce vide entre les mots et la réalité. Quand je pense au silence du peuple en ce jour d'humiliation qu'a été le 15 mai, je n'ai plus de mots.

⁷⁴ Suzuki K., « Hōhō to shite no “kiroku” : Tōmatsu Shōmei, Taiyō no enpitsu to Okinawa », art cit., p.50.

⁷⁵ TŌMATSU Shōmei 東松照明, « Okinawa nikki (jō) Ugokidashita shurei no kuni no shashinka tachi » 沖縄日記 (上) 動き出した守礼の国の写真家たち (Journal d'Okinawa (1) Les photographes émergents d'Okinawa), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, septembre 1972, p. 173-176., p.173. Comme le note Suzuki, ce passage, originellement paru en 1972 dans *Asahi Kamera*, a été effacé à la réédition du texte dans le livre *Les fleurs du soleil levant* : Suzuki K., « Hōhō to shite no “kiroku” : Tōmatsu Shōmei, Taiyō no enpitsu to Okinawa », art cit.p.52, note 30.

Dans ce passage, Tōmatsu évoque non seulement son impuissance devant les événements dont il est témoin, mais également sa conscience d'être, en tant que « Yamatonchu »⁷⁶, un étranger de passage, illégitime à formuler ces problématiques. Devant cette déclaration de défaite, on aurait pu croire que Tōmatsu abandonne simplement le sujet d'Okinawa, or il choisit au contraire de s'y installer : c'est là que se trouve le début de la réponse qu'il tente de trouver face à cette impasse qu'il rencontre en tant que photographe.

5.3.2 Le « je » dans la photographie

À la fin de l'année 1973, Tōmatsu, après un an et sept mois passés à Okinawa, revient s'installer à Tokyo. Il publie à cette occasion plusieurs entretiens, qui sont alors placés sous le signe d'un terme : *watashi* 「私」 « je », la première personne du singulier. La première occurrence se trouve dans un entretien avec Moriyama, qui a eu lieu le 29 août de la même année, publié en trois parties entre octobre et décembre 1973 dans *Kamera Mainichi*, intitulé « Shashin no naka no “watashi” o megutte » (À la recherche du « je » dans la photographie) 「写真のなかの「私」をめぐって」. « Le crayon du soleil » est publié dans ces numéros et fait même la couverture de celui de décembre (fig.72). Une seconde occurrence se trouve dans un entretien publié dans le numéro 5 de la revue *Shashin Hihyō* 『写真批評』 (Critique photo) dans un dossier spécial intitulé « Shashin ni okeru “shi” sei » (La nature du “je” dans la photographie) 「写真における「私」性」. Cette revue, qui a compté six numéros en tout, est éditée par le critique Shigemori Kōen 重森弘淹 (1926-1992)⁷⁷, et publiée aux éditions de l'école de photographie de Tokyo (Tōkyō Sōgō shashin

⁷⁶ Désigne, en okinawaïen, une « personne du Yamato » c'est-à-dire un Japonais, contrairement à « Okinānchu » qui désignent les personnes d'Okinawa.

⁷⁷ Né en 1926 et mort en 1992, Shigemori est le fils d'un célèbre concepteur de jardin basé à Kyōto, Shigemori Mirei 重森三玲, personnalité importante du milieu artistique et intellectuel de Kyōto. Shigemori père a d'ailleurs choisi les noms de ses enfants en hommage à des philosophes européens : Kōen, qui est un prénom à la consonnance étrange en japonais, est une japonisation du nom Cohen, faisait référence au philosophe Herman Cohen (son frère Kanto, est nommé après Emmanuel Kant). Shigemori père était proche de l'artiste Nakagawa Yukio 中川幸夫 se passionnait pour se passionnait pour l'ikebana d'avant-garde, sur lequel il avait édité une revue. C'est au contact des photographes commissionnés pour photographier les œuvres d'ikebana que Shigemori Kōen commence à s'intéresser à la photographie. Shigemori devient un critique important, publie plusieurs livres sur la photographie, et fait ainsi partie d'une génération d'intellectuels qui se sont spécialisés dans la critique photographique, comme Tanaka Masao ou Watanabe Tsutomu. En 1958 il fonde l'école Tōkyō

senmon gakkō 東京総合写真専門学校, Tokyo College of Photography) dont il est le fondateur.

Cet entretien du numéro 5 (qui porte en couverture une photographie tirée du « Crayon du soleil » (fig.79)), intitulé « Naibu e no bekutoru » (Le vecteur vers l'intériorité) 「内部へのベクトル」⁷⁸, confronte trois générations de photographes : Tōmatsu, représentant de la génération « *eizō* », Hamaya Hiroshi, représentant de la génération des photojournalistes actifs pendant la guerre, et Tsuchida Hiromi 土田ヒロミ (1939-), représentant de la jeune génération émergente. Au cours de leur discussion, il apparaît clairement qu'une différence d'opinions oppose en particulier Tōmatsu, qui défend l'affirmation d'une photographie subjective et personnelle, et Hamaya qui la rejette. Cependant, les débats ont évolué depuis la dispute qui avait opposé Natori et Tōmatsu en 1960. Hamaya commence, en effet, par décrire une désillusion généralisée des photographes qui avaient placé des espoirs sociaux dans la photographie :

「いままでもっていた、自分が写真に託した希望みたいなものがあつたわけですよ、価値観みたいなものが。そういうものがやっぱり崩れてきたということですかね。」⁷⁹

Jusqu'à maintenant, j'avais placé des espoirs dans la photographie, elle avait une sorte de valeur pour moi. Mais tout ça s'est effondré.

Ensuite, plutôt que de défendre le réalisme social dont il avait été un représentant, il en pointe les limites, en questionne même l'éthique en mettant en évidence les rapports de force qu'elle avait mis à l'œuvre :

浜谷 プライバシーの問題があつて、さっき言った片方は言い方が悪いけれども上の人には文句を言われる。下の、田舎のおばあさんを撮っているぶんには別に文句も言われないという、そういうことはないかしら、条件的に。

sōgō shashin senmon gakkō 東京総合写真専門学校 (Tokyo College of Photography), encore en activité aujourd'hui. Il est éditeur de la revue *Shashin Hihyō* qui a publié six numéros entre 1973 et 1975. Centrée principalement sur le texte, cette revue, publiée peu après *Foto Critica* et *Provoke*, atteste d'une volonté de développer la critique et la théorie de la photographie dans les années 1970.

⁷⁸ HAMAYA Hiroshi 浜谷浩, TŌMATSU Shōmei 東松照明 et TSUCHIDA Hiromi 土田ヒロミ, « Naibu e no bekutoru zadankai » 内部へのベクトル 座談会 (Le vecteur vers l'intériorité : table ronde), in *Shashin Hihyō* 写真批評, n° 5, vol. 1, février 1974, p. 6-21.

⁷⁹ *Ibid.*, p.7.

[...]

東松 浜谷さんのおっしゃったお金持ちたちはなかなか写真撮りにくいと、そうじゃなくて貧しい人達というのは非常に撮りやすい、撮りやすいから写真が多いんじゃないか、それは客観的にやはりそうだと思うのですけれども、じゃあお前もそうかと言われると僕は撮りやすいから撮っているのではない。僕は先ほど言ったように、やはり通じ合うものがないと、シャッターが下りないという意味で、僕は撮っているんだと。

浜谷 やはりずっと私性ですよ。東松さんの方が。⁸⁰

Hamaya : Il y a un problème de vie privée. Les personnes d'en haut peuvent se plaindre. Mais celles d'en bas, comme la vieille dame de la campagne, elles, elles ne vont pas se plaindre. Et je crois que c'est un facteur important.

Tōmatsu : Comme tu le dis Hamaya, c'est compliqué de prendre les riches en photo, et facile au contraire de prendre les pauvres, et parce que c'est facile il y a plus de leurs photos à eux. Je pense que ça, c'est une réalité objective. Mais si on me dit que mon cas c'est pareil, je réponds que moi je ne prends pas des photos parce que c'est facile. Comme je l'ai dit tout à l'heure, dans mon cas, s'il n'y a pas un échange, je n'appuie pas sur le déclencheur.

Hamaya : Tu es donc bien du « je ».

Hamaya exprime ainsi ses repentirs en tant que photojournaliste, en constatant l'inévitable rapport hiérarchique entre le photographe et les classes plus basses de la société qu'il cherche à montrer. Hamaya lui-même a photographié, dit-il, des « agriculteurs ou bien des pêcheurs » 「農民であるとか漁民であるとか」, parce que c'est plus facile, et admet avec le recul qu'il aurait fallu se diriger vers les puissants et les politiciens pour faire bouger les lignes, même s'il doute maintenant que ce soit vraiment utile.

Ces questionnements sur l'éthique du photographe rejoignent des réflexions abordées par Susan Sontag (1933-2004) dans son livre *Sur la photographie*. Paru 1977, ce livre est un recueil d'essais écrits depuis 1973. Ainsi, de façon presque exactement contemporaine à cette table ronde, Sontag écrit ce passage dans « L'Amérique à travers le miroir obscur des photographies » en parlant de la photographe Diane Arbus :

L'appareil photo est une espèce de passeport qui gomme les frontières morales et qui lève les inhibitions de classe, libérant le photographe de toute responsabilité à l'égard des gens qu'il photographie. Tout l'intérêt de photographier des gens tient à ce que vous n'intervenez pas dans leur vie : vous ne faites que leur rendre visite. Le photographe est le super-touriste, un anthropologue en vadrouille, qui va en visite chez les indigènes et en rapporte des informations sur leurs agissements exotiques et leur étrange accoutrement. Il

⁸⁰ *Ibid.*, p.14-15.

ne cesse d'essayer de coloniser de nouvelles expériences ou de trouver de nouvelles façons de regarder des sujets familiers, afin de se battre contre l'ennui. Car l'ennui est précisément l'envers de la fascination : l'un comme l'autre suppose que l'on soit extérieur et non intérieur à la situation, et l'un mène à l'autre. ... c'est toujours du dehors qu'elle regarde.⁸¹

Tōmatsu, qui arrive d'Okinawa où il a justement photographié des « agriculteurs et des pêcheurs », des Okinawais dans des paysages ruraux, se défend de cette relation que pointe Hamaya, en avançant comme éthique sa connexion personnelle avec ses modèles. C'est là qu'intervient alors le terme « shisei » 「私性」 qui est le thème principal du numéro accueillant cet échange. *Shisei* 「私性」 est un néologisme composé du sinogramme *shi* ou *watashi* 私, qui seul exprime la première personne du singulier « je », mais en préfixe signifie « privé » ou « personnel », et du suffixe substantif *sei* 性 (correspondant souvent au suffixe « -ité » français). Littéralement, en respectant la formation de ce néologisme, on pourrait former en français un équivalent avec « la jeité ». On pourrait aussi, de façon plus heureuse, apporter au « je » un article défini « le je », ou tenter de traduire la notion avec un nom commun comme « le privé », mais l'une ou l'autre de ces propositions font perdre la double signification japonaise de « privé » et de « je » toutes les deux présentes dans le *shi*. On peut donc s'arrêter à une traduction plus descriptive avec : « ce qui relève du je ». La conversation avait d'ailleurs commencé avec une question de Hamaya qui montre bien, pour un Japonais, l'étrangeté de ce néologisme qui commence à être alors employé en ce début des années 1970 : « *Shisei*, c'est un genre de mot qui est à la mode alors c'est ça ? » 「私性というのははやっているのかしら、そういう言葉が。」⁸².

Après les échecs des mouvements des années 1960, et le constat de son impuissance à provoquer des changements sociaux par la photographie, de sa position dominante, à la fois en tant que photographe et en tant que *Yamatonchu*, arriver de la métropole à Okinawa comme un « super touriste », et prendre les victimes du système impérialiste en prétendant le dénoncer, comme si c'était encore possible de le changer, n'était tout simplement plus

⁸¹ SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008., p.66-67.

⁸² Hamaya H., Tōmatsu S. et Tsuchida H., « Naibu e no bekutoru zadankai », art cit., p.6.

possible. Dans l'entretien avec Moriyama publié dans *Kamera Mainichi*, Tōmatsu explique comment son rapport à ses sujets a changé depuis la fin des années 1960 :

六十年代の僕には、なんでもかんでも撮っちゃえというような食欲さがあった、アナーキーにさ…。[...] とにかく僕のアンテナに引っかかったものは全部記録していくというような、やり方をしていたわけよね。[...] 最近は僕は愛するものしか撮らないということになってるからさ …。 ⁸³

Dans les années 1960, j'avais envie de prendre tout et n'importe quoi, c'était l'anarchie... [...] Je voulais documenter absolument tout ce qui entrait dans mon radar. [...] Mais récemment, je ne prends plus que ce qui m'inspire de l'amour.

Pour Tōmatsu, le « je » est synonyme de cet « amour », et d'une connexion personnelle avec ses modèles, qu'il entretient en vivant avec eux et en leur donnant leurs photographies. Cette façon d'envisager sa pratique était ainsi pour lui une solution qui contournait à la fois cette relation de domination du photoreporter et ses sujets, et son sentiment d'impuissance à provoquer des changements sociaux par la photographie.

5.3.3 Critiques de la position de Tōmatsu

Cette évolution dans le traitement du sujet politique chez Tōmatsu n'a pas échappé aux photographes Kuwabara Kineo 桑原甲子雄 (1913-2007), Ōtsuji Kiyoji 大辻清司 (1923-2001), et Nakamura Rikkō 中村立行 (1912-1995), qui échangent dans une table ronde publiée en janvier 1976, sur ses photographies d'Okinawa :

東松さんご存知のように、占領とか基地とか非常に政治的にアクチュアルな問題と同時に、映像も、つまり報道写真のひとつの撮り方のパターンみたいじゃなしに、映像も非常にインパクトな映像と、彼の社会意識、政治意識みたいなものをもって登場してきたんだけど、それが数年前、基地問題の総仕上げで沖縄へ渡って沖縄で暮らしてるうちに、沖縄のもってる歴史性というか、日本人の原型みたいなもの、そこに住んでいる人間の純朴さとか素朴さ、それから美しい海、光、そういうものに彼は

⁸³ TŌMATSU Shōmei 東松照明 et MORIYAMA Daidō 森山大道, « Shashin no naka no “watashi” o megutte (2) Utsusu gawa no genten o tsukitomeru » 写真のなかの「私」をめぐって<2> 写す側の原点をつきとめる (À la recherche du « je » dans la photographie (2) Trouver le point central du sujet photographié), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1973, p. 52-61., p.60.

すっかりまいちゃった。[...] それから東松さん、変わったわけだな。政治的な力み返りみたいなものはずっと後退して、沖縄のそういう部落の生活、きれいな風景だとかいうものにカメラを向けていった。⁸⁴

Comme vous le savez, Tōmatsu s'est fait connaître pour sa conscience sociale et politique, en prenant non seulement des problèmes très actuels et politiques comme l'occupation et les bases militaires, avec des images très percutantes, utilisant l'image (*eizō*) comme un procédé différent de ce qu'était le photojournalisme. Et il y a quelques années il est venu à Okinawa dans le cadre de son intérêt pour les bases militaires, mais en habitant là-bas, il a fini par ne plus prendre que la mer, la lumière, l'ingénuité et la simplicité des habitants, qu'il voit comme les Japonais originels, en regard de l'histoire d'Okinawa. [...] À partir de là, Tōmatsu a changé. Il a complètement battu en retraite. Il s'est mis à vivre comme un villageois et tourné son appareil vers les jolis paysages.

Pour Kuwabara, cette retraite du politique a été provoquée par la réalisation de son impuissance à changer les choses, ce qui l'a poussé à ne plus livrer comme point de vue que le sien propre :

桑原 東松さん自身としては、政治的社会的意識で写真で告発していくということが、つまりそれを自分でやっても、現実には力にならんわけですね。だから、そこに東松さんも正直な自分の生地を出した。

中村 「私」を主にした写真として見ると、つまらないものだなあ（笑い）。⁸⁵

Kuwabara : Tōmatsu s'est rendu compte que porter des accusations par la photographie avec une conscience sociale et politique, finalement ça ne servait strictement à rien. C'est pour ça je crois qu'il a montré honnêtement sa vraie nature à lui.

Nakamura : Une photo où c'est « moi » le sujet, ce n'est vraiment pas intéressant (rires).

Ce « moi » entre guillemets, le même *watashi* 「私」 que celui évoqué dans le numéro 5 de *Shashin Hihyō*, revient dans la conversation entre les trois hommes, dans la bouche d'Ōtsuji, qui après avoir dit que la photographie de Tōmatsu rendait son sentiment d'impuissance *muryokukan* 「無力感」 et de défaite *zasetjukan* 「挫折感」, elle n'avait

⁸⁴ Kuwabara dans : KUWABARA Kineo 桑原甲子雄, ŌTSUJI Kiyoji 大辻清司 et NAKAMURA Rikkō 中村立行, « Wadai no shashin o megutte » 話題の写真をめぐる (Un tour des photos du mois), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, janvier 1976, p. 164-169., p.167.

⁸⁵ *Ibid.*, p.168

plus d'autre but maintenant que de montrer son point de vue personnel sur une réalité qu'il ne prétend plus changer :

中村 それだったら人に見せるべき写真ではない。[...] 現実はこうだからしょうがないというような「いなした」という言葉が適当かどうか知らないけど、もしいなしたような気分で撮ったんなら、ちょっと待ってくれよ、ということになる。

大辻 いなすというときに、いなさざるを得ない「私」の世の中へ向ける視線というのがあって、それを見てくれと。つまり、私は世の中をこう見てますよ、それを見てくれっていうとき、それは見せるべき写真になってくるとぼくは思う。⁸⁶

Nakamura : Si c'est ça alors il n'a pas besoin de montrer ces photos. [...] On dirait qu'il « se dérobe » en disant « La réalité est ainsi, et je n'y peux rien ». Je ne sais pas si c'est le bon mot, mais si c'est ce qu'il a fait en prenant ces photos alors j'ai envie de lui dire attends un peu...

Ōtsuji : Tu parles de se dérober. Ce qui devait se dérober c'était lui-même, son « moi », qui est celui qui porte maintenant son regard sur le monde, en disant « regardez ça ». Je pense que c'est ce que va être désormais la photographie « Regardez ça, voilà, c'est ma vision du monde à moi ».

La critique d'Ōtsuji, Nakamura et Kuwabara est claire : Tōmatsu, à Okinawa, a fait le constat de son impuissance et de l'échec des mouvements contestataires des années 1960. Il aurait ainsi fait le choix non pas d'arrêter de photographier, mais de photographier sans engagement, c'est-à-dire sans inscrire son travail dans un mouvement collectif, en proposant un regard personnel, faisant du « je » photographe le sujet central de ses images. Ces personnalités représentent plus généralement la position d'*Asahi Kamera* qui incarne une résistance de la gauche qui n'a, contrairement à Tōmatsu, pas encore abandonné l'idée que la photographie pouvait apporter des changements sociaux, par le renoncement des individus à leurs ambitions personnelles au profit du collectif. Leurs réflexions annoncent les débats houleux qui éclateront en 1976 à l'occasion de l'exposition « À vendre ».

La photographie du vieil homme paru en première page de *Workshop*, ainsi que le texte où Tōmatsu dit avoir pour règle de toujours prendre le nom de ses modèles pour les revoir, et leur donner leur photo, prennent ainsi tout leur sens. On sent dans cette

⁸⁶ *Ibid.*

photographie choisie pour la couverture de Workshop, qui apparaît presque comme une lamentation, que Tōmatsu n'est pas devenu sourd aux questions cruciales du sort d'Okinawa, mais il semble bien avoir renoncé à les traiter de front. Tōmatsu a évolué vers une photographie mettant en avant le « je », c'est-à-dire son lien personnel avec ses sujets. En choisissant de s'installer à Okinawa, il vivait avec ses modèles, et pouvait ainsi désamorcer la position dominante qui est celle du photoreporter de passage, et dépasser son sentiment d'impuissance à changer la situation des opprimés. Le travail de Tōmatsu sur Okinawa montre ainsi très clairement comment la photographie post-Anpo est passée d'une expression contestataire très ostensible, avec des initiatives comme *Provoke* ou *Ken*, à une pratique individuelle, mettant en avant la personnalité et le lien intime du photographe avec ses sujets. La « photographie du je » à laquelle ont été associés Fukase et Araki dans les années 1970 s'explique à bien des égards dans cette transition.

6 La « photographie du je » et le sujet de l'épouse chez Araki et Fukase

6.1 Introduction : la *shishashin*, terminologie, sujets, acteurs

6.1.1 *Shishashin* : terminologie

Le travail de Tōmatsu sur Okinawa montre clairement une transition entre les mouvements de 1968-1970 et l'ouverture de l'école en 1974, qui s'est manifesté par une valorisation des liens personnels du photographe avec ses sujets. Cette posture de Tōmatsu annonçait une tendance qui a traversé les années 1970 : la *shishashin* 「私写真」 ou « photographie du je ». Plus généralement, le « je » 「私」 (*watashi* quand il est employé seul, dans sa lecture japonaise, ou *shi* employé en préfixe et en combinaison avec d'autres sinogrammes, dans sa lecture sino-japonaise) revient beaucoup comme mot-clé dans les discours de cette période : entre 1974 et 1978, plusieurs dossiers spéciaux et articles paraissent dans la presse sur ce sujet⁸⁷, et les photographes de Workshop, en particulier Araki et Fukase, y sont souvent associés⁸⁸. Plusieurs néologismes sont ainsi forgés dans ces années avec le préfixe *shi*, par les journalistes ou par les photographes eux-mêmes : *shifūkei* 私風景 (paysage personnel) est le titre d'une photographie de Hosoe faisant la couverture du numéro

⁸⁷ Citons les dossiers : COLLECTIF, « [Tokushū] Shashin ni okeru “shi” sei » [特集] 写真における「私」性 ([Dossier] Le « je » dans la photographie), in *Shashin Hiyō* 写真批評, février 1974, p. 6-60. ; COLLECTIF, « [Tokushū] “Watashi” o megutte » [特集] <私>をめぐって ([Dossier] À propos du « je »), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juillet 1976, p. 214-223. Ainsi que les articles : NAKAHARA Yūsuke 中原佑介, « Kōteki shashin to shiteki shashin » 公的写真と私的写真 (Photographie publique et photographie privée), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, octobre 1975, p. 54-56. ; ŌTSUJI Kiyoji 大辻清治, « “Shisei” e no kaiki: 1970 nendai “gendai shashin” no ichi » “私性”への回帰 一九七〇年代「現代写真」の位置 (Un retour au “je” : la situation de la “photographie contemporaine” des années 1970), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, avril 1978, p. 224-229.

⁸⁸ C'est le cas en particulier dans le dossier : Collectif, « [Tokushū] “Watashi” o megutte », art cit., mais aussi chez Kitai Kazuo dans : KITAI Kazuo 北井一夫, ŌTSUJI Kiyoji 大辻清司 et NAKAMURA Rikkō 中村立行, « Wadai no shashin o megutte » 話題の写真をめぐって (Un tour des photos du mois), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, février 1976, p. 154-159.

4 de *Workshop* en 1975⁸⁹, sa variante *shikei* 私景 (paysa-je) est employée par Araki et ses détracteurs⁹⁰, *shigenjitsu* 私現実 (réalité personnelle) est dans le titre d'une exposition collective des étudiants de sa classe en février 1975, *shisei* 私性 (ce qui relève du je)⁹¹ revient dans plusieurs textes pour parler de cette tendance générale. Mais le néologisme qui aura la plus grande postérité est sans doute *shishashin* 私写真 (photographie du je). Le critique Iizawa Kōtarō, qui a consacré un ouvrage en 2000 à cette thématique⁹², fait même remonter la première occurrence du terme à une critique rédigée en 1971 par Yanagimoto Naomi, sur le livre d'Araki *Voyage Sentimental*, qu'il comparait à la série « Kyōri » (Village natal) 「郷里」 de Fukase⁹³. Ces deux œuvres avaient pour point commun d'être centrées sur les épouses des photographes : le terme de *shishashin* est donc, dès ses premières occurrences, très associé à ces deux photographes, dont l'apparente coïncidence que constitue au même moment un intérêt commun pour la même thématique a suffi pour qu'on y voie le début d'un mouvement artistique.

6.1.2 La *shishashin* selon Iizawa Kōtarō

Le critique Iizawa Kōtarō 飯沢耕太郎 a consacré en 2000 un ouvrage sur la « photographie du je » : il y explique que le terme même de *shishashin*, s'il renvoie bien à une tendance des années 1970, n'a commencé en réalité à être vraiment utilisé que dans les années 1980⁹⁴, et affirme que cette première occurrence du terme reste exceptionnelle pour la décennie. Il faut apporter là une première précision. Si le mot *shishashin* reste relativement

⁸⁹ Ce titre a été donné à une série de photographies prenant pour sujet l'artiste Yotsuya Simon à l'occasion d'une exposition à la galerie Light à New York en 1975. La même année, une de ces photographies fait la première page du numéro 4 de *Workshop*.

⁹⁰ KAN Takayuki 管孝行, « “Shikei” wa shikei » <私景>は死刑 (Le « paysa-je » c'est la peine de mort), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, 1976, p. 220-223.

⁹¹ Voir : ŌTSUJI Kiyoji 大辻清司, « “Shisei” no saikakunin » 「私性」の再確認 (Réexaminer ce qui relève du je), in *Shashin hihyō* 写真批評, n° 5, février 1974, p. 40-41., ou encore : Ōtsuji K., « “Shisei” e no kaiki: 1970 nendai “gendai shashin” no ichi », art cit.

⁹² IIZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎, *Shishashinron* 私写真論 (Sur la photographie du je), Tōkyō, Chikuma Shobō 筑摩書房, 2000.

⁹³ *Ibid.*, p.29.

⁹⁴ *Ibid.*, p.29.

rare, il est cependant déjà connu et employé, on le trouve chez Shigemori Kōen en 1974⁹⁵, chez Taki en 1975⁹⁶, chez Kitai Kazuo⁹⁷, Yanagimoto Naomi⁹⁸ et le critique Kan Takayuki 管孝行⁹⁹ en 1976, et la même année chez un journaliste de *Kamera Mainichi*¹⁰⁰, autant de références qu'Iizawa ne cite pas dans son étude. Le terme connaît surtout de nombreuses déclinaisons forgées à partir du préfixe *shi*, citées plus haut, qu'Iizawa ne semble pas non plus prendre en compte. L'intérêt du critique pour cette thématique semble en réalité très centré autour d'Araki, au sujet duquel il a beaucoup écrit. Araki a en effet, à partir des années 1980, complètement fait sienne l'appellation *shishashin* et l'a employée pour des titres de livres et dans des textes, monopolisant si bien cette expression qu'aujourd'hui, elle est quasiment exclusivement associée à son œuvre. Quand le mensuel *Geijutsu Shinchō* consacre un numéro spécial à la *shishashin* en 1991¹⁰¹, il ne comprend dans cette appellation aucun autre photographe qu'Araki.

Le fait qu'Iizawa ne prenne pas en compte les discours qui ont été formulés par les critiques sur la *shishashin* dans les années 1970 reflète l'ambition de son livre, qui n'est pas celle d'une contextualisation historique d'un mouvement. Iizawa commence d'ailleurs son livre d'emblée en annonçant qu'il ne cherche pas à offrir de définition de ce qu'est la photographie du je :

別に唯一の正しい解釈を打ち出そうとしているわけではない。それどころか、僕は「私写真」という言葉にまわりつく多義性や意味の広がり、むしろポジティブにとらえ返そうと考えている。写真家一人一人に、それぞれの「私写真」の実践があるはずだからだ。¹⁰²

⁹⁵ SHIGEMORI Kōen 重森弘淹, « Shashinshi ni miru “watashi” jōkyō » 写真史に見る「私」状況 (La situation du « je » dans l'histoire de la photographie), in *Shashin hiyō* 写真批評, n° 5, février 1974, p. 53-59.

⁹⁶ TAKI Kōji 多木浩二, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬 et SUZUKI Shirōyasu 鈴木志郎康, « Shinsetsu: shashin hyakka (6) » 新説・写真百科 (6) (Nouvelle encyclopédie de la photographie (6)), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juin 1975, p. 76-79.

⁹⁷ Kitai K., Ōtsuji K. et Nakamura R., « Wadai no shashin o megutte », art cit.

⁹⁸ YANAGIMOTO Naomi 柳本尚規, « Totetsumonai rakutensa no sanbutsu de aru “watakushi” » とてつもない楽天さの産物である<私> (Un « Je » produit d'un optimisme grotesque), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juillet 1976, p. 214-217.

⁹⁹ Kan T., « “Shikei” wa shikei », art cit.

¹⁰⁰ ANONYME, « Dajare han “shishashin” » ダジャレ版 「私写真」 (« Photographie du je », édition calembours), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, août 1976, p. 62.

¹⁰¹ COLLECTIF, « [Tokushū] Araki Nobuyoshi “Shishashin” to wa nani ka » [特集] 荒木経惟 「私写真」とは何か ([Dossier] Araki Nobuyoshi, qu'est ce que la « photographie du je »?), in *Geijutsu shinchō* 芸術新潮, mai 1991.

¹⁰² Iizawa K., *Shishashinron*, op. cit., p.4.

Je n'essaye en aucun cas de m'arrêter à une seule et unique interprétation possible. Je veux penser de façon positive l'ampleur des significations et la multiplicité des définitions qui entourent le mot de *shishashin*. Parce que pour chacun de ces photographes il existe une pratique différente de la *shishashin*.

L'ouvrage d'Iizawa est en effet consacré à l'analyse du travail de quatre photographes, du début à la fin de leur carrière, que sont Nakahira, Fukase, Araki et Gochō Shigeo 牛腸茂雄 (1946-1983). Ces quatre personnalités ont beau avoir les points communs d'être toutes des hommes, Japonais et actifs dans les années 1970, Iizawa se refuse à les considérer dans ce contexte particulier et justifie cette sélection par son « instinct de critique » :

なぜこの四人なのかとあらためて問われても困るのだが、写真評論家としての直感を信じるしかない。四人の写真家たちのそれぞれの仕事が、「私写真」の可能性を照らし出しているということである。¹⁰³

Si l'on me demandait à nouveau d'expliquer le pourquoi de ces quatre photographes, je serais bien ennuyé, mais je n'ai qu'à faire confiance à mon instinct de critique. Les travaux de chacun de ces quatre photographes mettent en valeur une possibilité de la « photographie du Je ».

Le critique établit dans une introduction une histoire des expressions de l'intime dans la photographie, de Henry Fox Talbot qui prend pour sujet sa propre maison, à Alfred Stieglitz (1864-1946) et Harry Callahan (1912-1999) qui photographient leurs épouses, en passant par Jacques-Henri Lartigue (1894-1986), qu'il compare au Japonais Ishizuka Saburō 石塚三郎 (1877-1958), qui prennent en photo leur propre famille au début du siècle. Sa définition semble s'arrêter à un choix de sujet intime et familial, mais il inclut également dans la *shishashin* une photographie proposant un regard subjectif comme celui de Robert Frank sur les Américains. Après avoir commenté le travail et la carrière, dans leur intégralité, de chacun des photographes, Iizawa offre dans sa conclusion ce qui semble le plus proche de sa définition de la *shishashin* :

“私”とは何か（誰か）という、人間なら誰しも抱く根本的な疑問に加えて、その“私”を写真という表現手段で捕獲するのがきわめてむずかしいという事実が、二重に彼らを「私写真」に駆り立てると言ってもいい。¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibid.*, p.5.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.219.

Qu'est-ce que (qui est) « je » ? à cette question fondamentale que se pose chaque être humain, s'ajoute la réalité de la difficulté extrême de saisir ce « je » par le moyen d'expression qu'est la photographie, et ces deux choses réunies les ont poussés dans la *shishashin*.

Pour Iizawa, la *shishashin*, qu'elle se manifeste par des scènes intimes ou des reportages subjectifs, n'est rien d'autre qu'une forme de travail introspectif, un moyen pour les photographes de chercher, par un médium qui, selon lui, se distingue de la littérature ou la peinture par son impossibilité de contrôler ou retoucher son image¹⁰⁵, une définition de soi-même.

Ainsi, si le critique trouve un goût japonais particulier pour le genre, identifie l'apparition du terme au début des années 1970, et évoque le fait que les échecs des mouvements sociaux des années 1960 ont provoqué une incertitude identitaire générationnelle, il ne cherche pas dans ces faits une clé de compréhension du concept qu'est la *shishashin*, et il le place dans une perspective très générale, anhistorique et sans frontières. Or le choix de ces quatre photographes n'est pas dû à sa seule intuition de critique, ils ont été de leur temps rapprochés de la *shishashin*, la sélection d'Iizawa est donc documentée et justifiée, mais, en séparant les photographes en chapitres distincts pour les offrir chacun comme représentants d'un rapport à soi, Iizawa coupe tout dialogue et pont d'interprétations qui pourrait les réunir. Il voit ainsi leur œuvre dans le cadre de leur carrière, créant pour chacun une mythologie se nourrissant uniquement des discours des photographes sur eux-mêmes, et essaye de définir la *shishashin* comme une entité intemporelle. Or le terme de *shishashin* doit son apparition à des facteurs historiques qui l'ancrent dans un contexte politique et artistique bien spécifique.

6.1.3 Un mouvement post-1970

Dans le dossier spécial qu'il consacre au thème *shisei* dans sa revue *Shashin Hihyō* en 1974, le critique Shigemori proposait une solution inverse à celle d'Iizawa. Il suggère de différencier les termes *shisei* et *shishashin*. Dans sa « Note personnelle de l'éditeur » à la fin

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.220.

de ce numéro, après s'être excusé de la baisse de la qualité du papier de la revue due à la hausse des prix suite au choc pétrolier, voilà ce qu'il écrit :

「私性」と、いわば「私写真」とは厳密にいつてわけて考えるべき主題ですが、「私写真」も若い作家の内閉的な状況を反映して、かなり傾向化していることは事実です。それらのもつ意味を卒直に検討してみる時期に今はさしかかっているのではないか、というのが特集を組んだ意図になっています。¹⁰⁶

« Ce qui relève du je » (*shisei*) et ce qu'on appelle la « photographie du je » (*shishashin*) sont deux sujets qu'il faut penser strictement séparément, la « photographie du je » montre un état de renfermement sur soi des jeunes photographes, ce qui est en train de devenir une véritable tendance. C'est en pensant qu'il est temps d'examiner frontalement les significations de ces termes que nous avons monté ce numéro spécial.

Dans l'essai qu'il écrit dans le numéro « Shashinshi ni miru "watashi" jōkyō » (La situation du « je » dans l'histoire de la photographie) 「写真史に見る「私」状況」, Shigemori comprend *shisei* dans une acception plus large d'expression du soi dans la photographie, alors qu'il comprend *shishashin* comme un mouvement très ancré dans l'histoire post-1970. Le *shi* de *shishashin* serait ainsi le reflet d'une évolution de la définition de l'individu, en rupture avec les discours sur le sujet dans l'après-guerre et les années 1960, formulés par les photographes du réalisme social, ceux de Vivo, puis de *Provoke*. Ainsi, après le réalisme social, l'expression du sujet *shutai* 「主体」 pour la génération de Tōmatsu était ancrée dans l'existentialisme de Sartre¹⁰⁷, et se plaçait dans une dynamique d'engagement. Les photographes de *Provoke* ont ensuite remis en question l'autorité de ce sujet, et pensé la photographie comme un moyen de connexion au réel qui permettrait de dépasser sa conception *a priori* du monde. Chacune de ses postures cherchait, par le moyen de la photographie, à penser un rapport du sujet au réel et à la société. Mais dans les années 1970, Shigemori constate un « enfermement sur soi » *naihei* 「内閉」 et une « apathie politique » *seijiteki apashī* 「政治的アパシー」¹⁰⁸ de photographes qui se retirent de ces débats.

¹⁰⁶ SHIGEMORI Kōen 重森弘淹, « Henshūsha shiki » 編集者私記 (Note personnelle de l'éditeur), in *Shashin hiyō* 写真批評, n° 5, février 1974, p. 116.

¹⁰⁷ Shigemori K., « Shashinshi ni miru "watashi" jōkyō », art cit., p.58.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.56.

Un étudiant de Workshop vient confirmer cette constatation de Shigemori. Lors d'un atelier de trois jours à Shizuoka entre le 21 et le 23 mars 1975, des étudiants de Workshop se sont réunis pour une discussion retranscrite dans le numéro 4 de la revue. C'est l'occasion pour l'un d'entre eux d'aborder cette question de la disparition du sujet politique dans la photographie :

東松さんなんかある意味では決定的な時代に生きているなという気がするんです。六〇年安保とか七〇年安保とか、そういう時代も経ているしね。僕らの時代というのは、そういう前提を持ちつつも距離がすごく遠いんだよね。ベトナムのこといくらやっても、身体障害者とか第五福竜丸とか、そういうこといくらやってもさ、距離が埋まらないのよ。弱っちゃうな。じゃあどういふふう生きていくかってことだけど、一応前向きに自分の生き方を設定したいってことがあって、どういう格好で沖縄問題とかベトナム問題にたずさわることかなどと考えちゃう。[...] ファミリー写真ってのは、ある意味で可能性があるような気がするけど、何とか、非常にチマチマした感じで... [...] ぼくらは、つまり共同幻想っぽいことをやりたがるわけ群れ社会を作りたがるわけ...¹⁰⁹

Je pense que Tōmatsu a, dans un sens, vécu une période qui était déterminante. Il a traversé l'époque de l'Anpo de 1960, puis de l'Anpo de 1970. Depuis notre époque à nous, ce précédent est bien là, mais on le voit avec une grande distance. On aura beau s'occuper tant qu'on veut du Vietnam, des blessés de guerre, du Daigo Fukuryū Maru¹¹⁰, rien ne pourra combler cette distance. Ça s'est atténué. Mais alors, quoi faire maintenant ? J'aimerais être optimiste, et m'engager pour la cause d'Okinawa, ou celle du Vietnam. [...] Il y a l'option de prendre des photos de sa famille, mais ça me paraît très insignifiant... [...] ça me donne l'impression qu'on essaye de se construire une illusion commune¹¹¹, une société de groupe...

La même année, un court texte de Taki Kōji, paru en juin 1975 dans une rubrique qu'il a créée avec Nakahira et le réalisateur de documentaire Suzuki Shirōyasu 鈴木志郎康 (1935-2022) « Kaisetsu, shashin hyakka » (Nouvelle encyclopédie de la photographie) 「解

¹⁰⁹ TŌMATSU Shōmei 東松照明 (éd.), « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - zadankai: shashin wa, yatte tanoshikereba, sorede ii ka? » 東松照明責任編集のページ座談会 写真は、やってみれば、それでよいか? (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - Table ronde: faire de la photo parce que ça nous amuse, est-ce suffisant?), in *Workshop* Tōmatsu Shōmei 東松照明 (éd.), , n° 4, juin 1975, p. 12.

¹¹⁰ Le Daigo Fukuryū Maru est un bateau de pêche japonais qui a été contaminé par des retombées radioactives lors d'essais nucléaires américains dans l'atoll Bikini en mars 1954.

¹¹¹ L'étudiant a sans doute en tête en employant ce terme le titre de l'ouvrage très influent paru en 1968 écrit par Yoshimoto Takaaki : YOSHIMOTO Takaaki 吉本隆明, *Kyōdō genshōron* 共同幻想論 (L'illusion commune), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 1968.

説・写真百科」, vient centrer cette tendance de la *shishashin* autour de deux photographes et d'œuvres bien précises :

<私>写真

ここ数年の傾向として批評家が指摘しているものに私的な写真がある。これらは、大げさな主題性を放棄して、ごく日常的な情景を撮るとか、私的な関係だけにこだわるとかいった写真のことである。荒木経惟の「センチメンタルな旅」や深瀬昌久の「洋子」などはその代表的なものである。ところが、これらは決して「私小説」的な意味での「私」ではない。もちろんそれらの写真の面白さはたんに個人的な生活を主題にしているからではない。かれらの「私」は社会的な主題をもちだす以上に社会的な意味を持っている。

別の言い方をすると、この「私」は全体的な構造が見えてこないことを表明している。だからあえて無意味的なトリビアリズムにこだわったり、断片化したりする。これはそれが日常的な意味を持つか、私的な歴史に深い関係を持つかゆえにこだわるのではなく、ばらばらであること、全体化する形而上学に関係を持たない細片であることに執着しているのである。つまり、「私」的な写真は社会からの脱離とか、無関心という以上に、当の写真家が意識する以上に積極的に全体像のない社会という意味を表現しているのである。¹¹²

Photographie du « je »

Cela fait quelques années que les critiques parlent d'une tendance de photographie personnelle. Passons son appellation pompeuse, il s'agit d'une photographie ne s'intéressant qu'aux scènes du quotidien ou aux relations personnelles. Le « Voyage sentimental » d'Araki Nobuyoshi ou « Yōko » de Fukase Masahisa en sont des exemples typiques. D'ailleurs, leur « Je » n'a strictement rien à voir avec celui du « roman du Je ». L'intérêt de leur photographie ne réside évidemment pas dans le fait qu'ils prennent pour sujet leur propre vie. Le « Je » de ces photographes est porteur d'une signification sociale qui va bien plus loin que n'irait le fait de choisir un sujet social.

Pour formuler autrement, ce « je » exprime le fait qu'on ne peut lui trouver une structure qui l'englobe complètement. Et c'est pour cette raison qu'il n'arrive pas à aller au-delà de trivialités insignifiantes, qu'il se fragmente. Et ce n'est pas parce qu'il tient absolument à ce que ces choses portent la signification du quotidien, ou aient un lien profond avec son histoire personnelle, mais parce qu'il est obsédé par le fait d'être en mille morceaux, d'être un fragment sans rapport avec une métaphysique totalisante. En clair, la photographie du « je », au-delà d'être désengagée et désintéressée de la société, est l'expression active, et plus que les photographes eux-mêmes n'en ont conscience, d'une société qui n'a pas d'image unifiée.

¹¹² Taki dans : Taki K., Nakahira T. et Suzuki S., « Shinsetsu: shashin hyakka (6) », art cit., p.77.

Il est clair dans ce texte que Taki associe le terme de « photographie du je » à Araki, Fukase, et leurs travaux sur leurs femmes et, pour lui, leur intérêt pour ce sujet intime est révélateur de l'état actuel des photographes en retrait des sujets de sociaux et collectifs. Taki reprend en effet des idées qu'il avait déjà exprimées lors de sa participation à *Provoke*. Dans son texte « Qu'est-ce qui est possible pour la photographie ? » notamment, il avait évoqué cette idée de *zentaika* 「全体化」 de structure ou image « totalisante », qui représentait pour lui une vision du monde comme « structure surhumaine » *chō ningen na kōzō* 「超人間な構造」¹¹³, qui ne soit plus anthropocentré. La « photographie du je », qui au contraire représente les individus comme des « fragments » *saihen* 「細片」 en en « mille morceaux » *barabara* 「ばらばら」, sans rapport entre eux, esquivent cette question métaphysique et met déjà de côté les recherches entamées à la fin des années 1960.

La définition de la *shishashin* et les photographes qui y sont attachés varient de critique à critique, mais l'association que fait Taki de la *shishashin* au sujet de l'épouse et du quotidien, et à une pratique individualiste est une idée commune à la plupart de leurs discours. La *shishashin* ne se réduit pas uniquement à la thématique de l'épouse par les deux photographes Fukase et Araki, mais concentrer l'analyse sur ce point peut s'avérer très révélateur. Car il permet de lever le premier paradoxe de la *shishashin*, qui est qu'au « je » discursif, presque systématiquement masculin des photographes, correspond presque systématiquement l'image d'un corps de femme, et permet ainsi d'apporter une analyse iconographique de ce mouvement. Ce sujet du corps féminin, du nu et de la sphère intime, considéré dans l'héritage des années 1960, et dans l'espace médiatique plus général des années 1970, prend alors un sens qu'il convient de saisir pour comprendre quelle était exactement la motivation des photographes à continuer à faire œuvre, et à se réunir dans ce milieu des années 1970, qui, selon l'idée générale, serait une période d'apathie et d'inactivité. Ces travaux ont parfois été rapprochés, mais aucune étude académique ne s'est véritablement penchée sur ce phénomène de l'épouse photographiée, dans le cadre de la *shishashin*, qui pourtant est un sujet qui permet de comprendre les enjeux de la photographie, au sortir des mouvements sociaux des années 1960.

¹¹³TAKI Kōji, « Shashin ni nani ga kanō ka (1970) », art. cit., p. 2-11., p.7.

6.1.4 Les sujets de la *shishashin* : les épouses dans *Workshop*

La première page du numéro 3 de *Workshop* est occupée par la photographie d'une femme nue, allongée sur des tatamis, la chevelure noire étalée en couronne, tenant ses bras repliés sur sa poitrine (fig.63). Les yeux entrouverts, elle penche la tête sur le côté avec un air absorbé. Son corps est coupé à partir du haut des cuisses, où l'on peut voir un grand crabe aux longues pattes cachant son entrejambe, ce qui révèle par le même coup la position de l'auteur de la photographie, en surplomb au-dessus d'elle. La photographie est intitulée « Kanazawa no onna » (la femme de Kanazawa) 『金沢の女』 et accompagnée d'un texte écrit par Fukase. Il y raconte ses premiers pas dans la photographie dans sa jeunesse, révèle à demi-mot qu'il s'agit de Wanibe Yōko, son épouse, mais le lecteur averti l'aura reconnue au premier coup d'œil, car son visage lui est déjà familier. Il aura même pu reconnaître le lieu où a été pris cette photo, car une autre image prise le même jour a été publiée dans *Kamera Mainichi* quelque mois plutôt, dans un ensemble portant en titre le nom de « Yōko » : elle montre, dans la même pièce à tatamis, Wanibe allongée nue par terre après, semble-t-il, la fin d'un repas dans une auberge de Kanazawa, où ils se sont rendus en novembre 1973. Le fameux crabe est posé sur le bord de la table (fig.123). Ce n'est pas la première fois que Wanibe apparaît dans la revue : dans le premier numéro, elle est l'auteur d'un texte¹¹⁴, publié dans l'espace édité par son mari. Elle est invitée au séminaire d'été de 1974 tenu à Tokyo pendant une semaine pour participer à un panel (fig.54). Dans le numéro 6, consacré à l'exposition « Photographies à vendre » où Fukase présente la série qu'il lui a consacrée, plusieurs de ses photographies apparaissent aussi (fig.164), accompagnées d'un texte¹¹⁵ qu'elle avait déjà publié en 1973¹¹⁶. Wanibe Yōko est donc un personnage récurrent de la constellation *Workshop*, et le sujet principal des travaux de son mari dans ce milieu des années 1970, jusqu'à leur divorce en 1976, au moment où l'école ferme.

Difficile de ne pas faire de rapprochement avec l'autre Yōko, Aoki, épouse Araki, dont les photographies ont également été montrées dans les pages de *Workshop*. Dans le

¹¹⁴ FUKASE Yōko 深瀬洋子, « Neko to tsuri to shashin to » 猫と釣り と写真と (Les chats, la pêche et la photo), in *Workshop*, n° 1, septembre 1974, p. 5-6.

¹¹⁵ FUKASE Yōko 深瀬洋子, « Sukui yō no nai egoisuto » 救いようのないエゴイスト (Un irrécupérable égoïste), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 10.

¹¹⁶ FUKASE Yōko 深瀬洋子, « Sukui yō no nai egoisuto » 救いようのないエゴイスト, in *Shashinka 100 nin kao to sakuhin* 写真家100人顔と作品, 1973, p. 72-73.

premier numéro, à l'instar de la femme de Fukase, elle apparaît nue, allongée sur un futon aux draps défaits, posé sur des tatamis (fig.82). Elle est de dos et enfouit sa tête dans les oreillers, détournant le regard. Une photographie très similaire était déjà parue dans le livre qui a lancé la carrière d'Araki, *Voyage Sentimental* (fig.90): c'est la même pose, sur les draps blancs et les tatamis. Elle a la jambe un peu plus repliée, le mur de la chambre n'est pas le même, mais à n'en pas douter Araki a rejoué la même scène, demandé la même pose à son épouse, varié les positions (une autre version de la même séance paraît dans le livre qu'il lui consacre en 1978 (fig.85)). Cette photographie apparaît en petit format, en illustration d'un texte d'Araki intitulé « Katei shashinjutsu nyūmon » (Une introduction à la technique de photographie domestique) 「家庭写真入門」¹¹⁷, où une autre photographie d'elle la montre dans la cuisine de leur appartement, en train de préparer à manger, tournant un sourire familial vers le photographe (fig.80 et 81). Le texte se présente comme un journal intime, relatant des événements récents de sa vie, en particulier les funérailles de sa mère. Dans le numéro 5, Aoki apparaît dans une série de photographies intitulée « 1975 nen, natsu » (Été 1975) 「1975年・夏」, assise sur le grand fauteuil antique d'un barbier, lors d'un voyage à Nikkō (fig.83).

Ces deux photographies de Wanibe et Aoki nues, accompagnées des textes autobiographiques de leurs époux, sont très représentatives des travaux qui les ont associés au terme *shishashin* pendant leur passage chez Workshop, et qui se déploient bien au-delà de ces seules apparitions dans la revue. En effet les épouses apparaissent dans les travaux des photographes entre 1963, date de leur rencontre et 1978, date de publication d'un livre deux ans après leur divorce pour Fukase, et entre 1971, date de leur mariage et 1991, date de publication d'un livre un an après le décès d'Aoki pour Araki. Dans une période de 7 ans, entre 1971 et 1978, tous les deux photographient donc simultanément leurs épouses, et publient leurs travaux en livre, dans la presse et surtout les exposent. La superposition la plus spectaculaire de ces intérêts communs est manifeste en 1978, quand tous les deux publient chez le même éditeur, dans la même collection, au même format, deux livres chacun consacré

¹¹⁷ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - Katei shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟責任編集ページ 一家庭写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie domestique), in *Workshop*, n° 1, septembre 1974, p. 13-14.

à leur épouse, *Yōko* [Yohko] 『洋子』¹¹⁸ (fig.86 et 87) et *Waga ai, Yōko* (Yōko mon amour) [Yoko my Love] 『我が愛、陽子』¹¹⁹ (fig.84 et 85). Ces deux livres, qui sont une compilation des photographies prises par chacun depuis leur rencontre, proposent un récit bien ancré dans l'année 1978, mais, pour qui veut bien le voir, montrent aussi l'évolution, sur plus de dix ans, de ce sujet féminin dans le contexte de l'intimité, qui les a intéressés.

6.2 Avant 1971 : le nu, l'art et la contestation

6.2.1 Évolution du sujet de l'épouse chez Fukase, de 1963 à 1971

Dans le livre *Yōko* de Fukase de 1978, 101 photographies représentent Wanibe. Entrecoupé de photographies funestes de corbeaux, faisant écho à la brisure de la vitre du portrait de Wanibe en couverture, le livre induit une lecture de la perte de l'être aimé, après des années de vie commune (87.). Mais toutes ces photographies n'ont bien sûr pas été prises pour rester privées, et ont en réalité presque toutes déjà été publiées dans la presse et dans un précédent livre, *Jeux*, paru en 1971. Une majorité date de 1973, une année où Fukase a décidé de prendre sa femme en photographie tous les jours, comme une performance artistique : il le relate dans un texte accompagnant le résultat de cette décision¹²⁰. Une trentaine de photographies ont été prises avant 1973, parmi lesquelles certaines ont été publiées dans la presse entre 1963 et 1968, quand Fukase s'était intéressé au sujet des grands ensembles bétonnés du *danchi*. Il avait rencontré sa femme au cours d'une séance de photographie dans des abattoirs, dont une partie parut dans *Kamera Mainichi* en 1963 sous le titre « Asa ga kuru » (Le jour se lève) 「朝が来る」, où elle est mentionnée comme « modèle » 「モデル」¹²¹. Puis, quand ils se marient en 1964, elle commence à apparaître au milieu des autres

¹¹⁸ FUKASE Masahisa 深瀬昌久, *Yōko* 洋子 (Yohko), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Sonorama shashin sensho » ソノラマ写真選書, 1978.

¹¹⁹ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Waga ai, Yōko* わが愛、陽子 (Yoko My Love), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Sonorama shashin sensho » ソノラマ写真選書, 1978.

¹²⁰ FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Yohko, 1974 », in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, janvier 1975, p. 40-49.

¹²¹ FUJITA Naomichi 藤田直道, « Panorama kamera o tsukatte » 「パノラマカメラを使って」 (Utiliser un appareil photo panoramique), *Kamera Mainichi* カメラ毎日, Septembre 1963 p. 156-158., p.158.

acteurs de la ville dortoir, mentionné comme « mon épouse » *tsuma* 「妻」 (fig.3 à 8). Fukase publie même des photographies du jour de leur mariage, sans pour autant se mettre en scène lui-même, dans un éditorial titré « Hanayome » (La mariée) 「花嫁」 (*Kamera Mainichi*, août 1964), les photographies se concentrent sur la mariée, qui fume, rit aux éclats, et pose avec un sourire gêné dans le petit studio de photo où se déroule une séance de portraits de groupe. Enfin, certaines photographies montrant Wanibe nue ont été prises entre 1968 et 1971, et ont été publiées, pour certaines, dans les revues de gauche auxquelles Fukase contribue alors, comme *Asahi Jānaru*. Avant que Fukase ne soit associé à la *shishashin*, il avait donc déjà pris sa femme pour modèle, mais dans des photographies porteuses d'une charge politique : cette évolution du même sujet nous montre que la *shishashin* n'est pas un genre qui s'est construit en rupture avec les mouvements des années 1960, mais qu'elle y a au contraire pris racine.

En 1968, devenu *freelance*, Fukase quitte sa femme et son appartement de banlieue pour vivre plusieurs mois dans une communauté de *fūten*, jeunes hippies vivant en marge des codes sociaux établis dans le quartier de Shinjuku à Tokyo¹²², où il rencontre plusieurs acteurs de la scène underground. Entre 1969 et 1971, Fukase publie ainsi plusieurs séries qui ont pris un nouveau tournant, prenant en particulier pour modèles les danseuses de *butō* de la troupe de Hijikata Tatsumi, Ashikawa Yōko 芦川羊子, et Kobayashi Saga 小林嗟峨. Il publie par exemple entre avril 1970 et juin 1973 dans *Kamera Mainichi* un *rensay*, en huit parties, « A Play » (chaque partie ayant son propre sous-titre). En 1970 trois parties de ce *rensay* montrent des danseurs et danseuses de *butō*, nus, le corps parfois maquillé de blanc comme ils le font sur scène, dansant dans la nature, avec des titres obscurs. Ces séries ont été faites par une double exposition de la même pellicule couleur, donnant ainsi aux compositions finales aléatoires un effet halluciné. En avril 1971, dans la partie intitulée « Danchi shunpū » (Vent printanier dans le *danchi*) 「団地春風」 Fukase fait poser les danseuses Ashikawa et Kobayashi nues dans les appartements de ses amis du *danchi*. Sur l'une des photographies, Kobayashi pose entièrement nue dans un salon, agenouillée entre

¹²² Fukase raconte cette expérience dans deux textes: FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Doro mamire zāmen » 泥まみれザーメン (Du sperme plein de boue), in *Kikan Shashin Eizō* 季刊写真映像, n° 1, 1969, p. 43. , et : Fukase M., « Amiba ningen no kamera ni utsutta shinshō fūkei », art cit.

un poste de télévision et un couple habillé, affairé à des tâches quotidiennes, qui ne semble pas la remarquer : sa présence incongrue vient alors troubler cette carte postale du bonheur domestique moderne (fig.91). Au-dessus de sa tête, un poster des Beatles a été retourné, venant souligner l'inversion des valeurs, habillé ou nu, privé ou public. La photographie d'Araki en première page du premier numéro de *Workshop* (fig.61) est-elle une citation directe de cette image ? Difficile à dire, mais la nudité du modèle dans un intérieur domestique, la présence de la télévision éteinte et du poster à l'envers (Mao par Warhol a remplacé les Beatles chez Araki) propose une résonance entre les deux images, qui montre une persistance du vocabulaire visuel des années contestataires dans les années 1970.

Dans ces nouveaux travaux du tout début des années 1970, Fukase fait aussi participer sa femme. Dans l'hebdomadaire de gauche *Asahi Jānaru*, il publie la série « Himiko no kōei » (Les descendants de Himiko) 「卑弥呼の後裔」 en deux volets, A et B, les 8 et 15 novembre 1970 (fig.92 à 97). Les mêmes danseuses apparaissent, et cette fois son épouse aussi. La première partie s'ouvre avec une photographie de sa femme torse nu, s'appliquant au visage un masque de beauté qui confère à sa peau un aspect étrange, alors qu'elle a sur la tête une serviette pour sécher ses cheveux (fig.92). Une scène qui pourrait paraître banale dans un contexte privé, mais la série continue avec des vues d'extérieur, un coin de rue et un champ, où la danseuse Kobayashi Saga apparaît entièrement nue, se cachant l'entrejambe avec les mains. Deux photographies montrent un couple nu dans un petit appartement de classe moyenne, et l'ensemble se termine avec une photographie de la belle-mère de Fukase, posant seins nus sur un fond noir : elle porte à la taille un linge de coton blanc, le *koshimaki*, sous-vêtement féminin porté sous les kimonos. Son expression est fermée, patibulaire, et elle tient dans les mains une boîte de protections hygiéniques (fig.94). Dans la deuxième partie de cette série, parue la semaine suivante, on retrouve à nouveau l'épouse de Fukase : elle est debout, entièrement nue sur l'évier de sa cuisine, elle couvre son entrejambe avec une assiette et cache son visage dans sa longue chevelure noire, portant à la tête sa main dans une attitude simiesque (fig.97). Les danseuses Kobayashi et Ashikawa posent nues dans un hélicoptère qui survole la Diète qu'on aperçoit en contrebas. L'incongruité de cette scène contraste avec l'attitude des modèles : l'une croque dans une pomme pendant que l'autre se concentre sur son tricot (fig.95). D'autres photos montrent à nouveau des personnes nues ou à demi nues dans des espaces publics, la rue, des toilettes ou l'escalier mécanique d'un métro.

Cette série eut un retentissement important, les photos furent rééditées dans d'autres magazines¹²³ et Fukase les a à plusieurs reprises réutilisées, notamment dans une séance de projection sur une musique de Pink Floyd, pendant le séminaire d'été de 1974 de Workshop¹²⁴. Elle est en effet très ancrée dans la rhétorique contestataire, non seulement par la collaboration avec des artistes actives sur cette scène, mais par son usage de la nudité, qui surgit toujours de façon incongrue, alternativement dans des lieux publics (la rue, les transports), parfois hautement symboliques (la Diète), mais aussi dans les intérieurs standardisés de la classe moyenne, les petits appartements des *danchi*. Dans un commentaire sur ce travail publié en janvier 1971 dans *Asahi Kamera*, Fukase explique ainsi son choix systématique de la nudité de ses modèles :

ワイセツなることに大変興味があります。全人類が、ある日突然、衣服をかなぐり捨てたら、全員ワイセツ物陳列罪で神様に逮捕されるでしょう。「ヒミコのコーエイ」たるわれわれ日本人もまたお猿さんの子孫であり、文明はついに、月面に車を走らせたのですが、今日も明日も父ちゃん、母ちゃん、彼や彼女たちのドタバタは死ぬまで続くに違いありません。¹²⁵

Je m'intéresse profondément à ce qui est considéré comme "obscène". Si un jour tout d'un coup tous les humains jetaient leurs vêtements, alors tous feraient un crime d'obscénité et se feraient arrêter par les dieux. Nous, les Japonais, nous sommes les « descendants de Himiko », mais aussi les descendants du singe, et même si la civilisation a fait rouler des voitures sur la lune, et bien aujourd'hui aussi, et demain encore, et jusqu'à notre mort le charivari des papas, des mamans, des filles et des garçons n'est pas prêt de s'arrêter.

6.2.2 Nu et obscénité dans l'art japonais

Le mot employé ici par Fukase « obscène » *waisetsu* 「猥褻」 fait écho aux discours déployés dans les autres arts contemporains : dans la performance, le théâtre, le cinéma, le terme *waisetsu* est intégré dans la rhétorique contestataire comme un instrument de révolte.

¹²³ Notamment dans *Asahi Kamera* en janvier 1971, p.276-277.

¹²⁴ Cette projection qui a eu lieu le soir du deuxième jour du séminaire utilisait un *imēji shinsesaizā* (image synthesizer) 「イメージシンセサイザー」, appareil mis au point par Sakamoto Masaharu 坂本正治 qui adaptait la projection des images aux vibrations de la musique : SUMITOMO Kazuko 住友和子, « Shashin gakkō PR no pēji - Natsu: Tōkyō de » 写真学校 PR のページー 夏・東京で (Section éditée par les relations publiques de l'école - Tokyo, cet été), in *Workshop*, n° 2, décembre 1974, p. 15.

¹²⁵ FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Himiko no kōei: an essay » 卑弥呼の後裔・An essay (Les descendants de Himiko: commentaire), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, janvier 1971, p. 270.

L'étude que le chercheur Kuro DaraiJee 黒ダライ児 a publiée en 2010 sur cet usage de la nudité dans les arts de la performance des années 1960¹²⁶, montre bien la porosité entre les arts, dont fait partie la photographie. C'est à cette époque en effet qu'apparurent des groupes de happening comme Zero Jigen ゼロ次元¹²⁷, qui organisait des apparitions sauvages, nus dans l'espace public, comme le faisait aussi un autre dissident contestataire, DadaKan¹²⁸. Ce dernier fit sans doute sa performance la plus éclatante avec sa mise à nu devant la Tour du soleil à Ōsaka en 1970 pour protester contre l'exposition universelle, symbole de la faillite du Japon face au capitalisme occidental. Bruno Fernandes revient sur les enjeux de la nudité et de ce crime d'obscénité dans les années 1960 en particulier :

Dans le cas du Japon, c'était moins la nudité en elle-même que les circonstances et les contextes, ainsi que la praxis trop politisée de cette nudité, qui génèrait une réaction négative, surtout de la part des médias dans les années 1960. Cette nudité tombait en outre sous le coup de la loi. (...) L'affirmation vernaculaire de la nudité japonaise ressurgissait dans un espace urbain et social presque totalement occidentalisé. Décalage de valeurs et d'usages devenant obscénité dans ce contexte de modernisation forcée du Japon des années 1960.¹²⁹

Dans le passage qu'il consacre à cette thématique dans son livre sur l'art contemporain japonais, Sawaragi Noi 榎木野衣, qui parle de « terroristes nus » 「裸のテロリスト達」¹³⁰, fait remonter les origines de ce rapport au corps et à la nudité à la période Meiji (1868-1912), qui a indexé le Japon sur une définition occidentale de la modernité. En effet, il faut rappeler que la représentation du nu n'était pas courante dans l'archipel avant l'ère Meiji, contrairement à la nudité des corps dans l'espace public : les bains publics mixtes étaient courants et les hommes de classes populaires portaient le *fundoshi* (linge noué autour de la taille et passé entre les jambes). Or après 1868 le gouvernement impérial reprend les

¹²⁶ Kuro DalaiJee 黒ダライ児, *Nikutai no anākizumu : 1960 nendai nihon bijutsu ni okeru pafōmansu no chika suimyaku* 肉体のアナーキズム: 1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈 (L'anarchie de la chair: les réseaux souterrains de la performance dans l'art japonais des années 1960), Tōkyō, Grambooks, 2010.

¹²⁷ Fernandes Bruno, *Pornologie vs capitalisme : le groupe happening Zero Jigen ; Japon 1960 - 1972*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

¹²⁸ Voir le passage que Fernandes lui consacre, *ibid.*, p.287 à 294.

¹²⁹ Fernandes, *op. cit.*, p.221 et 222.

¹³⁰ SAWARAGI Noi 榎木野衣, *Nihon · gendai · bijutsu* 日本・現代・美術 (Le Japon, le contemporain, l'art), Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1998., p.173.

échanges avec les puissances occidentales et, pour hisser le pays au rang économique, politique et culturel de celles-ci, entreprend une réforme en profondeur de la société japonaise, qui touche aussi les mœurs, et une législation vint réguler la présence de la nudité dans les espaces publics. Cette évolution sociale vient toucher à la fois le rapport au corps et les définitions mêmes de l'art.

L'historien de l'art Kitazawa Noriaki 北澤憲昭 a beaucoup écrit sur le concept de « beaux-arts », *bijutsu* 美術 en japonais tel qu'il a été importé au Japon à l'ère Meiji¹³¹, et dans l'essai « Ratai to Bijutsu » (Le nu et les Beaux-Arts) 「裸体と美術」¹³² montre comment le nu en tant que sujet artistique a incarné les paradoxes de ce terme qui est apparu avec la modernisation du Japon. Le terme de *bijutsu*, forgé à l'occasion de l'exposition universelle de Vienne de 1873, pour présenter les arts japonais, apparaît pour la première fois en 1871, et est donc très fortement lié à la façon dont le Japon s'est représenté en Occident. Kitazawa explique qu'avant Meiji l'art au Japon n'était pas considéré comme une expression de beauté transcendante, et qu'au contraire il était très ancré dans la vie quotidienne, mais que l'importation de la notion occidentale de « Beaux-Art » a opéré une fracture entre l'art et la vie. Les artistes japonais qui se forment en Europe à la technique de peinture à l'huile *yōga* 洋画 importent au Japon le sujet du nu ont contribué à ce phénomène, en opérant une séparation entre le corps du quotidien de sa représentation picturale¹³³. Le nu de la réalité devenait honteux tandis que le nu porté aux cimaises était sacralisé. En photographie, cette différence est palpable dans le vocabulaire : *nūdo* 「ヌード」, mot importé de l'anglais, fait référence au genre du nu, et a une connotation plus artistique que *ratai* 「裸体」, le mot japonais qui dit littéralement « corps » *tai* 体 et « nu » *ra* 裸, ou encore *nikutai* 「肉体」 le corps ou la chair, qui est une combinaison du terme « corps » *tai* et « chair » (ou même « viande ») *niku* 肉.

¹³¹ Voir par exemple son ouvrage: KITAZAWA Noriaki 北澤憲昭, *Me no shinden: « bijutsu » juyōshi nōto* 眼の神殿: 「美術」受容史ノート (The Temple of the Eye: notes on the history of the reception of « bijutsu »), Tōkyō, Brucke ブリュッケ 星雲社, 2010.; ou l'article traduit en anglais: KITAZAWA Noriaki, « The Formation of the Concept of “Art” and the Displacement of Realism », in *Art in Translation*, traduit par Robin Thompson, janvier 2012, p. 435-457.

¹³² KITAZAWA Noriaki 北澤憲昭, « Ratai to bijutsu » 裸体と美術 (Le nu et les Beaux-Arts) in *Kyōkai no bijutsushi: « bijutsu » keiseishi nōto* 境界の美術史—「美術」形成史ノート, Tōkyō, Brucke ブリュッケ, 2000, p. 111-128.

¹³³ *Ibid.*

Dans le même temps, de nouvelles législations vinrent apporter un cadre juridique à ces nouveaux rapports au corps. Dans le Code pénal japonais rédigé en 1907 – toujours en vigueur aujourd’hui –, l’article 175 interdit ainsi l’exposition d’images ou objets obscènes (*waisetsu*) dans l’espace public. Quasiment inusité jusque-là, ce terme a été choisi par les juristes nippons pour correspondre à la notion d’« outrage public à la pudeur » employée dans le Code civil français dont ils s’inspirent¹³⁴. Cependant, cet article du Code pénal japonais, qui concerne à la fois les corps eux-mêmes et leurs représentations, ne précise pas quelles caractéristiques font basculer une image dans l’obscénité. Par exemple, la représentation des organes génitaux et des poils pubiens, en particulier par la photographie et le cinéma, n’est pas explicitement mentionnée dans la loi, mais elle peut faire l’objet d’une intervention policière. Pour éviter la censure, les photographes et les réalisateurs font donc poser leurs modèles de façon à masquer leur entrejambe, les floutent ou y apposent un carré noir, et parfois font un pied de nez à cet exercice de la loi en le rendant manifeste, par l’utilisation d’un objet incongru. Quelques fameux procès pour obscénité ont agité le monde de l’art et de la littérature : de la parution de la traduction de *L’amant de Lady Chatterley*¹³⁵ en 1950, à la diffusion du film *Ai no korīda* (L’empire des sens) 『愛のコリーダ』¹³⁶ d’Ōshima Nagisa en 1976, attisant plus encore les tensions entre le monde artistique et les autorités¹³⁷. Le crabe cachant le sexe de Wanibe nue en couverture de *Workshop* est sans aucun doute un clin d’œil du photographe, au monde artistique qui a été confronté à cette législation. Ainsi pour Kitazawa, le nu incarne au Japon un paradoxe qui consiste à contribuer à l’implantation du concept d’« art », détaché de la vie quotidienne et produit d’une nation moderne, tout en continuant d’être l’objet, dans la réalité ou sa représentation, par la censure, du contrôle de l’État.

Inscrit dans cette histoire, le corps nu dans les arts des avant-gardes des années 1960 vient à la fois proposer un anti-nu artistique, lié à une notion d’« art » importée de l’Occident,

¹³⁴ KINOSHITA Naoyuki 木下直之, « Waisetsu no tanjō » 猥褻の誕生 (Naissance de l’obscénité), in *Geijutsu shinchō* 芸術新潮, septembre 2020, p. 28-33., p. 30-31.

¹³⁵ Après une version censurée en 1935, le traducteur Itō Sei publiait en 1950 une traduction complète qui lui valu, avec son éditeur, un procès : LAWRENCE D.H. ローレンス D.H. et ITŌ Sei 伊藤整, *Chatarei fujin no koibito* チャタレイ夫人の恋人 (Lady Chatterley’s Lover), Tōkyō, Oyama shoten 小山書店, 1950.

¹³⁶ ŌSHIMA Nagisa 大島渚, *Ai no korīda* 愛のコリーダ, s.l., Argos Film, 1976.

¹³⁷ WATANABE Toshio, « Nude art, censorship and modernity in Japan: From the ‘Knickers Incident’ of 1901 to now » in *The Persistence of Taste. Art, Museums and Everyday Life after Bourdieu*, London, Routledge, 2018, p. 206-221.

et à la fois provoquer le pouvoir de l'État sur les corps. Dans les deux cas, il tente de dénoncer l'aliénation du sujet dans les sociétés capitalistes modernes. Fukase dans une interview en 1982 revient sur les images des « Descendants de Himiko » :

日常性をはなれた美しいだけのヌードに対するアンチテーゼをやってみたかった。早朝国会議事堂に前をヌードで歩かせようとしたり、ドキュメントの光景と露出した肉体をそこに置くことで生じたインパクトに興味があった。自分としてはダダに近い仕事だったので、いま思っている。¹³⁸

Je voulais faire l'antithèse du « nu » (*nūdo*) détaché de la vie quotidienne juste pour être beau. J'ai fait marcher des nus tôt le matin devant la Diète ; je m'intéressais à cette collision entre le corps (*nikutai*) exhibé et la scène documentaire où il est posé. Je pense maintenant que ce que je faisais était proche du dadaïsme.

Le choix du titre lui-même inscrit Fukase dans cette histoire : Himiko 卑弥呼 était une impératrice du Yamato du III^{ème} siècle de notre ère, dont on sait historiquement peu de choses en dehors des mentions qui en sont faites dans des sources chinoises. Elle fait l'objet d'une mythologie qui la dépeint comme une chamane et elle est dans les années 1960 associée à l'idée d'un retour à un Japon prémoderne¹³⁹. Cette référence est cohérente chez Fukase avec son utilisation récurrente du *koshimaki* pour les femmes, ou du *fundoshi*, pour les hommes, aux poses animales de « descendants du singe » des corps nus de ses modèles, qui entrent en contraste avec leurs environnements modernes, occidentalisés et standardisés. La présence de Wanibe dans ce macrocosme est porteuse d'un potentiel subversif plus grand encore. En effet, comme l'a montré Anne McKnight dans une étude portant sur l'image de « l'épouse du *danchi* » *danchi zuma* 「団地妻」 dans les films de sexe japonais au cours des années 1960 et 1970¹⁴⁰, l'épouse, en tant que consommatrice et gardienne du foyer, incarne à cette période le lien entre l'État capitaliste et l'espace privé au sein de la société japonaise.

¹³⁸FUKASE Masahisa 深瀬昌久 et TANAKA Chōtoku 田中長徳, « Shashin hyōgen o saguru: Fukase Masahisa-shi no baai - karasu o tori ni natsu wa indo e » 「写真表現を探る 深瀬昌久氏の場合 — カラスを撮りに夏はインドへ (Exploration des expressions photographiques: le cas de monsieur Fukase Masahisa - Un été en Inde pour prendre des photos de corbeaux), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, août 1982, p. 260-265., p.265.

¹³⁹ Un film de 1974, avec Hijikata Tatsumi, prend Himiko pour sujet : FUJITA Masahiro 篠田正浩, *Himiko* 卑弥呼, s.l., ATG, 1974.

¹⁴⁰ MCKNIGHT Anne, « The Wages of Affluence: The High-Rise Housewife in Japanese Sex Films », in *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, n° 1, vol. 27, 2012, p. 1-29.

Dans le cinéma contestataire, les violences faites au corps de l'épouse, investi de cette charge symbolique, servent donc à dénoncer cette collusion. McKnight prend notamment l'exemple du film *Kabe no naka no himegoto* (Les secrets derrière le mur) 『壁の中の秘事』¹⁴¹, réalisé en 1965 par Wakamatsu Kōji. Relevant du genre « pink », qui combine à l'origine la représentation de la sexualité à un style d'avant-garde et à des revendications politiques, ce film provoque à sa sortie un scandale pour ses scènes de viol et de meurtre de femmes au foyer dans les appartements d'un *danchi*. Le corps nu de Wanibe n'est pas transgressé à ce point dans les séries de Fukase, mais, debout sur l'évier de la cuisine une assiette entre les jambes, ou à quatre pattes sur le sol¹⁴², il est loin d'être idéalisé. En tant qu'épouse du *danchi*, la représentation de sa nudité est destinée à porter une charge subversive.

La nudité (surtout féminine, et plus encore celle de son épouse) dans le contexte domestique était donc un ressort récurrent chez Fukase, comme chez les artistes d'avant-garde des années 1960, pour contester le pouvoir de l'État sur les corps, la modernité occidentale et l'aliénation du capitalisme qu'elle a apporté, auquel le nu en tant que genre pictural arrivé à l'ère Meiji était associé.

6.3 1971 : avènement de la *shishashin*

6.3.1 Focalisation sur « Yōko » chez Fukase

Or, Fukase dans un tour de passe-passe entre 1971 et 1972, fait disparaître les éléments qui induisent cette lecture politique dans le contexte de l'underground, et focalise sur le sujet de son épouse. En octobre 1971 dans *Kamera Mainichi* puis un an plus tard en novembre 1972, dans *Asahi Kamera*, Fukase publie deux séries de photographies tirées d'un même ensemble, pris au cours de différentes séances dans sa ville natale à Bifuka, à Hokkaidō.

¹⁴¹ WAKAMATSU Kōji 若松孝二, *Kabe no naka no himegoto* 壁の中の秘事 (Les secrets derrière le mur), s.l., Mūbī haikyūsha ムービー配給社, 1965. Voir sur la représentation du *danchi* dans le cinéma de Wakamatsu en général : IMAI Tsubura 今井瞳良, « Wakamatsu Kōji no danchi » 若松孝二の団地, in *Eiga Kenkyū* 映画研究, n° 14, 2019, p. 50-70.

¹⁴² FUKASE Masahisa 深瀬昌久, *Yūgi* 遊戯 (Homo Ludence), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, « Eizō no gendai » 映像の現代, 1971.

Les deux séries ont deux titres très proches : « Furusato » 「ふるさと」 (fig.100 à 102) dans *Asahi Kamera* et « Kyōri » 「郷里」 (fig.98-99) dans *Kamera Mainichi*, qui se traduisent tous les deux « village natal », mais la sélection des images diffère. Dans « Kyōri », dans *Kamera Mainichi* en octobre 1971, Fukase publie des photographies de sa femme avec sa propre famille. Sur la photographie qui ouvre l'ensemble, Wanibe apparaît torse nu, portant un *koshimaki*, à côté de la famille Fukase tout habillée, souriant, posant en groupe dans le studio dans des poses standard, quelques pages plus loin, Wanibe pose nue, recroquevillée sur elle-même, dans une cour d'école.

Or, un an plus tard, dans la série d'*Asahi Kamera*, Fukase publie l'ensemble complet, attestant du contexte dans lequel il a pris ces images de sa femme. Dans cet ensemble plus long, apparaissent d'autres modèles : Fukase a fait venir de Tokyo des danseuses (on retrouve à nouveau Kobayashi Saga), des actrices de la scène *underground*, et les fait poser nues ainsi que son épouse à tour de rôle dans des portraits de sa famille, dans le lit de ses parents, sous le portrait des grands-parents, devant le studio familial avec son père en sous-vêtement, recroquevillées en position fœtale dans une cour d'école, dans un champ, etc. À chacune il fait prendre les mêmes poses, et l'on retrouve tous les marqueurs de sa rhétorique contestataire : la nudité dans l'espace public et privé, le *koshimaki*, la friction créée par la juxtaposition d'un corps entièrement nu et d'une scène standardisée d'une famille de la classe moyenne.

Tirées des mêmes séances, les photos d'*Asahi Kamera* et celles de *Kamera Mainichi* par leur sélection induisent une lecture pourtant totalement différente. Dans l'une, Fukase offre une nouvelle interprétation du terme *waisetsu* dans le contexte de la campagne japonaise, dans l'autre, il propose une lecture de son histoire personnelle et de sa relation avec sa femme et sa famille. Transition en fondu enchaîné, les actrices s'évaporent de la série originale, ne reste que sa femme, dont les poses, comme celle où elle est roulée en boule dans la cour d'école, ou torse nu avec sa famille, paraissent uniques et spontanées. Dans *Asahi Kamera*, Wanibe est une des performeuses qui vient porter dans un effort collectif la nudité comme un message politique et social, dans *Kamera Mainichi*, elle est seule dans les étendues de Hokkaidō ou posant avec sa belle-famille, et sa nudité n'a plus d'autre sens que celui d'une épouse modèle qui pose pour son mari.

Ce choix éditorial montre deux choses. D'abord, la différence entre deux revues à la couleur politique très différente. Même après 1970, *Asahi Kamera* reste bien plus ancré à gauche que son pendant plus centriste libéral *Kamera Mainichi*. Dans ce dernier, il faut souligner l'importance du directeur des publications, Yamagishi Shōji. Il est difficile de savoir exactement de qui, de l'éditeur ou du photographe, a émané l'idée de concentrer cette série sur son épouse, mais il est certain que Yamagishi, qui voyage de plus en plus aux États-Unis depuis la fin des années 1960 et qui présente des photographes américains dans sa revue, a en tête à ce moment-là d'autres exemples de couples photographiques américains, comme Emmet Gowin (1941-) et son épouse Edith, Alfred Stieglitz et Georgia O'Keeffe (1887-1986) ou Harry et Eleanor Callahan. Yamagishi a par ailleurs, en 1971, dirigé une collection de livres photographiques intitulée « Eizō no Gendai » (L'ère de l'image) 「映像の現代」 dans laquelle Fukase publie son premier livre, *Yūgi* [Homo Ludence] (Jeux) 『遊戯』¹⁴³. Yamagishi qui est beaucoup intervenu dans la sélection des photographies¹⁴⁴, avait déjà dans ce livre de Fukase, donné une grande part à son épouse, même si elle paraissait parmi d'autres photographies, comme celles notamment des soirées de Fukase passées chez les *fūten* de Shinjuku.

La deuxième chose que ces deux publications montrent est un changement dans la pratique de Fukase : il abandonne sa collaboration avec les danseuses, arrête de publier dans l'hebdomadaire *Asahi Jānaru*, et fait ainsi disparaître les éléments de la scène contestataire pour se concentrer sur un sujet, qui jusqu'ici était présent, mais pas central, tout comme Tōmatsu a continué de photographier Okinawa, mais a changé de cap dans son traitement. Chez Fukase après 1972, Wanibe n'est plus la *danchi zuma*, l'épouse des grands ensembles,

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ C'est ce que confirment Moriyama et Fukase dans un entretien publié dans Moriyama D., *Tsūkasha no shisen*, *op. cit.*, p.75.

深瀬 『映像の現代』シリーズというのは山岸章二が全部構成したんですよ。あのときに全十巻きだったか.....。

森山 人選から編集まで、ほぼ、あの人のシリーズですよ。

深瀬 そうそう。

Fukase : « La série « Eizō no gendai », c'est Yamagishi Shōji qui l'a entièrement mise en œuvre. A l'époque c'était dix volumes en tout non ?... »

Moriyama : « De la sélection des photographes à l'édition, c'est presque entièrement sa série à lui. »

Fukase : « Oui, exactement. »

mais elle devient « Yōko », son prénom devenant, en 1974, le titre de sa série, et est porteuse de ses nouvelles réflexions sur son médium.

6.3.2 Le *Voyage sentimental* du couple Araki

C'est en 1971 également, qu'Araki publie le livre *Senchimentaru na tabi* (Voyage sentimental) 『センチメンタルな旅』 (fig.88 à 90) où apparaît sa femme Yōko. Cette année-là, Araki est encore employé chez Dentsū, il a déjà essayé de se faire connaître en tant que photographe, notamment avec les *Albums photo Xerox*, et *Le Voyage sentimental* n'est donc pas son premier livre, mais il prend vite pour lui une place fondatrice dans son œuvre, par sa réception très positive.

Le *Voyage sentimental* est publié à compte d'auteur. Le livre joue avec les codes du genre de l'album souvenir, en l'occurrence sur le voyage de noces. Sur la couverture, le titre est indiqué par une écriture cursive, au-dessus d'une petite photographie disposée latéralement, alors même qu'elle est prise dans un angle vertical, obligeant à pencher la tête pour apercevoir le couple Araki, posant au fond d'une pièce, elle en robe de mariée lui en costume, tous les deux faisant la moue. À l'intérieur, les photographies qu'il rassemble présentent une esthétique proche de celle des instantanés amateurs (Araki, photographe professionnel, maîtrise pourtant parfaitement les techniques de prise de vue en studio). Pendant ce voyage, il photographie les paysages depuis la fenêtre du train, les monuments visités, et parmi ces images apparaît Aoki, posant, sans jamais un sourire, dans le train, la chambre d'hôtel, un jardin ou un bateau. Vers la moitié du livre, plusieurs photographies ont été prises pendant que le couple fait l'amour : du point de vue d'Araki, surplombant, c'est le visage d'Aoki qui exprime toute cette scène. Cette description frontale de la sexualité du couple marié est une prise de position que n'avait jamais adoptée Fukase.

C'est dans une critique sur le livre d'Araki que Yanagimoto Naomi, en le comparant à la série « Kyōri » de Fukase, parue presque simultanément, emploie le terme de *shishashin*¹⁴⁵ : « *Le Voyage sentimental* n'a certainement rien du “roman du je” (*shishōsetsu*),

¹⁴⁵ Yanagimoto est photographe et critique. En 1971, il avait déjà participé à la revue *Foto Critica* ainsi qu'à *Provoke*, en tant que secrétaire et non pas membre à part entière. Reste qu'il est proche de la pensée de Taki et

mais c'est bien de la "photographie du je" (*shishashin*). » 「「センチメンタルな旅」はまさしく私小説ならぬ“私写真”だ。」¹⁴⁶. Le critique Yanagimoto Naomi se réfère alors à un terme employé par Araki dans la préface de son livre : *shishōsetsu* 「私小説」 (roman du Je). Composé du préfixe *shi* et du mot *shōsetsu* « roman » (pouvant encore se lire *watakushi shōsetsu*), ce mot désigne un courant de la littérature japonaise de la fin de l'ère Meiji et du début de l'ère Taishō (1912-1926), au sein duquel certains auteurs (Tayama Katai 田山花袋 (1872-1930) avec son roman *Futon* 『蒲団』 (1907) serait le premier du genre) font de leurs propres expériences, qu'ils décrivent de façon crue et naturaliste, le sujet de leurs romans¹⁴⁷. En substituant le suffixe « photographie » (*shashin*) à celui de « roman » (*shōsetsu*), Yanagimoto forge donc un terme pour cerner la tendance de Fukase et d'Araki à traiter de sujets intimes, à partir de la comparaison de leurs travaux les plus personnels. D'ailleurs Araki n'est pas le premier à amener ce terme dans le monde de la photographie : il avait déjà été associé à la *konpora*, abréviation de *kontenporarī fotogurafāzu* (contemporary photographers), terme désignant une nouvelle génération de photographes émergeant à la fin des années 1960, comme Gochō Shigeo¹⁴⁸, dans un article de 1968¹⁴⁹. Exactement la même année qu'Araki, le terme est utilisé par Yamagishi Shōji dans le texte introductif du livre *Yūgi* qu'il a édité avec Fukase Masahisa : « Fukase prend depuis ces dix dernières années des photographies qui exposent la réalité. On pourrait appeler ça le roman du Je de la photographie. » 「深瀬は写真のリアリティーをあばくかたちにおいてこの十年を撮り続けた。写真の私小説と呼んでもいいだろう。」¹⁵⁰. Fukase lui-même

Nakahira, ce qui se ressent dans les textes qu'il publie dans les revues de photographie dans les années 1970 et 1980.

¹⁴⁶ YANAGIMOTO Naomi 柳本尚規, « Dōjidai shashin hihyō - Akui ni tonda manazashi o mukete » 同時代写真批評 悪意に富んだまなざしを向けて (Critique de photographies contemporaines - tourner un regard plein de malice), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1971, p. 36-37., p.37.

¹⁴⁷ Voir: Suzuki Tomi, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Nachdr., Stanford, Calif., Stanford Univ. Press, 1997.

¹⁴⁸ Voir par exemple: KAI Yoshiaki, « Konpora as a Discourse of the Everyday » in *For a New World to Come: Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979*, New Haven, Yale University Press, 2015, p. 40-49.

¹⁴⁹ KAJI Yūsuke 梶祐輔, « Kankiteki na shashin o nozomu - kontenporarī foto wa shishōsetsuka? » 喚起的な写真を望むーコンテンポラリー・フォトは私小説か? (Pour une photographie exaltante - La contemporary photography est-elle un roman du je?), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, septembre 1968, p. 48-49.

¹⁵⁰ Yamagishi Shōji 山岸章二, « Sakuhin kaisetsu - sakusha ryakunenpu » 作品解説・作者略年譜 (About the works - Life history of the photographer), in *Yūgi* 遊戯, Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1971., n.p.

avait utilisé le terme pour décrire sa propre photographie un peu plus tôt, avant le livre d'Araki dans un article de *Weekly Pureibōi* :

「モデル（被写体）の生理感覚とこちらの生理感覚がうまく合ったときが一番いい瞬間だ。だから僕の写真は私小説的なんだ。」¹⁵¹

Quand les sensations physiques du modèle (sujet) et les miennes s'alignent parfaitement, c'est ce qu'il y a de mieux. C'est pour ça que ma photographie c'est du roman du je.

Cette analogie d'une photographie centrée sur des sujets intimes avec le roman du je n'est pas anodine, mais elle a sûrement plus à voir avec la réception et l'idée de ce genre littéraire en général dans le champ intellectuel japonais, qu'une simple source d'inspiration, qu'il faut comprendre à la lumière des écrits japonais sur le sujet. Le roman du je a une histoire particulière dans le paysage intellectuel japonais : il est indissociable d'un ouvrage écrit par un des plus grands critiques littéraires du Japon, Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902-1983), *Shishōsetsuron* (Sur le roman du je) 『私小説論』¹⁵², paru en 1935, mais très souvent réédité, notamment en 1968. Dans cet ouvrage, Kobayashi associe la première personne *watakushi* ou *shi*, à une conception moderne et occidentale de l'individu qui n'est pas historiquement la même au Japon, mais surtout oppose au *shishōsetsu* la littérature prolétarienne des années 1930, critiquant par ce contraste l'autocentrisme bourgeois d'une littérature qui manque à penser l'individu dans sa dimension sociale. Kobayashi ne défend pourtant pas la position marxiste de la littérature prolétarienne, contrairement à d'autres critiques comme Nakamura Mitsuo 中村光夫 (1911-1988) qui dans son ouvrage *Fūzoku shōsetsuron* (Sur le roman de mœurs) 『風俗小説論』¹⁵³ critique le roman du je de façon plus acerbe. Dans des milieux intellectuels de gauche engagés politiquement, le *shishōsetsu* n'avait donc pas particulièrement bonne presse¹⁵⁴. En ce sens, comme le dit Taki, le « je » des photographes n'a sans doute rien à voir avec celui du « roman du je », mais il y a sans

¹⁵¹ Fukase M., « Amība ningen no kamera ni utsutta shinshō fūkei », art cit., p.30.

¹⁵² KOBAYASHI Hideo 小林秀雄, *Shishōsetsuron* 私小説論 (Sur le roman du je), Tōkyō, Sakuhinsha 作品社, 1935.

¹⁵³ NAKAMURA Mitsuo 中村光夫, *Fūzoku shōsetsuron* 風俗小説論 (Sur le roman de mœurs), Tōkyō, Kawade Shobō 河出書房, 1950.

¹⁵⁴ Notons également la parution en 1979 de l'ouvrage du critique Hasumi Shigehiko : HASUMI Shigehiko 蓮實重彦, « *Shishōsetsu* » o yomu 「私小説」を読む (Lire le « roman du je »), Tōkyō, Chūō Kōronsha 中央公論社, 1979.

doute des similarités dans les critiques sur ces deux mouvements mettant en avant une première personne qui se retire de la question sociale.

6.4 La *shishashin* contre l'industrie photographique

6.4.1 La « photographie de femmes », thème fétiche de la presse amateur

L'aspect politique du nu féminin, qui intéressait les photographes publiant dans les revues indépendantes à la fin des années 1960, n'est donc plus mis en avant, mais ils continuent pourtant à exploiter ce sujet. Pour comprendre pourquoi, il faut chercher un début de réponse dans le texte publié en ouverture du *Voyage sentimental*. Araki dans une courte préface imprimée, comme le titre, avec une police cursive, déploie l'argumentaire suivant :

もう我慢できません。[...] たまたまファッション写真が氾濫しているのにすぎないのですが、こうでてくる顔、でてくる裸、でてくる私生活、でてくる風景が嘘っぱちじゃ、我慢できません。

Je n'en peux plus [...] On est inondé de photographies de mode, de visages comme ci, de nus comme ça, de vies privées, de paysages, qui ne sont que des mensonges, et je n'en peux plus. Ce livre n'est pas comme toutes ces photographies vides.¹⁵⁵

En quelques lignes, Araki décrit les photographies qui abondent alors dans la presse photographique de ce début des années 1970. En mentionnant en particulier des « visages », des « nus », et des « vies privées » il fait référence au genre très populaire de la « photographie de femme » *josei shashin* 「女性写真」 qui domine la production dans les revues amateurs comme *Kamera Mainichi* ou *Asahi Kamera*. Dans ces dernières, plusieurs photographes commerciaux connaissent un succès populaire important pour leurs photographies de nus : c'est le cas de Nakamura Masaya, Tatsuki Yoshihiro qui publie en 1971, la même année que le *Voyage sentimental*, le livre *Shiseikatsu* (Vie privée) 『私生活』

¹⁵⁵ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟 et ARAKI Yōko 荒木陽子, *Senchimentaru na tabi* センチメンタルな旅 (Voyage sentimental), Tōkyō, self-published 私費出版, 1971., p. 1 .

¹⁵⁶, prenant pour sujet l'actrice Kaga Mariko 加賀真理子 (1943-) chez elle en sous-vêtements. Ce livre est très représentatif d'un genre populaire dans les publications, celui de l'intimité mise en scène d'actrices ou mannequins célèbres étant souvent le prétexte à des photographies semi-érotiques (respectant les codes de la censure en ne faisant apparaître aucun organe sexuel) et très complaisantes envers le regard masculin de leur lectorat. Plusieurs photographes commerciaux publient ainsi des photographies dénudées dans des environnements privés de leur compagne mannequin, à l'instar de Tatsuki Saburō 立木佐夫郎, qui publie des photographies mettant en scène sa femme, Akikawa Risa 秋川リサ (1952-), dans « Risa no heya » [Lisa's Room] 「リサの部屋」 en novembre 1972, « Shinkon ryokō » [Honeymoon in Mexico] 「新婚旅行」 en mars 1974, ou « Vacation » en octobre 1975¹⁵⁷.

Mais le plus représentatif de ce genre populaire du nu féminin adressé à un public amateur est sans aucun doute Shinoyama Kishin, l'un des photographes les plus connus et les mieux payés de cette période¹⁵⁸. À la fin des années 1960, Shinoyama connaît un grand succès pour ses publicités et ses albums de nus tels *Shinoyama Kishin to 28 no onna tachi* [28 Girls by Kishin Shinoyama] 『篠山紀信と28人のおんなたち』¹⁵⁹ en 1968 ou *Nude*¹⁶⁰ en 1970, tous deux publiés par les éditions Mainichi. Présentant une esthétique très léchée, inspirée des nus sculpturaux de l'américain Bill Brandt (1904-1983) dont le livre *Perspective of Nudes*¹⁶¹ a connu un grand succès au Japon, les photographies de Shinoyama révèlent une volonté de démontrer sa maîtrise technique, un trait qu'il partage avec les amateurs à qui il s'adresse.

¹⁵⁶ TATSUKI Yoshihiro 立木義浩, *Shiseikatsu* 私生活 (Vie privée), Tōkyō, Mainichi Shinbunsha 毎日新聞社, 1971.

¹⁵⁷ Il est intéressant de noter qu'Akikawa Risa, à l'instar d'un autre modèle, Britt Magnusson, figurait dans la campagne Discover Japan, et apparaissait régulièrement dans des revues comme *An An* destinées à un public féminin. Toutes deux ont ensuite fait l'objet de séries par leur compagnon photographes dans la revue *Kamera Mainichi*. Le traitement de leur image dans ces deux publications montre la différence des publics auxquels elles étaient destinées, et révèle que les revues photo, *a priori* neutres, étaient assurément plus dirigées vers un public masculin.

¹⁵⁸ Dans une table ronde en 1976, les photographes de Workshop estiment son revenu annuel à 100 000 000 yens : Anonyme, « Fukumen zadankai: Shashin zasshi o kiru! », art cit., p.60.

¹⁵⁹ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Shinoyama Kishin to 28 nin no onna tachi* 篠山紀信と28人のおんなたち (28 girls by Kishin Shinoyama), Tōkyō, Mainichi Shinbunsha 毎日新聞社, 1968.

¹⁶⁰ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Nude*, Tōkyō, Mainichi Shinbunsha 毎日新聞社, 1970.

¹⁶¹ BRANDT Bill, *Perspective of Nudes*, New York, Amphoto, 1961.

Ces derniers, qui consomment à la fois du matériel photographique et des revues spécialisées presque entièrement financées par les fabricants, sont des piliers de l'industrie photographique. Or cette population est en majorité masculine et elle aime à pratiquer la photographie de nus féminins, comme en témoignent les nombreux manuels publiés à cette période sur le sujet. À titre d'exemple, dans la collection « Gendai kamera shinsho » (Collection photo contemporaine) 「現代カメラ新書」, petits ouvrages de poches parus entre 1976 et 1985, parmi des titres invitant à prendre les fleurs, le paysage, les animaux, à perfectionner sa prise de vue au téléobjectif, ou sur trépied, plusieurs ouvrages viennent expliquer comment « perfectionner sa photographie de femme » 「女性写真に強くなろう」¹⁶². Dans ce genre adressé aux amateurs, le nu, *nūdo*, est systématiquement synonyme de nu féminin¹⁶³. Dans ces revues, on trouve par ailleurs souvent des réclames pour des écoles de photographies ou des salons qui se vendent en mettant en scène une séance de prise de photographie de femmes en bikini. Dans une étude récente, l'historienne Kelly McCormick revient sur ce phénomène des séances de photographie de nu, décrite du point de vue de la photographe Tokiwa Toyoko, offrant un témoignage déjà critique sur les disparités de rôles allouées aux hommes et aux femmes dans l'industrie de la photographie¹⁶⁴.

Lorsque l'on compare ces images avec celles d'Aoki dans le *Voyage sentimental*, l'on comprend que, à l'instar de l'esthétique brute des photographies d'Araki par rapport à celle léchée ou aguichantes des images de Shinoyama ou Tatsuki, le corps, le visage et les attitudes d'Aoki ne correspondent pas aux standards véhiculés par ces mannequins et, à travers eux, par une industrie photographique construite pour séduire un public masculin. Dans les images qui la représentent, Aoki qui boude en permanence n'invite pas le spectateur à jouir de sa nudité et, au contraire, le confronte à la brutalité voyeuriste de la photographie par les attitudes qu'elle adopte. Il faut d'ailleurs souligner son rôle essentiel dans cette œuvre. En

¹⁶² Titre du numéro 21 de la collection : INOUE Kiyoshi 井上清司, *Josei shashin ni tsuyoku narō* 女性写真に強くなろう (Perfectionner sa photographie de femme), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1976. Voir également : INAMURA Takamasa 稲村隆正, *Renzu no naka no onna* レンズの中の女 (La femme dans l'objectif), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1977., NAKAMURA Masaya 中村正也, *Onna no anguru* 女のアンクル (L'angle des femmes), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1976.

¹⁶³ Voir par exemple : NAKAMURA Rikkō 中村立行, *Nūdo o utsusu* ヌードを写す (Prendre des nus), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1976.

¹⁶⁴ MCCORMICK Kelly Midori, « Tokiwa Toyoko, the nude shooting session, and the gendered optics of Japanese postwar photography », in *Japan Forum*, n° 3, vol. 34, 2022, p. 383-411.

effet, si elle consent à la publication des images de sa nudité, elle autorise aussi celle des représentations de sa sexualité dans la sphère conjugale, ce que ne fera jamais l'épouse de Fukase. Plus encore, elle co-signe les exemplaires de la première édition du *Voyage* sur la quatrième de couverture. Ce trait lui confère donc un statut de co-auteurice de l'ouvrage, même si cela n'a été ni relevé par la réception contemporaine au livre, qui ne l'a jamais mentionné autrement que comme l'œuvre d'Araki Nobuyoshi, ni conservé dans les rééditions du livre¹⁶⁵. Le contexte des mouvements féministes japonais (*ūman ribu* ウーマンリブ) revendiquant la réappropriation de leur sexualité et de leur corps par les femmes, ainsi qu'un travail de réflexion sur la maternité et le rôle de l'épouse au sein du foyer, à travers des revues telles qu'*Onna Erosu* 『女・エロス』 (Femme, Eros)¹⁶⁶ (1973-1982) n'y est, sans doute, pas pour rien. Bien qu'Aoki ne se soit jamais réclamée de ces mouvements, son implication assumée dans l'existence de cette publication constitue un geste hautement subversif pour une épouse autour de 1970, et montre bien son agentivité, c'est-à-dire que, loin d'être passive, elle fait preuve d'implication dans l'élaboration et la diffusion de ses images. À travers le *Voyage sentimental*, Araki et Aoki se placent donc en opposition avec les images du corps et de la sexualité féminine produites par l'industrie photographique autour de 1970. Le livre d'Araki se positionne clairement contre cette industrie de la photographie, il en rejette la technicité par le recours à une esthétique brute et en rejette le système même en publiant à compte d'auteur. Au même titre, le corps de sa femme sert de double en négatif des images des mannequins et modèles nus produites et consommées en masse par cette industrie et ceux qui l'alimentent : photographes commerciaux et amateurs.

6.4.2 La jeune femme de 21 ans, symbole de la société de consommation : l'exemple de Parco

Ce traitement du sujet du nu féminin est aussi et surtout une façon de se positionner en tant que photographe indépendant, en opposition à la figure du photographe commercial. Araki maintient cette posture qu'il a dessinée avec le *Voyage sentimental* dans son travail

¹⁶⁵ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Senchimentaru na tabi* センチメンタルな旅 (*Voyage sentimental*), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 2016.

¹⁶⁶ Voir : Shigematsu Setsu, *Scream from the Shadows: The Women's Liberation Movement in Japan*, Minneapolis, Univ of Minnesota Pr, 2012.

contemporain à son enseignement à Workshop, et ses collègues l'y rejoignent aussi chacun à leur façon. Un exemple réunissant les photographes de Workshop est particulièrement éclairant. En janvier 1976, le magazine *Asahi Kamera* publie un ensemble de dix-sept photographies, prises par dix-sept photographes différents, sous le titre de « Pinnappu » (Pin-up) 「ピンナップ」 (fig.104 à 108). Parmi les photographes qui ont livré leur interprétation du thème figuraient cinq des photographes de Workshop (Yokosuka n'a pas participé). Dans chacune de leurs propositions, les photographes font montre d'un certain humour, mais aussi de leur volonté de signifier leur distance par rapport à cette production de nu, dont il propose une lecture au second degré : Hosoe présente effectivement une image « épinglée » (« *pin up* »), mais d'un appel de l'armée d'autodéfense à de nouvelles recrues (fig.105). Moriyama montre une image d'une bouche en gros plan, apparaissant comme un motif flottant, évoquant les bouches découpées d'Andy Warhol (fig.106). Fukase, avec humour, montre une photographie de son chat Kabo, les pattes écartées, tenue entre ses jambes par un modèle féminin nu dont la tête est coupée, peut-être Wanibe (fig.104). Il propose ici (comme avec le crabe en couverture de *Workshop* n°3) une critique de la censure des organes génitaux, proposant sans doute un jeu de mots entre *neko* 「猫」, le chat, et *manko* 「まんこ」, le sexe féminin. Araki montre deux photographies d'un strip-tease sur lesquelles nous reviendrons (fig.107). La proposition de Tōmatsu est la plus éloquente. Sa photographie en couleurs représente un mur en bois, sur lequel sont accrochés un balai rustique et un chapeau de paille et est épinglée une page de magazine un peu froissée, représentant une femme nue, tenant sa poitrine généreuse et ouvrant la bouche dans une attitude aguicheuse (fig.108). Le fond brun et sobre, évoquant les intérieurs minimalistes des maisons américaines prises par Walker Evans (1903-1975) pendant la dépression, contraste avec le bleu et le rose vifs de l'image épinglée. Le titre précise l'auteur de cette image haute en couleur :

ピンナップと題した篠山紀信の写真（アサヒカメラ一九七一年四月号）をピンナップして写し、特集ピンナップ（アサヒカメラ一九七六年新年号）の巻末を飾る。

Je prends une photographie de Shinoyama Kishin intitulée « Pin-up » (*Asahi Kamera*, avril 1971), je l'épingle (*pinnappu*), la photographie, et la place au bout du dossier spécial « Pin-up » (*Asahi Kamera*, janvier 1976).

Tōmatsu, non sans humour, fait ainsi se côtoyer la sobriété d'une imagerie aux références plus pointues, avec la vulgarité comique de l'image de Shinoyama, instaurant par là une distance entre lui et ce sujet populaire et commercial, dont il identifie très clairement Shinoyama comme le représentant.

Tous les photographes de Workshop ont participé à ce numéro spécial « Pin-up », en prenant le sujet de façon détournée, sauf Yokosuka Noriaki, ce qui est révélateur. En effet ce dernier fait figure d'exception au sein de Workshop, car il est le représentant d'une photographie ouvertement commerciale et s'assumant comme telle, à l'instar d'un Shinoyama Kishin. Interrogé sur la présence étonnante de Yokosuka au sein du groupe Workshop, Moriyama s'explique ainsi : il était en réalité question de recruter le photographe Sawatari Hajime 沢渡朔 (1940-), qui a refusé. Le choix de Tōmatsu de se tourner vers Yokosuka était motivé par un désir d'offrir aux étudiants assez de variété dans les carrières et les styles de professeurs, et d'attirer plus d'élèves avec un nom connu¹⁶⁷. Cette stratégie s'est avérée payante, puisque Yokosuka est un de ceux qui ont réuni le plus d'élèves dans sa classe¹⁶⁸. Car si Yokosuka est sans doute le moins connu aujourd'hui des photographes de Workshop, dans ce milieu des années 1970, il est très réputé pour des campagnes de publicité restées célèbres, comme celles des grands magasins Parco. Sa présence au sein de Workshop montre, en interne, la coexistence de deux façons de pratiquer la photographie dans ces années 1970, d'un côté en étant commissionné pour de grands projets commerciaux, et de l'autre, en travaillant en indépendant. La première n'ayant rien à voir en termes de nombres de personnes et de professions mobilisées, de budgets et de temps de conception, avec la seconde.

Yokosuka lui-même au sein de Workshop s'identifie clairement comme commercial, et rejette les pratiques de la *shishashin*. Dans le numéro 4 de la revue, il écrit le texte « Onna o toru koto » (Prendre les femmes) 「女を撮ること」 où il raconte qu'au moment où il est tombé amoureux d'un de ses modèles, il n'a plus été capable de prendre des photographies intéressantes d'elle. Sa conclusion est nommément dirigée contre Araki :

¹⁶⁷ Entretien avec le photographe, Tōkyō, 9 février 2021.

¹⁶⁸ Tōmatsu S., Iizawa K. et Kitajima K., « Tōmatsu Shōmei intabyū, WORKSHOP shashin gakkō no koro », art cit., p.130.

荒木さん流に言えば、写真は「生・理」である、ということで考えれば、女を撮すことは、射精であり、その生理感が、快感につながっているの
で、これもいいのだが、それでは、インポ的な感じで、やっぱり、いい
女がみつければ、その女と寝ている方が幸せなような気もしてきます。
169

Dans la façon de faire arakienne, la photographie c'est organique, et à partir de là, la photographie est comme une éjaculation, il y a du plaisir dans ce côté organique. Tant mieux pour lui, mais pour moi ça ressemble à de l'impotence ; si je trouve une fille qui me plaît, je crois que je serais plus heureux à coucher avec elle.

Dans les pages de Workshop, Yokosuka décrit à plusieurs reprises son travail de photographe commercial en insistant sur la dimension collective de ce travail d'équipe qui mobilise designers, graphistes, copywriters, mannequins et assistants. Il fait appel à ces collaboratrices dans le cadre de l'école : il laisse la parole au mannequin à succès Yamaguchi Sayoko, un des premiers top-modèles japonais à avoir une carrière internationale, dans le numéro 3 de la revue¹⁷⁰, ainsi qu'à la graphiste Ishioka Eiko¹⁷¹ qu'il invite à parler dans un panel dans le séminaire d'été de 1974. Cette dernière participe également avec lui à un entretien où ils décrivent l'élaboration d'une campagne pour les magasins Parco : « Ichimai no posutā no denki » (L'histoire derrière un poster) 「一枚のポスターの伝記」. Le poster en question est reproduit avec le texte, et au dos de cette page, une autre image montre les coulisses de cette séance, avec quatre hommes, les assistants, tenant le modèle à bout de bras au-dessus de l'eau, mettant en avant le caractère collectif de ce travail (fig.108 et 109).

Le poster en lui-même est très sombre, il représente un mannequin, au centre et en pleine page, regardant droit dans les yeux son spectateur en sortant de l'eau. La photographie a été prise de nuit, et le flash fait ressortir sa peau mouillée, mais son corps bronzé se détache mal du fond noir (fig.110). La colorimétrie répond au slogan de la photo « Un été couleur Parco – Bronze » 「パルコ色の夏 — 褐色」. Cette noirceur est surprenante pour une campagne estivale, mais c'est là qu'est palpable l'originalité d'Ishioka qui a construit tout au

¹⁶⁹ YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - onna o toru koto » 横須賀功光責任編集のページー 女を撮ること (Section éditée par Yokosuka Noriaki - Prendre les femmes), in *Workshop*, n° 4, juin 1975, p. 3-4.

¹⁷⁰ Yamaguchi S., « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - Watashi wa moderu », art cit.

¹⁷¹ La monographie, traduite en français, qui lui est consacrée la présente comme l' « impératrice du design japonais » ISHIOKA Eiko et BLOT Nicolas, *Eiko par Eiko: Eiko Ishioka, impératrice du design japonais*, Paris New York, Nathan Gallaway, « Nathan image », 1990.

long des années 1970 une identité visuelle marquante pour Parco. En comparaison de la campagne de 1965 pour Shiseidō (fig.9), également photographiée par Yokosuka et conçue par Ishioka, Parco joue moins de la jeunesse et du flirt, et plus du pouvoir et de la séduction. Le ton mystérieux de cette campagne fait écho au choix des mots à double sens, la « couleur » *iro* signifiant aussi l'érotisme.

Ce poster est représentatif de la couleur Parco des années 1970, mettant en avant une femme indépendante, puissante, séductrice, dont les images sont soutenues par des slogans féministes. « Femmes ! soyez ambitieuses ! » 「女たちよ、大志を抱け！」 dit une campagne de 1974 reprenant au compte des femmes la devise célèbre de l'université de Hokkaidō « Jeunes hommes, soyez ambitieux ! » 「少年よ、大志を抱け！」. La femme Parco se réapproprie la jouissance de son corps : « Ne regardez pas les nus. Soyez nues. » 「裸を視るな。裸になれ」 dit le poster où apparaît l'actrice française Aurore Clément (1945-) *topless* en 1975. Difficile de ne pas voir un clin d'œil à la photographie « sentimentale » arakienne devant l'affirmation « Anti-sentimentalisme » 「アンチ・センチメンタリズム」 d'une autre campagne de 1974 (fig.111) où, dans une lumière rouge, le modèle regarde droit dans les yeux son spectateur¹⁷².

La sociologue Ueno Chizuko 上野千鶴子 qui a travaillé sur les stratégies marketing des grands magasins au Japon insiste sur cette idée d'une époque centrée sur le féminin dans la publicité, aussi bien imprimée que télévisée, en reprenant même pour décrire ces années 1970 le slogan d'une campagne du magasin Seibu : « L'ère de la femme » *onna no jidai* 「女の時代」¹⁷³. Rappelons que les magasins Parco appartiennent au groupe Seibu, qui possédait déjà de grands magasins éponymes dans le quartier d'Ikebukuro notamment. À la fin des années 1960, le groupe avait entamé une diversification de ses stratégies marketing

¹⁷² TŌKYŌTO SHASHIN BIJUTSUKAN, *Onna no 70 nendai: paruko posutā ten: 1969-1986 女の70年代: パルコポスター展: 1969-1986 (1970, les années de la femme: exposition des posters Parco, 1969-1986)*, Tōkyō, Disuku Emu ディスク・エム, 2001.

¹⁷³ UENO Chizuko, « Seibu department stores and image marketing: Japanese consumerism in the Postwar Period » in *Asian Department Stores*, traduit par Brian Moeran, Richmond, Curzon, « ConsumAsiaN book series », 1998, p. 177-205., p.189.

afin d'attirer une clientèle plus jeune¹⁷⁴, il ouvre donc en 1969 dans le quartier d'Ikebukuro le premier magasin Parco, qui devient le modèle d'un nouveau genre de consommation. Contrairement aux *department stores* (*depāto* 「デパート」 en japonais) plus traditionnels installés notamment dans les quartiers chics de Ginza, Parco n'est pas seulement un magasin, mais un espace où la même clientèle peut trouver galeries, musées, cinémas, librairies, théâtres en plus des boutiques de vêtements et de cosmétiques. C'est surtout à l'ouverture de son second magasin dans le quartier de Shibuya en 1973 que Parco devient un symbole nouveau du divertissement, en faisant par le même coup de ce quartier un nouveau centre pour la jeunesse, en particulier féminine¹⁷⁵. Car comme le souligne la chercheuse Yoda Tomiko, le début des années 1970 marque un tournant dans la publicité qui se caractérise par un ciblage très précis des publicitaires sur une population bien spécifique : les jeunes femmes issues du baby-boom, qui atteignaient alors leur majorité. Yoda identifie ce phénomène au travers de deux événements médiatiques : la campagne « Discover Japan » par Dentsū et les campagnes des grands magasins Parco, entre 1969 et 1986. Le point commun de ces deux stratégies marketing est d'avoir fait le pari de cibler les jeunes femmes :

*What was more locally specific to the new marketing current in Japan was the degree to which it was gendered, focusing on single women in their early twenties as the model consumer. For instance, Parco's initial marketing target was "21-years old, single, office worker." We need to keep in mind that until the late 1960s, a large-scale marketing campaign that concentrated on young female consumers was an underexplored venture in Japan. Needless to say, the image of young women-valorized for their aesthetic appeal and often serving as a symbol of modernity- has been a staple in Japanese advertising art since the early twentieth century. But paradigmatic female consumers in Japanese advertising during the 1960s were middle-class housewives who controlled spending on mass-produced and mass-marketed consumer durables.*¹⁷⁶

¹⁷⁴ Gekkan ACROSS henshūshitsu (éd.), *Paruko no senden senryaku* パルコの宣伝戦略 (La stratégie des publicités Parco), Tōkyō, Parco shuppan パルコ出版, coll. « Akurosu SS sensho shirīzu » アクロス SS 選書シリーズ, n° 5, 1984.

¹⁷⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage de l'historien Yoshimi Shun.ya, qui en explorant l'histoire de Tokyo observe le déplacement d'un centre de la culture *underground* de Shinjuku dans les années 1960 à celui d'une culture de la consommation de Shibuya dans les années 1970 : YOSHIMI Shun.ya 吉見俊哉, *Toshi no dramaturugi: Tōkyō, sakariba no shakaishi* 都市のドラマトウルギー：東京・盛り場の社会史 (dramaturgie de la ville : histoire sociale de Tokyo), Tōkyō, Kōbundō 弘文堂, 1987. Ueno et Yoshimi ont tous les deux contribué par des essais au catalogue d'une exposition sur les posters de Parco dans les années 1970 : Tōkyōto Shashin Bijutsukan, *Onna no 70 nendai: paruko posutā ten: 1969-1986*, op. cit.

¹⁷⁶ YODA Tomiko, « Girlscape: The Marketing of Mediatic Ambience in Japan » in *Media Theory in Japan*, Durham and London, Duke University Press, 2017, p. 173-199., pp.178-179.

Ce qui est le plus spécifique au Japon dans ce nouveau courant du marketing est à quel point il était genré, et dirigé spécifiquement vers les femmes célibataires dans leur vingtaine comme consommateur type. Par exemple, la première cible de Parco était l' « employée de bureau de 21 ans, célibataire ». Il faut avoir à l'esprit qu'au Japon, une campagne marketing concentrée sur les jeunes femmes consommatrices était, avant la fin des années 1960, une entreprise encore inexplorée. Inutile de dire que l'image de la jeune femme, valorisée pour son attrait esthétique et servant de symbole de modernité, a été exploitée au Japon dans la publicité depuis le début du XX^e siècle. Mais jusque-là, le modèle de consommatrice dans les publicités japonaises était la femme au foyer de la classe moyenne, qui contrôlait les dépenses sur les produits de consommation vendus en masses.

Yoda note donc un changement paradigmatique dans le début des années 1970, où la consommatrice ciblée et représentée dans les publicités et médias de masse n'est plus la mère et la femme au foyer, mais la jeune fille célibataire dans sa vingtaine. Elle définit ainsi ce moment avec le terme « girlscape » qu'elle explique en ces termes :

The new marketing trend addressed not just baby boomer youths (a generation of Japanese as a whole) but female youths (high teens and young adults) in particular, evoking what I refer to as "girlscape". Girlscape refers not so much to the actual sites of shopping, recreation, and leisure designed for young female consumers. Rather, it is a mediatic milieu, disseminated via a variety of media channels, linking feminine bodies, affects, objects, and environment. It was promoted as the setting of female pleasure and self-fashioning, autonomous of institutions of production and social reproduction, such as the family, the workplace, and school.¹⁷⁷

Cette nouvelle tendance du marketing dirigée non seulement vers les jeunes issus du *baby-boom* (une génération entière de Japonais), mais les jeunes femmes (adolescentes et jeunes adultes) en particulier, a défini ce que j'appelle un « girlscape ». Le « girlscape » ne fait pas tant référence aux lieux géographiques de shopping, d'amusements et de loisirs conçus pour les jeunes consommatrices. Il fait plutôt référence à un milieu médiatique, réparti par le biais de plusieurs canaux de diffusion, liant entre eux les corps féminins, les affects, les objets et les environnements. Il a été vendu comme un lieu de plaisir féminin, où l'on peut s'inventer, en étant affranchie des institutions de production et reproduction sociale comme la famille, le travail ou l'école.

Yoda relève ici les spécificités japonaises d'un phénomène plus large. Jean Baudrillard dans *La société de consommation, ses mythes, ses structures* en 1970¹⁷⁸ avait

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.176.

¹⁷⁸ BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures...*, Paris, S.G.P.P., 1970.

aussi analysé l'évolution du rapport au corps dans les sociétés capitalistes : un corps qui devient à la fois un capital à investir et un objet de consommation. Il relevait déjà que le corps féminin avait un rôle particulier dans cette économie : il devenait porteur d'un mythe d'émancipation, participant de l'injonction à consommer les corps comme des objets :

On donne à consommer de la Femme aux femmes, des Jeunes aux jeunes, et, dans cette émancipation formelle et narcissique, on réussit à conjurer leur libération réelle [...] admirable cercle vicieux de l' « émancipation » dirigée, qu'on retrouve pour la femme : en confondant la femme et la libération sexuelle, on les neutralise l'une par l'autre. La femme se « consomme » à travers la libération sexuelle, la libération sexuelle se « consomme » à travers la femme. ¹⁷⁹

6.4.3 La *shishashin* comme contre-exemple des iconographies commerciales

Dans ce paysage médiatique des années 1970, que Yoda identifie comme un « girlscape », il n'est pas anodin que les photographes de Workshop, en particulier Araki et Fukase, mais aussi beaucoup de leurs étudiants, choisissent l'image d'une femme pour s'imposer en tant que photographes indépendants des circuits traditionnels de la presse et de la publicité. Alors que le corps féminin libéré devient le symbole de la société de consommation, c'est par leur traitement de ce même corps, visible en particulier dans le numéro 7 de *Workshop* consacré au thème « Josei shashin » (photographie de femme) 「女性写真」, qu'ils cherchent à se démarquer.

Quelques mois avant la parution de son livre *Voyage sentimental*, Araki avait publié une photographie de sa future épouse Aoki Yōko dans le troisième et dernier numéro de la revue *Ken*, dirigée par Tōmatsu, publié en janvier 1971 (fig.112). S'étalant une double page, cette photographie de groupe montre huit femmes assises sur des chaises pas vraiment alignées, dans une pièce de bureau. Elles posent toutes dans une attitude très conventionnelle : escarpins à talon bas, jupe droite et gilet boutonné, les mains rassemblées posées sur un bras de chaises ou sur leurs genoux serrés. Juste au centre de l'image, Aoki se démarque : elle a une expression moins figée, fait la moue, est un peu plus avachie et a l'air de s'ennuyer. En bas de l'image, le titre dit « Aoki Yōko (23 sai, OL) to kekkon shimasu – Araki Nobuyoshi) « Je vais épouser Aoki Yōko (23 ans, OL) – Araki Nobuyoshi » 「青木

¹⁷⁹*Ibid.*, p.212-214.

陽子さん (23 歳・OL) と結婚しますー 荒木経惟」. Avec cette photographie, qui est un peu la bande-annonce de son *Voyage sentimental*, Araki montre sa conscience du milieu standardisé dans lequel ils se sont connus, de la banalité que représente le schéma de leur couple, ainsi que le corps de sa femme, une employée parmi tant d'autres qui lui ressemblent, dans la société japonaise du début des années 1970. Le terme OL est une abréviation d'*Office Lady*, devenu populaire dans cette décennie, pour désigner les jeunes femmes de plus en plus nombreuses à travailler dans des bureaux à des postes de moindre responsabilité, et Aoki est la « jeune employée de bureau de 21 ans célibataire » visée par les campagnes élaborées dans les bureaux mêmes où ils se rencontrent. Mais déjà Araki montre la distance qu'il veut prendre avec ce modèle : Aoki n'entre pas dans le moule de la jeune *Office Lady* des années 1970.

Alors que Parco déploie ses images au courant des années 1970, les photographes indépendants qui ne s'identifient pas comme commerciaux prennent des images de leurs copines dans leur quotidien, de filles banales, sous le sceau de la *shishashin*. Dans l'exposition collective intitulée « Shigenjitsu e » (Vers une réalité personnelle) 「私現実へ」 (galerie Shimizu, du 14 au 19 février 1975) des étudiants de la classe d'Araki, plusieurs nus féminins sont ainsi exposés. Un élève, Misaki Toyoaki 美崎豊旭 montre des photographies de sa femme enceinte nue (fig.118) . Une autre élève, Shimazu Hiromi 島津宏美 montre, sous le titre « Watashi no nūdo » (Mon corps nu) 「私のヌード」 des tirages de photographies la représentant nue, cachant son entrejambe avec un papier blanc, grandeur nature¹⁸⁰ (fig.117), devant lesquels elle a à nouveau posé nue. Dans la classe de Moriyama, les étudiants ont publié le livre *Watashi no onna* [My Girl] 『わたしのおんな』¹⁸¹ en 1976. Chacun propose une interprétation de ce thème, avec des portraits de jeunes filles ordinaires,

¹⁸⁰ Dans une industrie dominée par le regard masculin sur les corps féminins, cet exemple est rare, mais pas unique, d'autres femmes photographes étudiantes de Workshop vont proposer leur version de nus féminins. Notons en particulier l'encart de quatre pages allouées à quatre femmes photographes dans le numéro 7 spécial « photographie de femme » de la revue : NABATA Midori 菜畑みどり, UCHIYAMA Ikuko 内山育子, YAMAUCHI Kazuko 山内和子, et al., « Shin.ei josei shashinka ga totta josei shashin » 新鋭女性写真家が撮った女性写真 (Des photographies de femmes prises par des jeunes femmes photographes), in *Workshop*, n° 7, avril 1976.

¹⁸¹ WORKSHOP SHASHIN GAKKŌ MORIYAMA DAIDŌ KYŌSHITSU, *Watashi no onna* わたしのおんな (My Girl), Tōkyō, Workshop shashin gakkō Moriyama Daidō kyōshitsu Workshop 写真学校森山大道教室.

ayant tous en commun une esthétique amateur. Dans ce livre, le photographe Takizawa Osamu 滝沢修 publie les photographies d'une jeune femme, Hanako 花子. Sur les snapshots en noir et blanc pris la nuit en extérieur au flash, elle soulève sa jupe, écarte les jambes, se retourne et se baisse : comme un kaléidoscope, son corps tourne autour du sujet central, son sexe qui pourtant est toujours dissimulé par le carré noir de pudeur imposé par les lois contre l'obscénité. Ironique, facétieux, jouant intentionnellement d'une esthétique pauvre, la série prend un autre sens à la lecture du texte qui l'éclaire, publié par le photographe dans le numéro 7 de la revue de l'école : il y révèle (s'il faut croire que ce texte n'est pas une fiction) que Hanako est alors atteinte d'une maladie sexuellement transmissible et meurt peu après cette séance¹⁸² (fig.116).

Ce numéro 7 de la revue *Workshop*, dirigée par Araki, offre un panel d'interprétation du sujet féminin, qui sont autant de propositions anti-commerciales. Dans ce numéro apparaît une série de femmes enceintes ligotées dans des pratiques sadomasochistes, mises en page avec un titre sensationnaliste imprimé en gros caractères, à la manière d'une publication populaire graveleuse « Ninpu kinbaku » (Bondage de femmes enceintes) 「妊婦緊縛」 (fig.115). Encore une fois, s'agit-il d'une fiction ? Sous un pseudonyme¹⁸³, Araki rapporte le discours de l'auteur de ces images, Kōda Kenzō 香田憲三, un ancien membre de la gendarmerie impériale (*kenpeitai* 憲兵隊) qui use de son entraînement à l'immobilisation des prisonniers pour s'adonner à son hobby : suivre des femmes enceintes jusqu'à chez elles pour leur proposer de les photographier pour 30 000 yens¹⁸⁴. Ces photographies étaient déjà parues en plus petit format, en illustration du texte « Introduction à la technique de photographie de portrait » du numéro 4. Araki y raconte que cet ensemble de photographies, originellement en couleurs, lui est parvenu via son ami le photographe Ikeda Fukuo à qui il a été confié sous le manteau par un client d'un bar du quartier Nichōme à Shinjuku¹⁸⁵. Dans

¹⁸² TAKIZAWA Osamu 滝沢修, « Hanako » 花子, in *Workshop*, n° 7, avril 1976., n.p.

¹⁸³ Nojima Tantarō 野島短太郎 est un pseudonyme qu'Araki s'est forgé à partir du nom de famille du photographe Nojima Yasuzō 野島康三, et du prénom de son père Araki Chōtarō 荒木長太郎. Au premier sinogramme de ce dernier, qui signifie « long », il substitue un sinogramme signifiant « court » : ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - fūkei shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟責任編集ページー風景写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie de paysage), in *Workshop*, n° 3, mars 1975, p. 3.

¹⁸⁴ NOJIMA Tantarō 野島短太郎, « Kōda Kenzō » 香田憲三, in *Workshop*, n° 7, avril 1976.

¹⁸⁵ Araki N., « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - Katei shashinjutsu nyūmon », art cit.

ces deux séries, le corps féminin est encore un objet sexuel, mais dangereux ou perversi. La petite amie Hanako devient présage de mort : la censure de son sexe a moins l'air d'une conformité aux lois de l'État, que de l'autocensure d'un regard effrayé par l'objet sali de son désir. Ainsi le corps désirable de la jeune fille, pivot central de l'industrie commerciale, est perversi et désacralisé. La mère, l'épouse et la femme au foyer est découpée par un cadrage fétichisant, contrainte, anonymisée. Son corps déformé, rendu presque monstrueux, et ligoté, est l'exact contraire des images de mannequins libérées sur les publicités.

À rebours de l'image du photographe commercial que représente Yokosuka au sein même de l'école, Araki et les photographes de Workshop viennent construire l'image d'un photographe prédateur, pervers et voyeur. Dans le premier numéro de la revue, Moriyama consacre une page de son espace alloué à un texte publié anonymement, mais qui est sans aucun doute de la plume du photographe Yoshiyuki Kōhei 吉行耕平 (1946-2022) (fig.113 et 114). Ce dernier raconte qu'il se promène la nuit dans le parc de Shinjuku pour photographier des couples cachés dans les buissons, et parfois les autres voyeurs déjà attroupés autour d'eux pour les observer¹⁸⁶. Chez Araki, la construction de ce mythe du « photographe de second rang total » *chō ni ryū shashinka* 「超二流写真家」 comme il se nomme ironiquement lui-même¹⁸⁷ va jusqu'à des extrémités touchant à la pédopornographie. Dans les textes où il se met en scène sous un pseudonyme, il raconte comment il regarde des petites filles avec un regard de prédateur¹⁸⁸ ; il entretient cette image surtout dans les années 1980, où il publie des photographies de petites filles sexualisées dans la revue *Shashin Jidai* 『写真時代』 (L'ère de la photo)¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Cette série, prise entre 1972 et 1978, est parue en livre en 1980 : YOSHIYUKI Kōhei 吉行耕平, *Dokumento kōen* ドキュメント公園 (Document: le jardin public), Tōkyō, Seibunsha せぶん社, 1980.

¹⁸⁷ Par exemple dans : ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - shōzō shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟責任編集ページー肖像写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie de portrait), in *Workshop*, n° 4, juin 1975, p. 5-6.

¹⁸⁸ NOJIMA Tantarō 野島短太郎, « Doyōbi wa erosu » 土曜日はエロス (Le samedi, c'est eros), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 43-44.

¹⁸⁹ Cet aspect de la mythologie qu'Araki a forgé pour lui-même n'a jamais été clairement affronté, et, à n'en pas douter, cette posture qui était possible, et prise par d'autres photographes contemporains, dans les années 1970 et 1980, mérite une relecture éclairée à la lumière des témoignages récents d'anciens modèles abusés par des photographes comme Irina Ionesco (1930-2020) ou David Hamilton (1933-2016).

Chez ces photographes qui cherchent à produire en dehors des circuits de l'industrie photographique commerciale, la nudité féminine est, si ce n'est licencieuse, tout au moins toujours triviale. Cette posture cherche à creuser un sillon contre les lois de l'État, à rebours à la fois de l'imagerie véhiculée par la presse et la publicité, et de la tradition du nu féminin académique de la photographie artistique. L'obscénité n'est plus tant le symbole politique qu'il était dans les années 1960, mais un moyen pour les photographes de tendre un miroir déformant à ce corps féminin surexploité, devenu symbole de la société de consommation et des médias de masse, et de se créer un espace, en tant que photographes indépendants, hors de ces circuits. Ces questions sont traitées concurremment dans les études visuelles et féministes, par la théorisation du « *male gaze* » qui a pris forme dans la littérature anglo-saxonne à travers les textes de John Berger (1926-2017) en 1972¹⁹⁰ et chez Laura Mulvey (1941-) en 1975 dans son article « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* »¹⁹¹. Mais pour les photographes de Workshop, il ne s'agit jamais d'adopter une démarche féministe, et reprendre par ce chemin un flambeau contestataire. Ils relèvent cette objectification du sujet féminin par le regard masculin, qui en montre l'absurdité, mais ne cherchent jamais à la désamorcer, et au contraire le mène dans l'outrance. Leur démarche consiste avant tout à s'identifier comme photographes indépendants du champ de la photographie commerciale, de la presse amateurs et des publicités.

6.5 La *shishashin* : un autre rapport du photographe au réel

Chez beaucoup de photographes, la *shishashin* se construit donc autour d'un traitement anticommercial du nu féminin. Mais dans le cas de certains, chez Araki et Fukase en particulier, il ne s'agit pas de n'importe quel corps féminin, mais celui de leur épouse. Le fait qu'ils mettent en avant cette particularité qu'est leur relation intime avec leur sujet vient ajouter une autre dimension au genre. On pourrait croire ce que suggère le texte d'introduction du livre *Voyage sentimental*, et penser qu'il s'agit de proposer une

¹⁹⁰ BERGER John, *Ways of Seeing*, London, Penquin Books, 1972.

¹⁹¹ MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel: féminisme, énigmes, cinéphilie*, traduit par Florent Lahache et Marlène Monteiro, Milan; Paris, Éditions Mimésis, « Formes filmiques », 2017.

photographie vraie et sincère, qui se dresse contre les fausses images des médias, mais cela prêterait aux photographes une foi naïve en la capacité de la photographie à restituer le réel, et à redresser les torts de l'industrie. Or, ces images arrivent après tous les discours qui ont déjà été intégrés par les critiques et photographes autour de la question du réalisme et du document dans les années 1960 : la *shishashin* n'a pas fait table rase de ses réflexions, au contraire, elle montre comment les artistes les ont intégrées, et ont repensé la question de leur rapport au réel.

6.5.1 Embrasser l'incommunicabilité de la photographie

Une œuvre de 1975 d'Araki vient offrir une grille de lecture pour la *shishashin* des années 1970. Il s'agit d'une photographie intitulée « Chichi no aijin » (L'amante de mon père) 「父の愛人」 (fig.119). Elle représente une femme d'âge mûr, de mise respectable, soigneusement coiffée et vêtue d'un kimono, posant assise dans un jardin japonais, en face d'un pavillon de thé. Araki a exposé cette image, avec ce titre, dans l'exposition de groupe « Vers une réalité personnelle » en février 1975. Dans le texte « Introduction à la technique de portrait »¹⁹², il la commente plus avant. Il explique avoir publié concurremment cette image dans un numéro spécial « Photographie de femme » de la revue indépendante *Breathic*, avec ce petit texte :

『父の愛人』を、かなり前のことになるが 父が死んで遺品を整理していると フィルムがはいったままのイコンタがでてきた 二枚撮影済である 私は 何が写っているかと どきどきしながら現象してみた 父の愛人がでてきた いつだったかこの愛人と父と私と三人で食事をしたことがあった そのことは 母は知らなかった 母も死んでしまったことだし 私は 父が撮ったこの写真を発表することにした というのはウソで この写真は 去年の正月新宿御苑で、父を思い出しながら「感傷のイコンタ」ので 私が撮ったものです 荒木経惟。¹⁹³

« L'amante de mon père », cela date maintenant Quand mon père est mort, j'ai trouvé en triant ses affaires un Ikonta, avec encore une pellicule à l'intérieur Deux photographies avaient été prises En me demandant ce que c'était Le cœur battant Je les ai fait développer Et là est apparue l'amante de mon père Je ne sais plus quand, mais mon père son amante et moi avons déjà partagé un repas tous les

¹⁹² Araki N., « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - shōzō shashinjutsu nyūmon », art cit.

¹⁹³ *Ibid.*

trois Ma mère n'était pas au courant Et maintenant ma mère elle aussi est morte
Alors j'ai décidé de montrer cette photographie prise par mon père, Mais tout ça
n'est pas vrai Cette photo C'est moi, l'année dernière au parc de Shinjuku qui
l'ai prise en repensant à mon père Araki Nobuyoshi.

Araki avec beaucoup d'humour, joue des sentiments du spectateur et conclut sa petite
expérience ainsi :

誰もが私の『父の愛人』であると思いこんだ。見ず知らずの女性の写真
に『父の愛人』とタイトルをつけただけで、その女性が『父の愛人』に
なってしまうのだ。あー、オソロシイオソロシイ。¹⁹⁴

Tout le monde était persuadé qu'il s'agissait de « l'amante de mon père ». Il suffit
que je colle le titre « l'amante de mon père » à une photo d'une dame que je ne
connais ni d'Ève ni d'Adam, pour qu'elle devienne « l'amante de mon père ».
Terrifiant, terrifiant !

Dans le même texte, il avoue avoir publié sous son nom dans *Asahi Kamera* des
photographies (il s'agit de la série « Geishun » (Nouvel an) 「迎春」, mars 1974) qui ont
été prises en réalité par le photographe Yaehata Kōjirō (son collaborateur de l'époque du
groupe Geribara 5) :

他人が撮った写真でも、「荒木経惟」と名前を記せば、荒木経惟が撮っ
たになってしまうのである。『迎春』は、写真の有名性に対しての揶揄
であり、文章の恐さを知らせるための作業であった。¹⁹⁵

Si l'on inscrit le nom « Araki Nobuyoshi » à une photo qui a été prise par
quelqu'un d'autre, alors c'est Araki Nobuyoshi qui l'a prise. « Nouvel an » est
une moquerie envers la starification de la photo, et une expérience pour montrer
le terrifiant pouvoir du texte.

Ainsi, Araki, loin de proposer la photographie comme l'outil de réalisme qui viendrait
sauver la société de consommation de son monde d'illusion, embrasse au contraire son
ambivalence, et son potentiel manipulateur. Dans ses œuvres, il répond au récit commercial
par un autre récit, induit par le choix de ses images, le titre et les textes. Car ses photographies,
si elles se présentent comme des images d'intimité privées, ont en réalité été prises pour être
montrées, distribuées et racontées.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

Un texte en particulier, écrit à l'occasion d'un événement qui a marqué le monde de la photographie, vient éclairer cet état de fait : « Kiroku to iu gen.ei – doyumento kara monyumento e » (L'enregistrement, une illusion : du document au monument) 「記録という幻影—ドキュメントからモニュメントへ」¹⁹⁶, publié dans le numéro de juillet 1972 du mensuel *Bijutsu Techō* par Nakahira. Sans citer explicitement Foucault, Nakahira reprend les concepts déployés par le philosophe français dans *L'archéologie du savoir*, qui disait que l'histoire est « ce qui transforme les documents en monuments »¹⁹⁷. Nakahira s'attarde sur deux événements médiatiques récents : la prise d'otage du chalet Asama, retranscrite à la télévision, ainsi que le procès de Matsunaga Yū 松永優, qui s'est ouvert à Naha en 1972. Matsunaga Yū, étudiant originaire de la région de Tokyo, avait participé aux manifestations de 1971 contre la restitution d'Okinawa. Quand un policier, atteint par un cocktail Molotov s'est enflammé en pleine émeute le 10 novembre 1971, des photographies ont été prises et ont fait la une du journal *Yomiuri Shinbun* 『読売新聞』 le lendemain même, sous les gros titres « Un policier meurt englouti par les flammes » 「警官火ダルマ死ぬ」. Matsunaga apparaît sur la photo : la jambe levée, il est, selon l'interprétation qu'on voudra donner à l'image, en train de frapper un homme à terre pour l'achever, ou bien en train d'essayer d'éteindre les flammes. C'est la première interprétation qu'a retenu le journal, qui écrit sous la photo la légende suivante : « Encerclé par des extrémistes, l'officier de police Yamakawa (au centre) a été roué de coups (en haut) et brûlé vif par un cocktail Molotov (en bas) » 「過激派の囲まれた山川巡査部長（円内）は、めった打ちにされ（写真上）、火炎ビンで火だるまになった（写真下）」. C'est l'interprétation également retenue par l'accusation dans le procès qui avait utilisé cette photographie comme preuve à charge

¹⁹⁶ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Kiroku to iu gen.ei: dokyumento kara monyumento e » 記録という幻影—ドキュメントからモニュメントへ (L'enregistrement, une illusion : du document au monument), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juillet 1972, p. 73-87.

¹⁹⁷ FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. La traduction japonaise paraît en 1970 : FOUCAULT Michel フーコーミシエル, *Chi no kōkogaku* 知の考古学 (L'archéologie du savoir), traduit par Nakamura Yūjirō 中村雄二郎, Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 1970. Nakahira ne cite cependant pas Foucault. Il a pu se familiariser avec les théories du philosophe français par l'intermédiaire de Taki Kōji qui mentionne les mêmes termes en français, dans leur transcription en katakana « dokyuman » et « monyuman » en citant Foucault dans un texte également paru en 1972 : TAKI Kōji 多木浩二, « Manazashi no atsumi e (1972) » まなざしに厚みへ (Vers une épaisseur du regard) in *Taki Kōji shashinron shūsei* 多木浩二写真論集成, Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, 2003, p. 54-72., p.62.

contre l'étudiant. D'abord reconnu coupable, le jeune homme a cependant été acquitté en appel. Dans le numéro de juillet 1972 de *Bijutsu Techō* où est paru le texte de Nakahira, consacré au thème « Shashin to kiroku – imēji sōsaku no kōzō » (Photographie et enregistrement : structures de la manipulation des images) 「写真と記録—イメージ操作の構造—」 le graphiste Kimura Tsunehisa 木村恒久 (1928-2008), en collaboration avec Taki Kōji, propose un montage mettant côte à côte deux versions de la une du journal *Yomiuri*, à droite la vraie, et à gauche, la même, mais avec des textes imaginés. La légende de la photographie dit dans cette version : « Sur le lieu de l'accident pendant la manifestation, des citoyens tentent de sauver l'officier de police Yamakawa (en haut, au centre), mais ils ont échoué et il est encerclé par les flammes (en bas). » 「デモの事故現場で山川巡査部長（円内）を救いだそうとする市民（写真上）救出できず火につつまれた（写真下）」 (fig.120). Ce montage qui montre les rouages de la manipulation des médias par l'image, fait écho au texte de Nakahira qui offre une réflexion sur la croyance que la photographie pourrait servir d'enregistrement objectif de la réalité.

Le récit qui entoure les images parues dans le *Voyage sentimental* doit sans doute être examiné à la lumière de ce contexte, et l'on ne peut que douter qu'il soit plus vrai que celui de « l'amante de mon père ». Certes, les deux œuvres ont quelques années d'écart. Mais les contemporains d'Araki, dès la sortie du livre, l'ont rarement vu comme le geste authentique, sincère et innocent qu'il pourrait laisser croire. La critique d'art Hyūga Akiko 日向あき子 (1930-2002)¹⁹⁸, à qui Araki avait envoyé ses premiers albums de photos, a compris le travail d'Araki sur son épouse comme une « parodie » :

彼は、あらゆるものをパロディー化せずにおれない人間なのである。広告写真をパディー化するだけではない。荒木経惟の写真のことさらな軽薄さは、写真芸術（また芸術写真）を陵辱し、芸術を陵辱する。彼はまたロマンスをまがいもの化し、結婚とか愛とかをパロディー化し、ついに自分自身の存在そのものさえパロディー化せずにおれないようにもみえる。

¹⁹⁸ Très rare femme critique à publier régulièrement dans les revues de photographie, Hyūga Akiko est une figure intéressante. Née en 1930, elle s'intéresse d'abord au Pop Art mais élargit son spectre aux études culturelles et écrit dans les années 1960 et 1970 dans des revues d'art, de cinéma et de photographie. Elle publie plusieurs livres dans les années 1970 et 1980 qui portent sur les relations entre art et culture populaire, en intégrant largement les questions de genre, de féminisme et d'érotisme.

Araki tourne tout en parodie. Il ne s'arrête pas à la parodie de la photographie publicitaire. La superficialité intentionnelle de ses photographies se moque aussi de l'art de la photographie (et de la photographie d'art), se moque de l'art. Il fait de la romance une imitation, fait de l'amour ou du mariage une parodie, et finalement ne fait rien d'autre qu'une parodie de sa propre existence.¹⁹⁹

Ainsi le succès dans le milieu de la photographie du livre d'Araki n'est pas dû à la virtuosité des images ou à la sincérité de son geste. Il offrait une alternative possible à la dialectique opposant la réalité à l'illusion, le vrai du faux, avec une œuvre qui fait sienne l'ambivalence de la photographie. Cette pratique repose beaucoup sur l'utilisation du texte. Les photographies d'Araki et de nombre de ses contemporains au début des années 1970 accordent en effet de l'importance aux titres de leurs œuvres et aux légendes qui les accompagnent : ces derniers ne viennent en revanche jamais apporter des informations supplémentaires pour aider à la découverte du « vrai sens » de l'image, au contraire elles viennent en troubler encore plus la lecture en parodiant le principe même de la légende explicative²⁰⁰. En ce sens, les œuvres dites de la *shishashin* ne sont pas conçues comme des images se suffisant à elles-mêmes, elles reposent sur des ressorts de dialogues entre les mots et les images, mettant à profit le cadre dans lequel elles sont présentées pour s'autoparodier. Le terme même de *shishashin*, ainsi que tous les mots forgés à partir de *shi* (comme *shikei* 「私景」 « paysa-je », homonyme de *shikei* 「死刑」 « peine de mort ») montrent un goût espiègle pour les jeux sur la manipulation du langage, redoublant l'incommunicabilité des images avec celle des mots. Araki, plus que quiconque, est connu pour user en permanence de calembours (ce qui rend la traduction de ses textes particulièrement épineuse). Ses écrits comme ses photographies échappent ainsi à l'unicité des définitions, invitent la méprise, accueillent le faux sens, appelle à la « fragmentation », pour reprendre l'idée de Taki, des significations. Par exemple, le titre du livre qu'il consacre à son épouse en 1978 *Waga ai, Yōko* veut dire littéralement « mon amour Yōko » et apparaît d'abord comme une déclaration d'amour sans ambiguïté à son épouse. Mais à une lettre près *waga ai* devient

¹⁹⁹ HYŪGA Akiko 日向あき子, « Romansu onna no aidentitī » ロマンズ 女のアイデンティティ (Romance : l'identité de la femme), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1972, p. 59.

²⁰⁰ Voir le texte qu'il écrit sur les œuvres exposées à l' « exposition de photographies sur la photographie », analysée au chapitre 7 : ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Shashin no rekuchūru - kyapushon to reiauto ni tsuite » 写真のレクチュール解説と配置について (Cours de photographie : à propos des légendes et de la mise en page), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juin 1974, p. 150-151.

wagahai, un pronom archaïque de la première personne, prononcé par un homme : le titre prend alors un sens très différent : « Moi, Yōko », autocentré et introduisant un trouble dans la dualité des genres. La *shishashin* fuit la fixation du sens et en cela incarne l'attitude postmoderne qui a définitivement renoncé à arrêter une définition de la vérité.

6.5.2 « Yōko » ou la violence de l'acte photographique

Ayant compris cette idée, on ne saurait donc lire les travaux d'Araki et Fukase comme de simples déclarations d'amour à leurs épouses, ils disent en effet bien d'autres choses. Il est particulièrement intéressant de noter que, quand Fukase commence à développer la série sur son épouse, il fait parallèlement paraître beaucoup de textes écrits de la main de cette dernière. Ces écrits, rarement intégrés aux analyses du travail du photographe, semblent pourtant importants dans ce qu'ils disent de la motivation derrière l'élaboration de cette série, que nous proposons ici de voir comme un diptyque alliant texte et image. C'est en 1973 que Wanibe publie le premier texte sur son mari « Sukui yō no nai egoisuto » (Un irrécupérable égoïste) 「救いようのないエゴイスト」²⁰¹, dans un ouvrage des éditions Mainichi présentant cent photographes. La même année, Fukase fait le choix, dit-il, comme une véritable performance artistique, de la prendre en photographie tous les jours pendant un an :

去年の夏一つの決心をした。だらだらとではなく覚悟して、たとえ面白くなくとも、一年間洋子を撮ってみようと思った。そして結果はどうあれ、その約束は果たしたと思っている。洋子もよく協力してくれた。(...) これからも洋子の写真だって撮るかもしれないし、撮らないかもしれない、いずれにしても、この一年のように集中することはもうないだろう。²⁰²

L'été dernier, j'ai pris une décision. Je me suis résolu à arrêter de traîner, et à prendre des photos de Yōko pendant un an, même quand il ne se passe rien d'intéressant. Le résultat est ce qu'il est, mais je pense que j'ai rempli ma mission, et Yōko s'est bien impliquée. [...] À partir de maintenant, peut-être que je prendrai encore des photos de Yōko ou peut-être pas, mais quoi qu'il en soit je ne pourrai certainement plus me concentrer comme je l'ai fait cette année.

²⁰¹ Fukase Y., « Sukui yō no nai egoisuto », art cit.

²⁰² Fukase M., « Yohko, 1974 », art cit., p. 44-45

En février 1974, Fukase publie les résultats des six premiers mois de sa performance dans *Kamera Mainichi* (fig.120 à 123). Les photographies portent le prénom de Wanibe, et paraissent accompagnées d'un texte de la main de cette dernière²⁰³, où elle décrit le quotidien de ces six mois passés à être photographiée, le voyage du couple à Kanazawa, sa ville natale. Un an plus tard, en janvier 1975, Fukase fait paraître la deuxième partie de ce travail, dans la même revue, de nouveau intitulée d'après le prénom de sa femme : « Yohko, 1974 » (fig.124 à 126), avec un texte qu'il écrit lui-même. Au cours de cette année passée sur cette série, les photographies de Wanibe sont aussi exposées à diverses occasions, ce qui donne lieu à des parutions dans la presse, auxquelles Wanibe collabore, avec ses textes. En 1974, ses photographies sont exposées au MoMa, ce qui donne au couple l'occasion de se rendre à New York en mars pour la première fois de leur vie, ce qu'elle raconte dans le premier numéro de *Workshop*²⁰⁴. La même année, elles sont exposées dans « Shashin kara shashin e » (De la photographie à la photographie) 「写真から写真へ」 et « Shashin nitsuite no shashinten » (Une exposition de photographies sur la photographie) 「写真についての写真展」, des œuvres qu'elle commente dans la revue *Bijutsu Techō*²⁰⁵. Enfin, toujours en 1974, elles sont aussi au musée d'art moderne de Tokyo, pour « 15 nin no shashinka » (Quinze photographes) 「15人の写真家」.

Sur les photographies qui la représentent, Wanibe semble embrasser totalement son rôle, joue constamment avec l'appareil, faisant montre d'une gestuelle et d'une expressivité exubérantes, comme une actrice sur une scène de théâtre. Wanibe pratiquait d'ailleurs le théâtre nō, et Fukase l'a photographiée plusieurs fois sur scène en train de jouer, proposant une mise en abyme de son acte performatif (« Yōko », *Kamera Mainichi*). Dans la première publication, une série de photographies montre Wanibe se retournant vers la fenêtre de l'appartement où son mari attend sa pose chaque matin, lorsqu'elle quitte le domicile conjugal pour se rendre au travail (fig.122). Ces images, alignées, jouent de la multiplication.

²⁰³ FUKASE Yōko 深瀬洋子, « Koko hantoshi no kuronekoshi to, watashi to » ここ半年の黒猫氏と、私と (Ces six derniers mois, avec monsieur le chat noir, avec moi), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, février 1974, p. 55.

²⁰⁴ FUKASE Yōko 深瀬洋子, « Fukase Masahisa sekinin henshū no pēji- Neko to tsuri to shashin to » 深瀬昌久責任編集のページー猫と釣り写真と (Section éditée par Fukase Masahisa - Ensemble avec les chats, la pêche et la photo), in *Workshop*, n° 1, septembre 1974, p. 6.

²⁰⁵ FUKASE Yōko 深瀬洋子, « Sōshiki shashin o tori ni hokkikō » 葬式写真を撮りに北帰行 (Retour à Hokkaidō pour prendre des portraits funéraires), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juin 1974, p. 164-165.

Prises toujours du même angle, il échoit à Wanibe de proposer, à chaque coup de déclencheur, un spectacle nouveau. Elle ferme les yeux, étend les bras, elle rit, elle tire la langue, fait la grimace, semble ennuyée... Elle regarde souvent directement dans l'objectif. Sa position à lui apparaît ainsi clairement, en surplomb. Wanibe explique dans un texte publié dans *Workshop* comment a été faite cette série dans la série, titré « Mado kara » (Depuis la fenêtre) 「窓から」 à l'occasion de son exposition dans « Quinze photographes »²⁰⁶. En mars 1974, Fukase a décidé de la prendre en photo pendant quinze jours, tous les matins, quand elle quitte le domicile. Il lui demande même de poser les jours où elle ne travaille pas : alors qu'elle avait prévu de rester en pyjama à la maison, elle se maquille, met des vêtements, prend son sac et va dans la rue faire semblant de partir²⁰⁷. Il y avait donc une dimension performative assumée dans cette collaboration et Fukase ne cherche pas nécessairement à capter les instants candidés, où sa femme n'est pas consciente de la présence de l'appareil, au contraire, il lui demande de jouer pour lui.

De même, Fukase ne cherche pas à faire oublier la présence du photographe : l'œuvre propose au contraire de montrer ce que représente pour l'un comme pour l'autre cet acte photographique. C'est ce que montre clairement la participation du couple au dossier « photographie de femme » paru dans la revue *Breathitic*²⁰⁸ en 1975. Sur la double page qui est allouée à Fukase dans ce dossier, il propose un collage montrant un autoportrait pris dans un miroir en train de tenir un appareil photo qui cache la partie gauche de son visage, accompagné de plusieurs photographies de Wanibe posant avec des expressions très démonstratives (fig.127). Ce montage est accompagné d'un texte de Wanibe racontant un soir où Fukase, trouvé ivre mort dans son entrée, a dû être transporté à l'hôpital. Fukase dans cette participation à la revue se met ainsi lui-même doublement en scène, dans cet autoportrait en photographe, et en publiant le texte de Wanibe le décrivant.

La série « Yōko » ne cherche pas à faire oublier l'inconfort que représente l'intrusion de l'appareil, ou la brutalité dont peut faire preuve un photographe qui exige des poses, ou vole des images. Au contraire, c'est ce que cette série cherche à mettre en avant. On comprend là l'importance de considérer les textes de Wanibe comme faisant partie intégrante

²⁰⁶ Fukase Y., « Fukase Masahisa sekinin henshū no pēji- Neko to tsuri to shashin to », art cit.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ FUKASE Yōko 深瀬洋子, « Shiwasu no hana » 師走の花 (Fleurs de décembre), in *Breathitic*, n° 9, février 1975, p. 50-54.

de l'œuvre « Yōko ». Les témoignages qu'elle livre sur sa relation délétère avec son mari, dont elle décrit l'alcoolisme de façon très directe, ne sont pas postérieurs à leur divorce, mais sont publiés par Fukase lui-même pour accompagner ses photos, certains dans la revue de l'école où il travaille. C'est le cas du texte, paru dans le premier numéro de *Workshop*, où elle décrit sans concession leur collaboration photographique, non pas comme un acte spontané entre deux personnes, mais comme une besogne infernale. Elle exprime sa volonté de performer devant l'objectif, mais aussi son amertume devant l'utilisation de certaines de ses images, racontant notamment que Fukase choisit, à son grand regret, des photographies d'elle qui ne la mettent pas en valeur, où elle grimace, ouvre trop grand la bouche, a l'air d'une vieille femme ou d'un singe, qu'une photographie la montre malade en robe de chambre, vomissant dans une bassine, après avoir trop bu la veille :

「明日午後写真をうつすぞ！」と夕食後、三本日本酒で御機嫌の彼が申すには、「お前、雨合羽を上だけきて、ヤブの中でお尻を出せ、野糞スタイルだな、よし！それに決めた」と一人合点、私の頬っぺたは、プウっと脹れるのです。当たり前です。三十歳といえば分別もわきまえねばならぬ齡、魚臭い釣り合羽を着せ、あまつさえ、野糞にたれろとはできぬ相談、無理な注文。写真という得体の知れないもののため、十余も彼の云いなり放題で、大口を開け笑いころげさせられたり、無理に酒を飲まされて翌朝宿酔で苦しむ様子をとられたり、信心深いクリスチャンの母を騙してヌードにさせて見世物にしたり、私は世間様に顔向けができません。

古女房写真にも、皆さんアキアキしてるだろうから、フレッシュなお嬢さんでも相手に、イキイキした写真を写して下さい。右手の人差し指の痺れだって、すぐよくなるかもよ。²⁰⁹

« Allez, demain après-midi, c'est photo ! » lance-t-il au dîner, tout guilleret, après trois bouteilles de saké. « Toi, tu vas mettre un imperméable, mais rien en dessous, et tu vas chier dans les buissons, en montrant tes fesses ! C'est décidé ! » Lui semble bien d'accord avec lui-même, mais moi je fais la grimace. Bien évidemment. À trente ans, on a un peu plus jugeote, et il faut bien faire savoir que porter un imperméable qui sent le poisson, et faire caca dehors, ce n'est pas possible. Au nom de cette bizarrerie qu'est la photographie, j'ai fait tout ce qu'il a demandé, il m'a fait me tordre de rire avec la bouche grande ouverte, m'a fait boire pour me prendre le lendemain en mauvaise posture à cause de la gueule de bois, a incité ma mère, une très pieuse chrétienne, à poser nue pour l'exhiber, et moi je ne peux plus me montrer en public.

²⁰⁹ Fukase Y., « Neko to tsuri to shashin to », art cit.

Tout le monde est fatigué de ces vieilles photos de ta femme, alors vas prendre des photos plus fraîches d'une jolie jeune fille. Peut-être que ça guérira les fourmis que tu as dans l'index.

Ce texte de Wanibe touche à des problématiques qui existent chez d'autres photographes, qui ont travaillé cette question de l'intime, et ont intéressé à ce titre la critique américaine Abigail Solomon-Godeau(1948-). Dans un texte sur cette tendance des années 1970 et 1980 dans la photographie américaine, elle prend pour exemple Nan Goldin (1953-), qui a dans sa série « The Ballad of Sexual Dependency » photographié sa vie intime, sa relation abusive avec son compagnon, ses amis dans leurs moments les plus vulnérables, ainsi que des photographies de Larry Clark (1943-), qui a documenté, dans un reportage intimiste et cru, en vivant avec eux, la vie d'adolescents toxicomanes²¹⁰. Solomon-Godeau revient sur les critiques qui ont été adressées par les théoriciennes avant elle Martha Rosler (1943-)²¹¹ et Susan Sontag sur les reportages prenant un point de vue « du dehors »²¹², s'accordant avec elles sur le fait que ce point de vue impose un rapport de domination entre le photographe et son sujet, exoticié : c'est un point que Tōmatsu et Hamaya avaient discuté en 1974 dans *Shashin Hihyō*. Mais Solomon-Godeau ajoute un point essentiel : ces critiques adressées à ce point de vue « du dehors » induisent l'idée qu'un point de vue « de l'intérieur », celui adopté par Goldin et Clark, serait plus vrai, plus respectueux de son sujet. Or, chez Nan Goldin comme chez Larry Clark, et comme chez Araki, Fukase et les photographes du « je », le point de vue « de l'intérieur » n'est jamais pur, innocent ou non violent :

De l'intérieur ou de l'extérieur, nul ne saurait échapper aux problèmes éthiques et politiques soulevés par Sontag et Rosler qui ont mis au premier plan la question de la représentation de l'autre, dont l'analyse repose sur les notions de voyeurisme et d'objectification, de tourisme et d'impérialisme.²¹³

²¹⁰ Ses photographies ont circulé au Japon, notamment dans un numéro spécial de *Kamera Mainichi* qui lui est consacré en février 1972.

²¹¹ Solomon-Godeau fait référence à : Rosler Martha, « In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography) », in *The Contest of Meaning*, Cambridge, London, MIT Press, 1981, p. 303-341.

²¹² S. Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p.67.

²¹³ SOLOMON-GODEAU Abigail, « Inside/Out » in *Photography After Photography*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 10-26., p.22.

Dans cette série sur son épouse, Fukase semble ainsi chercher à montrer ce frottement, cette relation entre le photographe et la photographiée qui fait le « jeu »²¹⁴ cruel de la photographie. Son but en mettant ainsi autant Wanibe à collaboration n'est pas de conférer à son épouse un statut de co-auteurice, ou de dénoncer le voyeurisme de la photographie, mais d'élaborer une œuvre qui révèle la violence qui réside potentiellement dans tout rapport photographique. Cette idée est remarquablement symbolisée par la brisure de la vitre du portrait qui fait la couverture de *Yōko* (fig.86) : elle dit bien sûr la rupture amoureuse, puisqu'ils divorcent en 1976, mais aussi la fracture qu'opère sur le réel la « coupe »²¹⁵ de l'obturateur. Plus qu'un hommage ou une déclaration d'amour à sa femme, cette série peut être lue comme une réflexion sur l'acte photographique, qui devient le sujet même de son travail dans les années 1970.

6.5.3 L'acte photographique même comme sujet de la photographie

Le travail d'Araki aussi demande à être considéré, au-delà des textes qui proposent de les lire selon des récits parfois manipulateurs, comme une réflexion sur l'acte photographique. Dans les photographies qu'il fait de son épouse, on peut sentir aussi l'attitude performative induite par la présence de l'appareil, et l'on devine qu'Araki a orchestré certaines poses spécifiques (fig.82, 85 et 90). Dans une interview de 1976, Aoki revient sur les photographies du *Voyage* et sa collaboration avec son mari. Si au début elles n'étaient pas prises pour être montrées, dit-elle, l'idée d'en faire une œuvre est venue au fur et à mesure. Les scènes de sexe du couple de la fin du livre (et donc de la fin de leur voyage, puisque les photos apparaissent dans l'ordre chronologique des prises de vue), qui sont celles qui pénètrent le plus leur intimité, ont ainsi, semble-t-il, été prises par un Araki qui pensait en faire un livre :

陽子 これだって、最初はべつに写真集にするつもりなんてなかったのね。ところが、撮っているうちに『センチメンタルな旅』という題でまとめたら、おもしろいんじゃないかな...と。

小松 この写真は愛情交歓の最中に撮った物でしょう。

²¹⁴ Un terme souvent employé par Fukase, pour le titre de son livre *Yūgi*, pour sa série « A Play » notamment.

²¹⁵ En japonais on « coupe » avec l'obturateur » : *shattā o kiru* 「シャッターを切る」.

陽子 (あっけらかんと) そうです。途中で急に「こういう対位でやってみようか。できるかな…」なんて (笑)。²¹⁶

Yōko : Mais ça, au début, on n'avait pas l'intention d'en faire un livre. Mais tout en prenant les photos il s'est dit tiens, si on rassemblait tout ça sous le titre *Voyage sentimental*, est-ce que ça ne serait pas intéressant...

Komatsu : Cette photo, elle a été prise en plein dans l'acte non ?

Yōko : (L'air détaché) Oui c'est ça. En plein milieu il me dit tout d'un coup « Tu ne voudrais pas essayer dans cette position ? Si on peut y arriver... » (rires)

Une série sur laquelle travaille Araki pendant ses années Workshop vient apporter un éclairage sur ce que représente pour lui cet acte photographique. Le numéro 7 de la revue *Workshop*, numéro spécial « photographie de femme » dont il est éditeur, montre en couverture une photographie prise par Yutani Katsumi 油谷勝海 (1943-). Elle représente une foule d'hommes dans une salle sans fenêtres et bas de plafonds, rassemblés autour d'une petite estrade sur laquelle se trouve une femme allongée, nue, les chevilles croisées pour cacher son entrejambe, et relevant un peu la tête, comme pour s'assurer de la réaction de son public (fig.128). La photo est prise depuis l'arrière de la salle, si bien qu'on ne voit les spectateurs que de dos, comme un océan de crânes tous tourné vers cette femme, disposée en hauteur comme une idole, dont la nudité et la blancheur, et la théâtralité de la pose sont accentuées par un rideau sombre disposé derrière elle. Dans le public, sur la droite, se tient debout, armé de son appareil tendu vers le modèle, Araki, affublé d'une casquette à carreaux. Alors que tous les autres spectateurs sont assis, le photographe debout et la femme en hauteur se détachent nettement au milieu de cette salle de spectacle, comme s'ils étaient reliés par fil invisible, tendu entre l'objectif du photographe et les yeux du modèle, qu'on imagine, dans le regard d'Araki, encadrés entre ses deux jambes nues. Le moment capturé semble l'être dans un roulement de tambour, dans la tension et l'attente de l'événement fatidique : à une seconde près, le modèle apparaîtrait, toutes jambes écartées, dans le crépitement du flash et le claquement du déclencheur.

Un ensemble plus complet de photographies vient documenter cette image, qui n'est pas expliquée plus avant dans le numéro. Il apparaît dans le livre publié postérieurement en 1978 *Otoko to onna no aida ni wa shashinki ga aru* (Entre un homme et une femme, il y a

²¹⁶ ARAKI Yōko 荒木陽子, KOMATSU Hōsei 小松方正 et ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Tsuma to iu no wa shojomaku de aru » 妻というのは処女膜である (L'épouse, c'est l'hymen) in *Otoko to onna no aida ni shashin ki ga aru* 男と女の間には写真機がある, Tōkyō, Byakuya Shobō 白夜書房, 1978, p. 208-215., p.212.

un appareil photo) 『男と女の間には写真機がある』²¹⁷, accompagnée d'un texte de la plume d'Araki, « Sutorippushō wa shashinron de aru » (Le strip-tease, c'est un discours sur la photographie) 「ストリップショーは写真論である」 originellement paru en octobre 1976 dans la revue *Geijutsu Seikatsu* 『芸術生活』 (Art et vie). Ce dossier nous informe que le modèle n'est autre que la fameuse strip-teaseuse, Asakusa Komadayū 浅草駒太夫, dont Araki a fréquenté et photographié les spectacles entre 1974 et 1976 (fig.129). Ce sont ces photographies qu'il a sélectionnées pour le dossier « Pin-up » d'*Asahi Kamera* en janvier 1976 (fig.107). Cette dernière était une fameuse strip-teaseuse du quartier d'Asakusa, qui avait la particularité de mettre en scène un effeuillage en kimono, accompagnée de ses deux sœurs²¹⁸. Au cours de sa longue carrière, Komadayū a été à plusieurs reprises arrêtée pour crime d'obscénité²¹⁹. Araki, dans son texte « Le strip-tease, c'est un discours sur la photographie » fait une analogie entre l'acte photographique et le strip-tease :

それにアサヒペンタックス6X7というカメラは、シャッターの音がでデカすぎる。それがいいのだ。いつシャッターを押したかが、ストリッパーに、そして観客に、判る。ストリッパーがよいよ特出しになって、グイッとせまってきた、ガチャーンとシャッターがおちる。さらけだした女陰という恥部をとったということ、ハッキリと、ストリッパーに、そして観客に判らせなければならないのである。そのデカイシャッター音に同調してストロボが発光する。これで、ストリッパーの恥部と、自分自身の恥部とを、ハッキリと、粒子のアレもなくブレもなく、そのストリッパーに、観客に、そしてシャッターを押した自分にさらけだすことができるのだ。こそこそ小型カメラで盗み撮りはいけない。[...] 相手が撮られると気づいた時、撮られていると気づいている時でなくては、シャッターを押す気になれないのだ。撮るということは、被写体とのゲームなのである。写真には、被写体との関係までをも写さなくてははいけないのだ。 [...]

²¹⁷ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Otoko to onna no aida ni wa shashinki ga aru* 男と女の間には写真機がある (Entre un homme et une femme, il y a un appareil photo), Tōkyō, Byakuya Shobō 白夜書房, 1978.

²¹⁸ Le strip-tease intéresse dans ces années beaucoup Araki qui publie dans le numéro 7 de *Workshop* deux textes d'auteurs racontant leur expérience de spectateurs d'un strip-tease : SHIMOKAWA Kōshi 下川歌史, « Paipan onna: san » パイパン女・讃 (Éloge des femmes sans poils pubiens), in *Workshop*, n° 7, avril 1976., YAEHATA Kōjirō 八重幡浩司郎, « Sutorippā to ore » ストリッパーとオレ (Moi et la strip-teaseuse), in *Workshop*, n° 7, avril 1976.

²¹⁹ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟 et ASAKUSA Komadayū 浅草駒太夫, « Hyaku nen mae kara kwaranai, toru kimochi, nugu kimochi » 百年前から変わらない、撮る気持ち、脱ぐ気持ち (Un sentiment qui n'a pas changé en 100 ans: celui de prendre, celui de déshabiller) in *Otoko to onna no aida ni wa shashinki ga aru* 男と女の間には写真機がある, Tōkyō, Byakuya shobō 白夜書房, 1978, p. 184-191.

写真は、私とのゲームにすぎない。

写真は、すべて私景なのである。²²⁰

Et puis, la particularité de l'Asahi Pentax 6x7, c'est qu'il fait beaucoup trop de bruit. Et ça, c'est bien. La strip-teaseuse sait, et le public sait, quand j'ai appuyé sur le déclencheur. Quand approche enfin le moment fatidique du dévoilement, l'obturateur *giiii* se rétracte et *tchack* ! il tombe. Il faut bien faire savoir à la strip-teaseuse, et au public, que j'ai pris sa partie intime, sa vulve découverte. Et puis, le flash aussi crépite, à l'unisson avec le son du déclencheur. Et il vient exposer, à la strip-teaseuse, et au public, et à moi qui ai appuyé sur le déclencheur, sans grain brut et sans flou²²¹, sa partie intime et ma propre partie intime. Et ça, il ne faut surtout pas le voler avec un petit appareil.

[...] Ce moment où la personne comprend qu'elle est prise, s'il n'y a pas ce moment où elle en prend conscience, ça ne m'intéresse pas d'appuyer sur le déclencheur. Prendre une photo, c'est un jeu avec son modèle.

[...] La photo, c'est un jeu avec je.

Dans la photo, tout est paysa-je.

Dans ce texte, Araki montre bien que son but n'est pas d'effacer ou lisser le rapport entre le photographe et le photographié, mais de l'activer. Il ne cherche pas non plus à le faire oublier pour se rapprocher le plus possible de la réalité : la photographie ne saurait être un moyen de se connecter au réel, puisque l'acte photographique lui-même altère la réalité. Ce qui intéresse Araki est ainsi, plus que l'image finale, l'acte photographique lui-même : « Ce qu'on photographie, c'est l'acte de photographier », ²²² disait en 1983 le photographe et écrivain Denis Roche (1937-2015). C'est en tout cas ce que semble avoir compris du travail d'Araki le documentariste et critique Suzuki Shirōyasu. Ce dernier s'est fait connaître pour développer, à l'instar de son contemporain Hara Kazuo 原一男 (1945-)²²³, une tendance de documentaire personnel en rupture avec des documentaristes engagés des années 1960

²²⁰ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Sutorippushō wa shashinron de aru » ストリップショーは写真論である (Le strip-tease, c'est un discours sur la photographie) in *Otoko to onna no aida ni shashin ki ga aru* 男と女の間に写真機がある, Tōkyō, Byakuya Shobō 白夜書房, 1978, p. 164-183., p.171-172.

²²¹ Araki fait ici un jeu de mot avec le terme « are, bure, boke » qui a défini la photographie de la période de *Provoke*.

²²² ROCHE Denis, *La disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'image », 1982, 189 p., p.73. Denis Roche a publié en 1979 un livre de photographie sur son couple, et son travail est à bien des égards à rapprocher de celui d'Araki et Fukase.

²²³ Voir sur cette question l'article que Mark Abé Nornes consacre au réalisateur Hara Kazuo, et son film *Gokushiteki erosu : renka 1974* (Mon éros très privé), qu'il replace dans l'histoire du film documentaire au Japon : NORNES Abé Mark, « Private Reality: Hara Kazuo's Films » in *Rites of Realism : Essays on Corporeal Cinema*, Durham and London, Duke University Press, 2003, p. 144-163. Dans ce film le réalisateur montre entre autres des scènes de sexe avec sa femme, avant qu'elle ne le quitte pour vivre dans une communauté féministe à Okinawa.

comme Ogawa Shinsuke 小川紳介 (1936-1992)²²⁴. Il comprend donc le travail d'Araki dans la perspective des discours sur le documentaire et le rapport entre le photographe et le réel, débattus dans les années 1960 :

荒木氏の場合、写真の内容に自分を込めるということは極力さげ、一つに状況の中で彼が写真を撮っているというそのことが伝わればそれだけでよいとして、その荒木という人間の存在の伝達として写真は成立しているといえよう。だがそれは、カメラマン荒木というものの存在にしか過ぎない。写真の中に写っているものと荒木氏の関係は、どちらかといえば自分が写真を撮るということに重点が置かれているために、事物から意味を剥奪し、事物を単なる事実として示すことで、そこにスキャンダルを成立させるため、対象は単なる写真の対象にしか過ぎないものになってしまうのであった。²²⁵

Araki de son côté évite de toutes ses forces de se mettre lui-même dans sa photographie, il lui suffit de transmettre l'idée qu'il était là et qu'il a pris une photo dans un moment donné, ainsi la photographie vient comme pour transmettre l'existence de l'humain qu'est Araki. Mais cette existence, elle n'est que celle du photographe Araki. Afin de porter toute l'attention sur la relation entre Araki et ce qui est sur la photo, ou plutôt sur le fait qu'il prenne une photo, il retire aux choses toute leur signification. Il les montre comme de simples faits, et parce que cela même est scandaleux, son objet n'est rien d'autre qu'un objet pour la photographie.

Le terme *taishō* qu'il emploie pour parler de l'objet de la photographie, s'inscrit chez lui dans les discours des années 1950 et 1960, en particulier de ceux de réalisateurs comme Matsumoto Toshio, usant de la dialectique « sujet » *shutai* 「主体」 et « objet » *taishō* 「対象」. Pour Suzuki, contrairement aux années 1960, où l'objet primait, et était choisi pour transmettre des réalités sociales, chez Araki au contraire, la photographie prime sur son sujet. L'objet de la photographie chez Araki n'est pas choisi pour signifier quelque chose, il n'existe que pour dire qu'Araki a pris une photographie, et n'a pas d'autre but que celui de faire une photographie : « son objet n'est rien d'autre qu'un objet pour la photographie » 「対

²²⁴ Nornes analyse cette évolution dans son article : NORNES Abé Mark, « The Postwar Documentary Trace: Groping in the Dark », in *Positions: East Asia Cultures Critique*, n° 1, vol. 10, printemps 2002, p. 39-78. Il montre comment Hara Kazuo et Suzuki Shirōyasu ont opéré une transition entre la génération des documentaristes comme Ogawa Shinsuke, et la génération des jeunes réalisateurs des années 1990 centrés sur leurs famille, en portant leur attention sur des thématiques privées dans les années 1970 tout en étant très influencés par les discours politiques de la décennie précédente.

²²⁵ SUZUKI Shirōyasu 鈴木志郎康, « Jijitsu kara datsugensō e » 事実から脱幻想へ (Évasion de la réalité, vers l'illusion), in *Shashin Hihyō* 写真批評, n° 5, février 1974, p. 42-46., p.45.

象は単なる写真の対象にしか過ぎないものになってしまう」。Suzuki dit ainsi le contraire de ce que suggérait Iizawa dans son livre, à savoir que les « photographes du je » utilisaient la photographie pour répondre à la question fondamentale : « qui suis-je ? »²²⁶. Pour Suzuki, au contraire, la photographie n'est pas un moyen chez Araki, elle est le but, et il voit son travail comme celui, purement, d'un photographe, qui ne veut ni se trouver lui-même ni changer la société, mais qui ne cherche rien d'autre qu'à faire une photographie.

La *shishashin*, qui se démarque surtout par la représentation du nu féminin dans le cadre intime, est un genre ancré dans les problématiques des années 1970, et dont Araki et Fukase semblent être les meilleurs représentants. Nous avons vu que cette photographie, par le traitement trivial du nu, s'inscrivait dans l'héritage des mouvements contestataires, mais que dans cette période post-Anpo, elle était surtout un moyen de s'identifier comme photographes indépendants et anti-commerciaux. Au-delà de cette première constatation, la *shishashin* vient aussi dire un changement significatif dans le rapport des photographes au réel : elle semble incarner un renoncement à utiliser la photographie comme un moyen de transmettre une réalité. La *shishashin* montre ainsi une évolution vers une pratique autoréflexive, qui propose de faire de l'acte photographique lui-même son sujet.

²²⁶ Iizawa K., *Shishashinron*, *op. cit.*, p.218.

Conclusion Partie II

L'école de photographie Workshop, fondée en 1968, s'inscrit indéniablement dans l'héritage contestataire de la fin des années 1960. On a vu aussi à quel point elle est la manifestation d'une mise à distance de cet héritage, pas complètement renié, mais associé à un sentiment d'échec et de désillusion.

L'école se propose ainsi d'être un lieu indépendant et démocratique, où les professeurs se refusent à se présenter comme des autorités, et qui surtout allait à l'encontre du système élitiste de l'université. Mais son organisation même révèle l'hésitation de ces derniers à embrasser à nouveau l'esprit collectif des mouvements des années 1960. Ils préfèrent au contraire préserver au sein de la structure des espaces individuels très distincts, afin que chacun des professeurs puisse établir son programme en toute liberté, et mettre en avant sa personnalité.

Ce mouvement du collectif vers l'individuel est aussi visible dans les œuvres des photographes pendant leurs années Workshop. Nous avons vu notamment comment il s'est manifesté dans le traitement d'Okinawa par Tōmatsu. Alors qu'il avait photographié cette région à la fin des années 1960 pour dénoncer les politiques américaines et japonaises qui l'exploitaient, à partir de 1972, il abandonne ce message au profit d'un récit plus consensuel. Dans sa série « Le crayon du soleil », Okinawa est présentée comme un « paysage originel » du Japon précapitaliste. Faisant ainsi l'aveu d'un renoncement à une pratique plus militante, Tōmatsu justifie ce retournement par un intérêt renouvelé pour le lien personnel avec ses sujets, qu'il entretient en vivant avec eux. Si ce travail ne peut pas vraiment être qualifié de *shishashin*, il montre un tournant important qui est celui d'une évolution dans les discours, qui reculent à s'exprimer sur des questions sociales, pour privilégier des sujets en lien direct avec soi.

La *shishashin*, enfin, est un mouvement important des années 1970 et dont Araki et Fukase pendant leurs années Workshop ont été particulièrement représentatifs. Ce genre qui exploite en particulier le sujet du nu féminin dans le cadre intime montre (au-delà de l'évidente dominante masculine du milieu de l'époque) deux choses. D'une part, que, par ce choix de sujet et son traitement, les photographes de la *shishashin* exploitent les mêmes

ressorts que la rhétorique contestataire, dont ils se placent en héritiers. Mais dans le milieu de la photographie post-Anpo, ce choix constituait surtout pour eux un moyen de se positionner comme indépendants et anticommerciaux. D'autre part, cette photographie qui met en scène le rapport entre le photographe et la photographiée propose une nouvelle attitude des photographes face au réel. Dans la désillusion généralisée de l'après 1968, ces derniers ont en effet embrassé l'idée que la photographie ne saurait, tout comme le langage, rendre compte d'une quelconque vérité. Ainsi, plus que de mettre en valeur l'importance d'un sujet qui aurait une signification sociale, la *shishashin* propose de réfléchir l'acte photographique lui-même, et la photographie devient ainsi son propre objet.

Cette posture rapproche les « photographes du je » de l'art conceptuel. En effet, plus qu'un objet fini et précieux qui se suffirait à lui-même, ils proposent des dispositifs qui mettent en scène l'acte photographique, où le concept prime, dans un sens, sur l'image finale. Cette position est d'autant plus claire quand on la comprend dans la façon dont ils ont distribué leurs photographies, en particulier à travers les expositions explorées au chapitre suivant. La *shishashin* révèle cependant déjà une aporie : dans sa logique, la photographie ne veut rien dire d'autre que « le photographe a pris une photographie ». Ainsi vidée de sens ou de finalité, la seule valeur qui lui reste est le nom de son auteur. C'est là que surgit toute l'ambivalence de cette *shishashin*, qui dit l'inclination des photographes vers la conceptualisation, mais aussi leur ambition de se placer comme artistes sur la scène de l'art. Ce sont justement ces paradoxes qui feront l'objet des débats de Workshop avec *Asahi Kamera* en 1976.

PARTIE III

Les expositions de Workshop : de l'« événement » au « tableau »

Introduction Partie III

Le principal outil médiatique exploité par les photographes de Workshop pour diffuser leurs œuvres est l'exposition. Les six professeurs ont en effet monté en tant que groupe deux expositions au cours des deux années de leur collaboration pour l'école : « Shashin kara shashin e » (De la photographie à la photographie) 「写真から写真へ」 en 1974, dans une galerie indépendante, et « Shashin urimasu » (Photographies à vendre) 「写真売ります」 en 1976, à laquelle ont aussi été conviés six autres photographes. Ces deux événements, organisés à l'ouverture de l'école et à sa fermeture, montrent les deux directions possibles qui ont alors été envisagées pour la photographie en dehors de la presse.

Un contexte plus général dans le monde de l'art et de la photographie a favorisé cette inclination vers l'exposition. En 1974, quelques jours avant l'ouverture de Workshop, un événement majeur a lieu dans le monde de l'art : La Joconde arrive à Tokyo. Du 20 avril au 10 juin 1974, l'exposition « Mona Lisa », au Musée National de Tokyo (*Tōkyō kokuritsu hakubutsukan* 東京国立博物館), attire plus d'un million cinq cent mille visiteurs (c'est la dernière fois que l'œuvre aura quitté la France) . En photographie, la légitimation artistique du médium dans les institutions culturelles était observable depuis quelques années déjà, et plusieurs expositions américaines ont eu un retentissement important au Japon, à l'instar de « Contemporary photographers. Towards a social landscape »¹ en 1966 à la George Eastman House à Rochester ou encore « New Documents » au MoMA en 1967².

Dans ce contexte, l'exposition « New Japanese Photography » au MoMA de New York, également en 1974, à laquelle participent quatre des six professeurs de Workshop, pourrait apparaître comme un tournant significatif, légitimant la présence de la création japonaise dans le canon de la photographie contemporaine en train de s'écrire. Or, avant cette exposition, les photographes japonais avaient déjà investi l'espace d'expositions et pensé ce format. Avant d'être l'occasion de vendre des originaux, il a été le lieu d'expérimentations se rapprochant de l'art conceptuel.

¹ Voir le catalogue : LYONS Nathan (éd.), *Contemporary Photographers Toward a Social Landscape: Bruce Davidson, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Danny Lyon, Duane Michals*, New York, Horizon press, 1966.

² « New Documents », MoMA de New York, du 28 février au 7 mai 1967.

Cette partie propose de comprendre comment les photographes de Workshop ont pensé le format de l'exposition, et quels enjeux il a représentés pour eux dans le milieu des années 1970. Ainsi, dans un premier temps, nous verrons quels types d'expositions les photographes ont pensés jusqu'en 1974, pour mieux comprendre, en comparaison, ce que représentait réellement pour eux l'exposition du MoMA. Dans le chapitre deux, nous nous pencherons sur l'exposition « À vendre », et analyserons les textes parus dans *Asahi Kamera* qui l'ont critiquée. Enfin, dans un dernier chapitre, nous verrons, à travers la réponse des photographes de Workshop à ces quelles étaient leurs motivations derrière l'organisation d'une telle exposition

7 Les expositions « événements » autour de 1974, puis le MoMA

Quelques semaines après l'ouverture de Workshop, les six professeurs organisaient l'exposition « De la photographie à la photographie ». Cet événement, qui s'est tenu à la galerie indépendante Matto Grosso à Shinjuku en juin 1974, est représentatif de beaucoup d'évolutions dans les modes de diffusion, mais aussi la pratique des photographes après 1972 : il montre d'abord un intérêt de plus en plus prononcé des photographes pour le format de l'exposition, et une diversification des lieux pouvant l'accueillir. Enfin, les œuvres exposées rendent compte d'une tendance vers la conceptualisation de la pratique photographique. Pour bien comprendre ces évolutions et leurs enjeux, cette exposition doit être considérée parallèlement à d'autres événements similaires contemporains, entre 1973 et 1975. Ce contexte pourra en fin de compte nous éclairer sur ce qu'a réellement représenté pour les photographes l'exposition au MoMA de New York en 1974.

7.1 Diversification des espaces d'exposition

C'est en 1978 que fut fondée à Tokyo la première galerie marchande spécialisée dans la photographie. Le Zeit Foto Salon (Tsaito foto saron ツアイト・フォト・サロン) était le projet du galeriste, ancien marchand d'art de peintures du XIX^e siècle Ishihara Esturō³. Le marché de la photographie était en effet très peu développé au Japon avant la fin des années 1970, mais ce n'est pas pour autant qu'il n'existait aucun lieu d'exposition. Beaucoup d'espaces au contraire ont existé, portant le nom de *garō* 「画廊」 (galerie) ou *gyararī* 「ギャラリー」 (*gallery*), *saron* 「サロン」 (*salon*), *supēsu* 「スペース」 (*space*), qui, s'ils n'avaient pas toujours pour vocation de vendre les objets exposés, permettaient aux

³ AOTA Yumi 粟生田弓, *Shashin o āto ni shita otoko: Ishihara Etsurō to Tsaito Foto Saron* 写真をアートにした男: 石原悦郎とツアイト・フォト・サロン (L'homme qui a fait de la photographie un art: Ishihara Etsurō et le Zeit Foto Salon), Tōkyō, Shōgakukan 小学館, 2016.

photographes de montrer leurs travaux au public. Le chercheur taiwanais Kou Houki 侯鵬暉, qui a consacré une thèse à l'histoire des expositions de photographie au Japon entre 1945 et 1995 (date de l'ouverture du musée métropolitain de la photographie de Tokyo), a dressé un panorama très précis des lieux accueillant les expositions de photographies pendant cette période. Cette étude permet de mesurer la grande diversification des espaces d'exposition qui s'est opérée dans les années 1970. Avant cette période en effet, la grande majorité des expositions avaient lieu dans de grands magasins, dont les plus connus étaient Matsuya (qui a accueilli en 1962 l'exposition « NON » des membres du groupe Vivo, puis en 1964 l'exposition « Japon en couleur » à l'occasion des Jeux olympiques), Mitsukoshi, Matsuzakaya ou Takashimaya dans les quartiers de Ginza ou Ueno⁴, mais ce modèle n'est plus majoritaire à partir de la fin des années 1960, où apparaissent des espaces entièrement dédiés à la photographie.

Le phénomène le plus notable de ce développement est celui des *mēkā gyararī* 「メーカー・ギャラリー (maker gallery), autrement dit des galeries appartenant aux industriels de la photographie. S'il commence à émerger à la fin des années 1950, avec la fondation du salon Fuji Photo (Fuji foto saron 富士フォトサロン) en 1957, ou de la galerie Konica Photo (Konica foto gyararī コニカフォトギャラリー) en 1955, qui font figure de pionnières⁵, c'est à partir de la fin des années 1960 qu'il prend de l'ampleur. On peut citer pour les plus importants le salon Nikon à Ginza (Ginza nikon saron 銀座ニコンサロン, 1968), puis le salon Nikon à Shinjuku (Shinjuku nikon saron 新宿ニコンサロン, 1971), l'espace Minolta Photo (Minoruta foto supēsu ミノルタフォトスペース, 1975), la galerie Pentax (Pentakkusu gyararī ペンタックスギャラリー, 1967), le salon Canon (Kyanon saron キヤノンサロン, 1973), le salon Contax (Konrakkusu saron コンタックスサロン, 1976), ou encore la galerie Mitsubishi Gekkō Photo (Mitsubishi gekkō foto gyararī 三菱月光フォトギャラリー, 1973). Ces galeries ne se destinaient à l'origine ni au marché ni à la

⁴ Kou Houki 侯鵬暉, *Nihon ni okeru shashin tenrankai no shiteki kenkyū - sengo kara shashin bijutsukan no seiritsu made (1945-1995)* 日本における写真展覧会の史的研究—戦後から写真美術館の成立まで (1945-1995) を中心に (A Historic Study of Photography Exhibitions in Japan: - From the end of World War II until the establishment of Tokyo Metropolitan Museum of Photography (1945-1995))) PhD Thesis, Nihon daigaku 日本大学, 2016, (dactyl.), p.21-25.

⁵ *Ibid.*, p.33-35.

conservation : les expositions leur permettaient de faire la promotion de leur matériel, tout en permettant aux photographes, sélectionnés par un comité, de montrer leurs travaux. À partir du milieu des années 1970, certaines des galeries ont commencé à acheter des tirages aux photographes à l'issue des expositions pour se constituer une collection, ce qui est notamment le cas du salon Nikon⁶, mais ce n'était pas systématique.

Un autre modèle émerge également dans les années 1970 : les galeries des universités. La première à se lancer dans ce projet fut l'université Nihon, qui ouvre en 1972, au sein de son département des arts, sous la direction de Kanamaru Shigene, la galerie Nichidai (Nichidai Geijutsu Gakubu Gyararī 日大芸術学部ギャラリー) . Peu de temps après, en 1975, l'université Kōgei de Tokyo (Tōkyō kōgei daigaku 東京工芸大学) suit cet exemple avec la galerie Shadai (Shadai Gyararī 写大ギャラリー) sous la direction de Hosoe Eikō. Le but premier de ces galeries était la conservation, d'abord des tirages des étudiants issus de leurs départements de photographie (L'université Nihon, rappelons-le, fut l'*alma mater* d'un grand nombre de photographes importants, dont Fukase, Yokosuka et Shinoyama), mais aussi de photographes extérieurs invités à exposer⁷.

Un dernier modèle de galerie spécialisée en photographie émerge en 1976 sous l'impulsion de Workshop : les *jishu garō* 自主画廊 qui peut se traduire par « galeries auto-gérées »⁸. Elles n'avaient pour but ni la vente (même si ce fut occasionnellement le cas pour certaines) ni la conservation de tirages, mais uniquement l'offre d'un espace médiatique pour permettre aux jeunes photographes, moyennant une contribution financière à la vie de la galerie, de faire connaître leur travail. Ces espaces entièrement indépendants, gérés et financés par les photographes eux-mêmes, ont été fondés d'abord par les anciens étudiants de l'école Workshop. C'est le cas de la galerie Put (fondée par les étudiants de la classe de Tōmatsu) et de la galerie Camp (fondée par ceux de la classe de Moriyama) à Tokyo en 1976,

⁶ Voir la publication que le Nikon Salon a consacré à son histoire, recensant notamment toutes ses expositions depuis 1968: SAKAMOTO Taishi 坂本太士 et HIRAMOTO Miho 平本美帆, *Nikon saron kaisetsu 50 shūnen kinen - shashinten annai hagaki de tsuzuru hanseiki 1968-2017* ニコンサロン開設50周年記念一写真展案内はがきで綴る半世紀 1968-2017 (Cinquantième anniversaire de la fondation du salon Nikon - Un demi-siècle d'histoire d'expositions de photographie 1968-2017), Tōkyō, Nikon Salon, 2017.

⁷ Cf. chapitre 9.

⁸ R. Kaneko, « Circa 1976 - In Search of Independent Sites », art cit.

mais ce modèle a fait des émules sur tout le territoire japonais, jusqu'à Okinawa, représentée par la galerie Āman あ〜まん.

Ainsi, en 1979, le critique Shigemori Kōen compte à Tokyo, en réunissant les galeries de fabricants, celles des universités, les galeries autogérées et la nouvelle galerie d'Ishihara, quinze espaces dédiés à la photographie, qui organisent en général une exposition par semaine. Au total, pas loin d'une cinquantaine d'expositions de photographies ont donc lieu par mois, et ceci ne comprend ni celles en région ni celles organisées dans des espaces non spécialisés en photographie⁹. Ce phénomène explose donc dans les années 1970.

La liste de Shigemori ne prend pas en compte les espaces qui n'étaient pas spécialisés dans la photographie. Nous avons vu les exemples des galeries des grands magasins, qui se font plus rares dans les années 1970. Occasionnellement, des musées exposent aussi la photographie, c'est le cas notamment du Musée national d'art moderne de Tokyo (Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館, abrégé en MoMAT pour Museum of modern art, Tokyo) qui organise en 1960 et 1963 les expositions « Gendai shashin ten » (Photographie contemporaine) 「現代写真展」 et en 1966 « Gendai shashin no 10 nin » (Dix photographes contemporains) 「現代写真の 10 人」¹⁰, mais il n'aura pas de département dédié à la photographie avant 1995. Mais le développement le plus significatif est celui qui concerne les galeries d'art. Plusieurs commencent à s'intéresser à la photographie au début des années 1970, pour des raisons différentes. Les unes, comme la galerie Shunjū (Garō Shunjū 画廊春秋)¹¹ (qui reste assez exceptionnelle) choisissent d'exposer la photographie parce qu'elles la considèrent au même niveau que les autres arts. Au contraire, d'autres galeries à la programmation plus avant-gardiste choisissent la photographie pour sa dimension populaire et bon marché qui vient dynamiser les définitions traditionnelles de l'art. Il s'agit le plus souvent de « galeries à louer » *kashigarō* 「貸し画

⁹ SHIGEMORI Kōen 重森弘淹, « Naze, ima shashinten nanoka » なぜ、いま写真展なのか (Pourquoi tant d'expositions de photographie aujourd'hui?), in *Nippon Kamera* 日本カメラ, janvier 1979, p. 144-147.

¹⁰ MASUDA Rei 増田玲, « Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan ni okeru shashinten 1953-1974 : kako no tenrankai ga shisa suru koto » 東京国立近代美術館における写真展 1953-1974-過去の展覧会が示唆すること (Les expositions de photographie au musée d'art moderne de Tokyo, 1953-1974: ce que suggèrent les expositions du passé) in *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan to shashin 1953-1995* 東京国立近代美術館と写真 1953-1995, Tōkyō, Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館, 1995, p. 8-13.

¹¹ Cf chapitre 8.

廊」, des espaces indépendants, gérés par un galeriste qui a un droit d'avis sur la programmation, mais où les artistes payent la location de l'espace. Encore une fois, ces galeries ne sont pas des espaces de commerce ou de conservation : elles ont pour but d'offrir un espace aux artistes, qui peuvent y organiser eux-mêmes des ventes s'ils le souhaitent, mais n'opèrent en aucun cas comme leurs représentants auprès d'acquéreurs¹².

C'est avec deux galeries entrant dans cette dernière catégorie que les photographes de Workshop vont être en collaboration : la galerie Matto Grosso (Matto guroso gyararī マットグロossoギャラリー) dans le quartier de Shinjuku, et la galerie Shimizu (Shimizu garō シミズ画廊), dans le quartier d'Ogikubo, à quelques stations à l'ouest de Shinjuku. Cette dernière a été fondée en 1972 par Shimizu Hiroshi 清水弘, qui n'avait pas pour objectif de se spécialiser dans la photographie, mais rejetait l'idée d'une galerie d'art entièrement dédiée à la peinture. En 1978, il remettait même en question l'appellation *garō* 画廊, dont le premier sinogramme *ga* 画 fait référence au dessin ou à la peinture, pour désigner une galerie :

私は、シミズ画廊という字から「画」を取除いて、「シミズ廊」が本来は一番ピッタリだと思っている。画廊の壁面や空間には、聖から俗まであらゆる人間表現作品を展示しようと思った。[...]

五年ほど前から写真のもつ近代性と庶民性に注目して積極的に取り上げてきた。だが当時一般の画廊においては、写真展はごく稀にしか開催されなかった。画廊という場所は絵画を展示するところで写真を並べるべきではない、という考えがまだまだ画廊間に根強買った時代であった。¹³

Je pense qu'il serait plus approprié d'enlever le « ga » de garō » et dire « Shimizu rō ». Sur les murs de cette galerie, je veux exposer, des plus sacrées aux plus populaires, toutes les formes d'expression humaine.

Il y a cinq ans j'ai commencé à traiter plus activement la photographie pour sa modernité et sa qualité populaire. À l'époque, les expositions de photographies dans les galeries étaient très rares. L'idée qu'on ne pouvait pas exposer des photos là où sont normalement exposées des peintures avait la vie dure chez les galeristes.

¹² TOMII Reiko, « 'A Test Tube' of New Art: Naiqua and the Rental Gallery System in 1960s Japan », in *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 47, mars 2019, p. 146-161.

¹³ SHIMIZU Hiroshi 清水弘, « "Kyō" no ishiki to teikai to... Shimizu garō no 6 nen to aru seinen no koto » 「狂」の意識と低徊と...シミズ画廊の6年とある青年のこと (Sixième anniversaire de la galerie Shimizu), in *Nippon Kamera* 日本カメラ, août 1978, p. 148-149., p.148.

Au sortir des années Workshop l'exposition est donc le média incontournable des photographes, et contrairement aux générations précédentes qui obtenaient la validation de leurs pairs par la parution de leurs travaux dans la presse, à la fin des années 1970, c'est avec des expositions individuelles *koten* 「個展」 dans un espace reconnu qu'un photographe construit sa réputation.

7.2 Les expositions de groupe dans les galeries indépendantes

Le format de l'exposition devient donc de plus en plus utilisé par les photographes dans les années 1970, et le groupe Workshop œuvre beaucoup dans cette voie dans ses deux années d'existence. Avant l'exposition « Photographies à vendre » en 1976, les photographes de Workshop collaborent beaucoup avec des espaces indépendants, en particulier la galerie Shimizu et la galerie Matto Grosso, pour leurs expositions personnelles, mais aussi pour l'exposition de groupe qui a réuni les six professeurs en 1974, « Shashin kara shashin e » (De la photographie à la photographie) 「写真から写真へ」 (galerie Matto Grosso, 1^{er} au 8 juin 1974) (fig.134 à 141). Pour bien comprendre le concept de cette exposition, il est nécessaire de la mettre en regard d'une autre, tenue quelques semaines plus tôt : « Shashin ni tsuite no shashin ten » (Une exposition de photographie sur la photographie) 「写真についての写真展」 (galerie Shimizu, du 26 avril au 1^{er} mai 1974) (fig.130 à 133). Celle-ci n'est pas organisée par Workshop, mais Araki et Fukase y participent. Ces deux expositions font ensemble l'objet d'un dossier spécial intitulé « Ibento to shite no shashin ten » (L'exposition comme événement) 「イベントとしての写真展」 dans le numéro de juillet 1974 d'*Asahi Kamera*¹⁴. Mises en regard, elles sont très révélatrices de la façon dont l'exposition fut pensée à ce moment comme une possibilité pour explorer d'autres formes et fonctions de la photographie, pour dépasser le format restrictif du magazine, sans pour autant souscrire à une définition d'œuvre d'art dans un musée.

¹⁴ TAKI Kōji 多木浩二, YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, et al., « Tokushu: ibento to shite no shashin-ten o kangaeru » 特集・イベントとしての写真展を考える (Dossier spécial: penser l'exposition de photographie comme un événement), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, 1974, p. 148-156.

7.2.1 « Une exposition de photographie sur la photographie »

« Une exposition de photographie sur la photographie » est pensée et organisée par Taki Kōji, et réunit les travaux de huit photographes, dont lui-même fait partie, en plus d'Araki, Fukase, Nakahira, Shinoyama Kishin, Kimura Ihei, Naitō Masatoshi et Ueda Shōji 植田正治 (1913-2000). Araki est aussi mentionné comme organisateur¹⁵, mais le concept semble surtout avoir été pensé par Taki, qui le commente plus en détail dans deux textes publiés dans *Asahi Kamera*¹⁶ et *Bijutsu Techō*¹⁷. Son idée est d'offrir une réflexion sur la place particulière de la photographie, au croisement de ses usages sociaux et des pratiques individuelles des photographes. La scénographie est telle que chaque photographe dispose d'un espace qui lui est alloué et l'accrochage est différent pour chacune de leurs propositions, très disparate dans le nombre et le format des œuvres. Un dossier spécial consacré à l'exposition publié dans *Bijutsu Techō* comporte des textes écrits par chacun des photographes, apportant des explications sur leurs œuvres.

Araki propose ainsi une installation qui annonce son œuvre « L'amante de mon père » exposée l'année suivante avec les étudiants de sa classe dans « Vers une réalité personnelle ». Sous le titre « Hōdō shashin » (photojournalisme) 「報道写真」, il propose, placées dans des cadres, des pages arrachées à des magazines qu'il dispose côte à côte pour faire naître un sens différent du premier contexte de parution (fig.132). Ainsi dans l'un des cadres apparaît sur la droite le portrait d'un homme en costume, regardant au loin, et l'air saisi d'une grande émotion. À la gauche de cette image figurent des photographies de mariage d'un couple souriant (fig.133). Ce photomontage induit la lecture d'un père ému devant le bonheur de sa fille. Or, un Japonais en 1974 ne pouvait que rire de cette implication farfelue : ces deux images ont en réalité été tirées d'un magazine féminin, *Onna Jishin* 『女自身』 (La femme elle-même), mais elles n'ont rien à voir entre elles. Le mariage représenté sur la gauche est celui du couple, très célèbre alors, de l'acteur Takahashi Hideki 高橋英樹 (1944-) et de

¹⁵ Araki, « Interview: Araki Nobuyoshi Purovōku ni shigeki saretā "hitori dake no 70 nen anpo" », art cit., p.88.

¹⁶ TAKI Kōji 多木浩二, « "Shashin ni tsuite no shashin ten" o owatte » 「写真についての写真展」を終わって (À propos de l' « Exposition de photographie sur la photographie »), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juillet 1974, p. 146-148.

¹⁷ TAKI Kōji 多木浩二, « Kansei no myakuraku : shashin no kōzō to sono imi nitsuite » 感性の脈絡—写真の構造とその意味について (Les réseaux de la sensation : des significations et de la structure de la photographie), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juin 1974, p. 125-149.

l'actrice Kobayashi Akiko 小林亜紀子(1948-). L'homme ému à droite n'est autre que le soldat de l'armée impériale Onoda Hirō 小野田寛郎 (1922-2014), qui est rentré au Japon en 1974 après être resté vingt-neuf ans seul dans la jungle aux Philippines, où il attendait l'ordre officiel d'un supérieur pour arrêter le combat. La photographie prise lors de son retour au Japon a été très relayée dans la presse, pour l'émotion qu'elle laissait transparaître de cet homme peint comme un héros de guerre, et qui avait fasciné l'opinion publique.

Fukase expose trois photographies de portraits en buste de son père, sa mère et sa femme (fig.131). Les portraits en noir et blanc sont tirés dans un format imposant, qui fait apparaître les personnages grandeur nature, encadrés et décorés d'un ruban dans le coin droit, noir pour ses parents et blanc pour sa femme. Fukase a pris ces photographies lors d'un séjour dans sa région natale, dans le studio familial à Bifuka, avec l'appareil de son père. Wanibe relate le contexte de cette prise de vue dans le texte paru dans le dossier consacré à l'exposition dans *Bijutsu Techō*¹⁸. Les poses des trois membres de la famille Fukase sont très conventionnelles : sur le fond neutre du studio, ils posent, le buste de trois-quarts, habillés de kimono formels. Le titre de ces photographies « Sōshiki yō shashin » (Portraits pour funérailles) 「葬式用写真」 confirme ce qu'un spectateur japonais aurait déjà perçu dans les conventions très austères de ces portraits : ils évoquent les grandes photographies encadrées disposées près du cercueil lors des cérémonies funéraires. Inutile de préciser que les parents de Fukase, ainsi que sa femme, sont encore bien vivants en 1974. Le photographe, en sortant ces images de leur contexte d'usage, détourne les codes de la profession de ses parents et propose de porter un autre regard sur ces objets et la valeur sociale qui leur est attribuée.

L'offre de Naitō Masatoshi est proche de celle de Fukase, il expose des vues qu'il a prises des intérieurs de particuliers dans lesquels sont disposés des portraits de défunts encadrés. Kimura Ihei, photojournaliste très respecté, expose, à contre-courant de ce qui serait attendu de lui, des polaroïds, représentant des vues de quartiers, sans personnages visibles, et sans sujet particulier. Ueda Shōji expose trois œuvres représentant des photographies trouvées dans sa réserve : l'objet exposé, dans son cadre, montre les photographies abîmées, dans leur cadre cassé. Shinoyama, fidèle à son style populaire,

¹⁸ Fukase Y., « Sōshiki shashin o tori ni hokkikō », art cit.

montre quatre portraits de l'acteur Kobayashi Akira 小林旭 (1938-), dans des accoutrements, des poses et des couleurs vives qui pastichent les images de promotion de films de son début de carrière, quand il était encore un jeune premier, alors qu'en 1974, il a 38 ans (fig.130).

Taki de son côté a accroché au mur un ensemble de plus de six cents photographies sous le titre « Watashi jishin no arubamu » (Mon album personnel) 「私自身のアルバム」 de photographies prises par lui-même de son entourage direct, de ses amis, et de son épouse, qui apparaît parfois nue¹⁹ (fig.130). Le texte qu'il publie dans le dossier de *Bijutsu Techō*²⁰ ne porte cependant pas tant sur cet ensemble en particulier que sur la photo souvenir en général. Aucune de ses photographies n'est donc représentée dans la revue d'art, et il faut sans doute voir là le choix d'un Taki qui arrive à la fin de sa pratique de photographe : cette exposition marque un tournant où il se pense plus comme spectateur et usager de la photographie que comme producteur.

Enfin, l'espace de Nakahira est très minimaliste : il comporte trois photographies, qui sont trois monochromes bleus. Les légendes précisent qu'il s'agit des ciels de Tokyo et d'Okinawa. Ainsi, Nakahira, dans une démarche proche de celle d'Araki, fait prendre conscience au spectateur du discours qui encadre les images et leur donne un sens. Dans le texte qui accompagne ces œuvres, Nakahira revient sur la photographie qui a été l'unique preuve à charge dans le procès Matsunaga Yū et fait cette réflexion :

写真は「記録」であるというのがいわば写真についての通念であり、私自身も数年前『プロヴォーク』という同人雑誌を通じてそれを、多少のニュアンスを変えて主張してきた。だがそれは、あくまでも「写真家」という「作家」（と呼ぶべきか否かは知らない）レヴェルでの話であり、それが「作家」の写真という狭いわくをこえて、マス・メディア等を通じて現在大量に流通している膨大な写真群、映像の群れにまでおしひろげられた時、要するに社会的地平において写真、映像一般を考える時、「写真は記録である」という俗論は大きな陥穽を持っていることに私は気づかざるを得なくなったのだ。²¹

¹⁹ ANONYME, « Gakubuchi-fukusha ni katayoru » 額縁一複製に偏る (Le cadre ou la copie), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, juin 1974, p. 112.

²⁰ TAKI Kōji 多木浩二, « Watashi jishin no arubamu » 私自身のアルバム (Mon album personnel), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juin 1974, p. 158-159.

²¹ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Watashi jishin no oboegaki » 私自身の覚え書き (Memorandum personnel), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juin 1974, p. 160-161.

Il est communément admis que la photographie est un « enregistrement », et moi-même, il y a quelques années, dans la revue indépendante *Provoke*, c'est ce que j'ai défendu (avec quelques nuances). Mais cette façon de penser trouve sa limite au niveau de l'« auteur » (faut-il ou non employer ce terme, je n'en sais rien) qu'est le « photographe ». J'ai dû admettre que quand elle dépasse le cadre restreint de l'« auteur », et qu'elle est appliquée aux amoncellements d'images, et à la profusion de photos qui circulent en nombre incalculable aujourd'hui dans les médias de masse, finalement, quand on pense à l'image en général et la photographie dans son horizon social, cette croyance populaire que « la photographie est un enregistrement » est un piège.

Cette réflexion de Nakahira, qui s'appuie sur les événements politiques récents, à l'image de l'ensemble de cette exposition pensée par Taki, montre une véritable évolution dans la réflexion des deux hommes sur la photographie depuis *Provoke*. En 1968, elle portait surtout sur des logiques internes des pratiques du photographe et son rapport au monde. Si elle s'inscrivait dans les problématiques plus larges du langage, elle n'avait pas vraiment problématisé la question de la réception des photographies au sein de la société. Nakahira admet que son projet d'une photographie comme « enregistrement », telle qu'il la pensait à l'époque de *Provoke*, c'est-à-dire non pas comme un enregistrement documentaire proposant de restituer la vérité contre le mensonge, mais un enregistrement de sa présence dans l'ici et maintenant, lui permettant de se défaire de ses *a priori* sur le monde, n'était pas applicable à l'image comme média de masse.

Dans les deux textes qu'il écrit sur cette exposition, Taki va dans ce sens, et fait ainsi preuve d'un intérêt pour la photographie dans sa dimension sociale, telle qu'il l'avait déjà montré dans une série de textes publiée la même année, en 1974, tous les mois, dans *Asahi Kamera* sous le titre « Eizō no shakaigaku » (Sociologie de l'image) 「映像の社会学」²². Cela explique son insistance à affirmer qu'il n'a pas voulu faire une exposition d'art conceptuel²³, qui passerait pour lui à côté de l'aspect social et intime de la photographie dans les vies quotidiennes. Dans cette exposition il cherche ainsi à mettre en avant des qualités propres à la photographie. Il se rapproche en cela, et Nakahira aussi, de mouvements comme celui de l'Arte Povera en Italie, et des « Verifiche » d'Ugo Mulas (1928-1973), qui, selon l'analyse qu'en fait Sergio Giuliano « ne sont pas des propositions sur l'art, documentées à

²² TAKI Kōji 多木浩二, « Eizō no shakaigaku » 映像の社会学 (Sociologie de l'image), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, janvier à décembre 1974.

²³ Taki K., « "Shashin ni tsuite no shashin ten" o owatte », art cit.

travers la photographie, mais le premier travail photographique à mettre en œuvre une analyse de la fonction et de la valeur de la photographie après la révolution médiatique des années soixante. »²⁴. Ainsi, avec ses propres œuvres et celle de Fukase, Taki met en avant la dimension intime et rituelle de l'usage des photographies, et même ce que Benjamin appelle leur « valeur culturelle »²⁵, en opposition à la « valeur d'exposition ». En parallèle, avec les œuvres d'Araki et Shinoyama, il met en avant sa dimension sémiotique avec les réseaux de signes qui entourent les images, qui fonctionnent sans textes. Chez ces derniers, en effet, le contexte dans lequel les œuvres sont vues est primordial : un Japonais en 1974 identifie immédiatement Onoda Hirō, tout comme il identifie l'acteur Kobayashi Akira, et saisit d'un coup d'œil le message parodique que leurs portraits véhiculent. La même chose ne pourrait être dite d'un Français en 2023. Ces « réseaux de connexion » *myakuraku* 「脈絡」²⁶ décrits par Taki, qui traversent à la fois les sociétés, mais aussi les individus dans leur inconscient et leur intimité, n'est pas sans évoquer ce que Gilles Deleuze (1925-1995) et Félix Guattari (1930-1992) théoriseront comme le « rhizome »²⁷, qui cherche à mettre en évidence une arborescence des significations, échappant à un système de pensée hiérarchisant.

L'« exposition de photographie sur la photographie », proposait ainsi de sortir de la logique du photographe et son rapport au monde pour prendre en compte cette dimension sociale de l'image, qui existe comme langage culturel, comme objet de consommation, comme convention sociale et rituel intime. Cette évolution justifie aussi l'adoption du format de l'exposition, car avec les formes variées du polaroid, du tirage encadré, du poster, ou de la page de magazine, il permettait de montrer la photographie sur les différents types de supports qui la véhiculent, dans ses différents usages dans la société.

²⁴ SERGIO Giuliano, *Information, document, œuvre : parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, « Collection Les arts en correspondance », 2015., p.193.

²⁵ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1936) », art cit.

²⁶ Taki K., « Kansei no myakuraku : shashin no kōzō to sono imi nitsuite », art cit.

²⁷ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

7.2.2 « De la photographie à la photographie »

L'exposition « De la photographie à la photographie » du groupe Workshop, en juin 1974, est dans la lignée directe d'« une exposition de photographie sur la photographie » dans son concept et sa scénographie. Cependant, à l'image du groupe dont les activités sont très cloisonnées par professeur, elle faisait peut-être preuve de moins de cohérence que cette dernière. Il n'y avait pas de thématique en particulier et, comme pour tous les événements de Workshop, les œuvres ne cherchaient pas nécessairement à entrer en résonance. Ainsi, contrairement à l'exposition de Taki, celle de Workshop n'a pas été accompagnée de textes expliquant le concept de l'événement. L'éclectisme des formats proposés rappelle pourtant bien l'exposition de Taki : de daguerréotypes à des pages de magazines, les formes que prennent les photographies exposées vont d'un extrême à l'autre. Cela révèle la disparité des approches de chacun, mais aussi une intention commune : explorer les libertés possibles dans ce nouvel espace de la galerie.

Il existe peu de photographies de l'exposition et les œuvres elles-mêmes n'ont pas non plus été gardées, il est donc difficile d'en connaître exactement le contenu²⁸. De plus, certaines de ces œuvres étaient des images que les photographes se sont réappropriées et dont ils n'avaient certainement pas les droits, elles ne sont donc pas reproduites dans les pages d'*Asahi Kamera* qui consacre pourtant un dossier de quelques pages à cet événement²⁹ (fig.137 à 141). Les descriptions parues dans la presse permettent cependant de s'en faire une bonne idée. Voici ce qu'en dit Tanaka Masao dans *Nippon Kamera* :

不思議な展示場で、壁にベタベタ写真がはってあったりするのだが、場内で写真を撮影していたり、ラーメンを食べたりしてる若者が数人いたが、それらも展示作品の一部ではないかと考えたらおかしくなった。どうやら時代は動いている様子だ。³⁰

Dans ce curieux espace d'exposition, les photographies sont collées en pagaille au mur, et des jeunes sont là à prendre des photos et manger des *rāmen*, si bien qu'on pourrait penser qu'ils font aussi partie de l'exposition. Il semble bien que les temps soient en train de changer.

²⁸ Interrogé à ce sujet dans un entretien le 9 février 2021, Moriyama lui-même n'avait pas de souvenirs précis de l'exposition et n'a pas été en mesure d'apporter des renseignements supplémentaires.

²⁹ Taki K., Yokosuka N., Araki N., et al., « Tokushu: ibento to shite no shashin-ten o kangaeru », art cit.

³⁰ TANAKA Masao 田中雅夫, « Shashin kara shashin e » 写真から写真へ (De la photographie à la photographie), in *Nippon Kamera* 日本カメラ, août 1974, p. 95.

Cette réflexion rend compte de l'intention de cette exposition, qui était de créer un « événement » *ibento* 「イベント」³¹. Une critique d'*Asahi Kamera* précise que les photographes donnaient des cours et conférences pendant toute la durée de l'exposition³², ce qui est confirmé par des photographies montrant Hosoe et Araki parlant à un groupe de personnes devant les œuvres au mur (fig.134 et 135).

Lors de cette exposition, Tōmatsu a exposé sous le titre « Boku no saishinsaku » (Mes dernières œuvres) 「僕の最新作」 des photographies récentes, dont une a été publiée dans *Asahi Kamera* sous le titre « 5/15 Okinawa no shiseiken henkan 2 nen me no hi. WORKSHOP shashin gakkō no okujō de utsusu » (Deux ans exactement après la restitution d'Okinawa du 15 mai : je prends cette photographie sur le toit de l'école Workshop) 「5・15 沖縄の施政権返還2年目の日。WORKSHOP 写真学校の屋上で写す」 La photographie représente une femme en robe de mariée, seule sur le toit-terrasse de l'école (fig.141). La photo est prise de nuit et le flash projeté sur le modèle fait d'autant plus ressortir la blancheur de sa tenue, lui donnant un aspect fantomatique. Par cette dissonance entre le sujet, a priori heureux, d'une mariée, et son traitement, il signifie l'hypocrisie de cette célébration d'un événement vécu par beaucoup d'Okinawaïens comme un échec. Yokosuka a exposé sous le titre « Kabegami » (Papier peint) 「壁紙」 des photographes pornographiques anciennes³³, qui n'avaient sans doute pas pu être montrées telles quelles dans les pages d'*Asahi Kamera* dans le dossier qu'elle consacre à l'exposition, et qui ont donc été remplacées par une composition abstraite représentant les grains noir et blanc d'une photographie qui aurait été trop agrandie et rendue illisible (fig.138). On peut constater chez Tōmatsu une approche journalistique, de recherche de sujet, qui a disparu chez Yokosuka : ce dernier prend de la distance par rapport à sa profession en intégrant des photographies, objets populaires de consommation, dans un environnement de galerie.

Araki expose une série de photographies sous le titre « Hako niwa » (Jardin miniature) 「箱庭」 (qui feront l'objet d'un livre sous le titre *Tōkyō wa, aki* (Tokyo,

³¹ Taki K., Yokosuka N., Araki N., et al., « Tokushu: ibento to shite no shashin-ten o kangaeru », art cit.

³² ANONYME, « Wākushoppu kōshi ga shashin ten » ワークショップ講師が写真展 (Les professeurs de Workshop font une exposition), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juin 1974, p. 70.

³³ *Ibid.*

l'automne) 『東京は、秋』³⁴). Il s'agit de cinquante-cinq vues de paysages tokyoïtes, prises avec un Asahi Pentax 6x7, qu'il ajuste sur un trépied. Cet appareil fonctionne avec des négatifs de 6x7cm, plus grands, donc aussi plus précis, que le format 35 mm (avec des négatifs de 24 x 36 mm) communément utilisés avec les réflex mono-objectifs. Ces photos, où apparaissent très peu de personnages, sont, dit-il lui-même dans le dossier, un hommage aux vues de Paris du photographe Eugène Atget. Ce choix est bien différent de ce qu'avait prévu de montrer Araki en premier lieu, comme il l'explique : il avait projeté de montrer une page d'un numéro du magazine féminin *Bishō* 『微笑』 (Sourire) (titre qui pourrait aussi se lire *hohoemi*) sur des méthodes de lavement vaginal dans un beau cadre avec le titre « Mona Riza no hohoemi » (Le sourire de Mona Lisa) 「モナリザの微笑」. Sans doute cela était-il trop proche de sa participation à l'« Exposition de photographie sur la photographie », ou de ce que Moriyama proposait cette fois, toujours est-il qu'il choisit d'exposer finalement ses vues de Tokyo.

Un petit aparté est nécessaire pour comprendre cet intérêt d'Araki pour Atget, qu'il est loin d'être le seul à avoir manifesté au cours des années 1970. Ce photographe français, né en 1859, a commencé son activité de photographe en 1898 à son installation à Paris, après avoir travaillé dans le théâtre. Il documente alors la capitale et sa banlieue, ses petits commerces, son architecture, les arrière-cours, les vitrines, les vendeurs ambulants, les intérieurs d'appartements. Il produit ainsi des séries de motifs qu'il vend aux artistes peintres comme modèles ou aux bibliothèques et archives comme documents. De cette entreprise, qui l'occupa trente ans, a résulté près de 10 000 prises de vues, partagées aujourd'hui entre des collections de musées et bibliothèques à travers le monde. L'apparente neutralité des images documentaires d'Atget a rapidement ouvert la voie à des récupérations et des détournements, notamment par les surréalistes³⁵. Man Ray (1890-1976) vivait près de l'atelier d'Atget, rue du Cherche-midi et avait acheté des tirages au photographe. Son assistante, Berenice Abbott (1898-1991), jeune photographe américaine, se passionne alors pour ce personnage atypique. Quand Atget meurt en 1927, Abbott rachète un ensemble important de plaques de verre de

³⁴ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Tokyo wa, aki* 東京は、秋 (Tokyo, l'automne), Tōkyō, Sanseidō 三省堂, 1984.

³⁵ Quelques-uns de ses clichés apparaissent notamment dans le numéro de juin 1926 de *La Révolution Surréaliste* dirigée par André Breton. Voir : LE GALL Guillaume, « Atget, figure réfléchie du surréalisme », in *Etudes photographiques*, n° 7, mai 2000, p. 1-11.

son atelier avant de partir pour New York. Dès 1928, elle organise dans la galerie Julien Lévy une exposition de tirages qu'elle fait elle-même à partir des négatifs et publie en 1929 un premier texte, décrivant la légende d'un génie incompris, se nourrissant de pain, de lait et de morceaux de sucre, promenant aux premières lueurs du jour son lourd trépied et sa chambre noire dans les rues de Paris³⁶. Ce début de réception outre-Atlantique s'est donc largement fait dans le cadre du mouvement surréaliste et par l'entremise de Berenice Abbott, qui a, par ailleurs, supervisé l'édition d'un livre de photographies d'Atget en trois langues, en 1930. La version française paraît avec une préface de Pierre Mac Orlan, et son édition allemande, préfacée par Camille Recht, rencontre un succès important dans le contexte de la nouvelle objectivité. Recht y décrit en effet un Atget précurseur, dont la photographie documentaire se serait affranchie de l'héritage de la peinture³⁷.

Comme en France et en Allemagne, Atget surgit dans les années 1930 dans les milieux artistiques japonais du surréalisme et de la nouvelle objectivité, introduit à la fois par les canaux français, américains et allemands. En janvier 1933, une traduction du texte sur Atget signé de Berenice Abbott paraît dans *Kōga* 『光画』. Cette revue représentait au Japon le mouvement de la *shinkō shashin* (nouvelle photographie) 「新興写真」 depuis la parution, dans son premier numéro en 1932, du manifeste pour une photographie objective et anti-pictorialiste : « Revenez à la photographie » (Shashin ni kaere) 「写真に帰れ」 par Ina Nobuo. De son côté, le poète, artiste et critique d'art Takiguchi Shūzō 瀧口修造 (1903-1979), figure majeure du surréalisme japonais, mentionne à la même période Atget de façon récurrente. Il lui consacre un texte dès janvier 1934³⁸ dans la revue *Foto Taimusu* 『フォトタイムス』 à laquelle il contribue régulièrement. En 1938, il publie un ouvrage que lisent des générations de Japonais à chacune de ses nombreuses rééditions : *Kindai geijutsu* (L'art moderne) 『近代芸術』³⁹. Dans le chapitre « Shashin to kaiga no kōryū » (Les échanges

³⁶ ABBOTT Berenice, « Eugène Atget », in *Creative Art*, n° 3, vol. 5, septembre 1929, p. 651-656.

³⁷ RECHT Camille, *E. Atget, Lichtbilder*, Paris; Leipzig, Verlag Henri Jonquières, 1930.

³⁸ TAKIGUCHI Shūzō 瀧口修造, « Ujeinu Atoje » ウジエイヌ・アトジェ (Eugène Atget), in *フォトタイムス* *Foto Taimusu*, janvier 1934, p. 117-121.

³⁹ TAKIGUCHI Shūzō 瀧口修造, *Kindai geijutsu* 近代芸術 (L'art moderne), Tōkyō, Mikasa shobō 三笠書房, 1938.

entre peinture et photographie) 「写真と絵画の交流」⁴⁰, Takiguchi qui a vu *La Révolution Surréaliste* et sans doute aussi l'ouvrage de Recht, fait d'Atget le marqueur d'un tournant décisif, celui où la photographie s'affranchit de sa dépendance à la peinture et entre ainsi dans la modernité.

Atget était donc déjà connu au Japon dans le cadre de la photographie objective et celui du surréalisme, mais c'est en particulier à la fin des années 1960 qu'il connaît un regain d'intérêt, par deux canaux principaux. Le premier est institutionnel et principalement américain, par des expositions, et publications, comme *The World of Atget* par Abbott en 1964⁴¹, présentant Atget comme un grand photographe. Le second intervient par la lecture de Walter Benjamin, traduit en 1965 au Japon, qui commente Atget dans ses deux essais de 1931 « Petite histoire de la photographie »⁴², puis de 1936 « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »⁴³. Dans les années 1970, Atget est une référence incontournable qui revient comme un modèle pour des raisons parfois très contradictoires.

Dans sa série « Jardin miniature », Araki recrée, de façon très assumée, les photographies d'Atget : il en imite les sujets, le style, et la technique. Une photographie notamment montre un boxeur, debout dans une ruelle, devant des portes fermées qui ressemblent à des entrées de service, entre deux poubelles en plastique (fig.139). Légèrement penché en avant, le mouvement de ses épaules fait ressortir sa large carrure et les muscles de ses bras, exposés à nu. Araki prend de la distance avec son modèle, dont il calcule parfaitement l'emplacement dans son environnement : il se tient de l'autre côté de la rue, pour permettre à l'homme d'exister dans le cadre, droit et net comme un décor de théâtre, de cette ruelle. Contrairement à ses photographies précédentes, comme celles du *Voyage sentimental*, où il tenait à la main un appareil léger, Araki, ici, a installé un trépied, calculé son geste, fait poser son modèle. Dans l'ensemble, la série montre des vues urbaines où la présence humaine se fait rare, prenant pour sujet des devantures de maisons, des coins de rue,

⁴⁰ TAKIGUCHI Shūzō 瀧口修造, « Shashin to kaiga no kōryū » 写真と絵画の交流 (Les échanges entre photographie et peinture) in *Kindai geijutsu* 近代芸術, Tōkyō, Bijutsu Shuppansha 美術出版社, « Bijutsu sensho » 美術選書, 1962 (1938), p. 169-183.

⁴¹ ABBOTT Berenice (éd.), *The World of Atget*, New York, Horizon press, 1964.

⁴² BENJAMIN Walter, « Petite Histoire de la Photographie (1931) », *Sur la photographie*, traduit par Jörg Cambreleng, Arles, Editions Photosynthèses, 2012. p.45-70.

⁴³ BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1936) », *Sur la photographie*, traduit par Jörg Cambreleng, Arles, Editions Photosynthèses, 2012. p.160-195.

l'architecture modeste des faubourgs plutôt que les gratte-ciels ou les grands magasins. Ce personnage solitaire, posant dans une ruelle d'un quartier populaire et prenant place dans cet ensemble, évoque distinctement des vues de ruelles et d'arrière-cours, et de quelques personnages photographiés par Atget, qui avaient circulé notamment dans l'ouvrage dirigé par Abbott *The World of Atget*. Une photographie montre notamment une prostituée, se tenant dans la rue, devant une porte. Araki se réapproprie le style, les sujets et la gestuelle documentaire d'Atget, ce qu'il explique dans un article où il compare Fukase et lui-même à Atget et Berenice⁴⁴. Il y cite Tōmatsu qui, selon les dires de ses étudiants, les enjoignait à « copier » : « Copiez, copiez ! Si l'on vous dit que votre photo ressemble à tel ou tel photographe, cela voudra dire qu'elle a réussi à s'en rapprocher. Copiez, copiez ! » 「どーんどんマネなさい。だれだれに似ているといわれたらその写真は、その作家に近づいたことになるのだから、どーんどんマネなさい」⁴⁵. Si le conseil de Tōmatsu est de copier les maîtres pour éventuellement les dépasser, Araki semble comprendre cette injonction dans un sens plus conceptuel. Il s'exécute, et imite Atget : « pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques »⁴⁶, comme le disait Barthes dans son texte « La mort de l'Auteur ». Cette série, très différente de ce qu'offrait Araki alors, montre sa réflexion sur le style ou le geste créateur du photographe, interrogeant la notion même d'auteur et d'artiste.

Atget est présent à deux reprises dans cette exposition, puisqu'il prend place aussi dans l'espace alloué à Hosoe, mais sous une forme différente. Hosoe a choisi de montrer un ensemble de photographies sous le titre « Hosoe Eikō o fukumu meisaku korekushon » (Une collection de chefs-d'œuvre, incluant ceux de Hosoe Eikō) 「細江英公を含む名作コレクション」. Cet ensemble est la collection personnelle de tirages que Hosoe s'est constituée au cours de ses voyages, comprenant des daguerréotypes, des œuvres de photographes américains contemporains avec qui il est en contact régulier comme Allen Dutton, Robert Heineken et Wynn Bullock, ainsi que des tirages modernes (par Claudine Sudre (1925-

⁴⁴ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Araki Nobuyoshi no jissen shashin kyōshitsu 5 - Ajje to aiken Berenisu » 荒木経惟の実戦争写真教室 5 - アッジェと愛犬ベレニス (La classe pratique de photographie de Nobuyoshi Araki 5 - Atget et son toutou Berenice), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, mai 1975, p. 206-211.

⁴⁵ *Ibid.*, p.207.

⁴⁶ BARTHES Roland, « La mort de l'Auteur (1968) » in *Œuvres complètes Tome III, 1968-1971*, Éric Marty (éd.), Nouvelle édition., Paris, Éditions du Seuil, 2002, vol. 5, p. 40-45., p.43.

2013)) du photographe français du XIX^e siècle Henri Le Secq (1818-1882) et des tirages d'Atget (par Berenice Abbott) (fig.134 et 135). Comme le montrent le titre et un court texte qu'il publie dans le dossier d'*Asahi Kamera*, cette sélection a pour objectif de montrer la valeur du tirage original. En mettant en parallèle les techniques du XIX^e siècle, avec des tirages de photographes contemporains, Hosoe, qui est alors directeur de la galerie Shadai, cherche à mettre en avant l'importance de conserver les tirages physiques faits par les photographes eux-mêmes.

L'installation de Moriyama est à l'exact opposé de ce que défend Hosoe. Sous le titre « Shinjuku : aa, Nippon » 「新宿・ああにつぼん」⁴⁷, il aurait d'abord affiché des posters de candidats se présentant aux élections de la chambre des Conseillers (chambre haute de la Diète)⁴⁸. Ces images auraient été retirées de la galerie (aucune explication n'est fournie à ce sujet) et Moriyama les aurait remplacées par des pages magazines étrangers où figurent des portraits de célébrités. À l'instar des photographies pornographiques de Yokosuka, il était sans doute difficile pour *Asahi Kamera* de reproduire de tels objets, aussi, dans le dossier consacré à l'exposition, Moriyama a choisi de montrer une photographie, prise par son épouse, Sugihara Michiko 杉原道子, datant de ses premières années à Tokyo, le représentant avec Hosoe, à l'époque où il était son assistant (fig.140).

L'œuvre de Fukase, enfin, intitulée « Za torimingu » [The Trimming] (Le recadrage) 「ザ・トリミング」 (fig.136 et 137) doit être comprise directement en lien avec sa participation, quelques semaines plus tôt, à « Une exposition de photographie sur la photographie ». Il propose en effet une réflexion sur le dispositif de l'exposition, par une mise en abîme, à la galerie Matto Grosso, de sa première exposition à la galerie Shimizu. Dans « De la photographie à la photographie » il expose trois photographies de formats différents et disposées parallèles au sol les unes au-dessus des autres (fig.136). Celle du milieu est beaucoup plus grande que les deux autres : dans un format rectangulaire, elle s'étend sur quatre mètres de long et sur 80,5 cm de haut. Elle représente une vue de l'exposition à la galerie Shimizu (prise par Nozawa Kazuoki 野澤一興) dans laquelle pose Fukase : ainsi, sur le format rectangulaire apparaissent côte à côte, alignés, les trois portraits funéraires dans leurs cadres accrochés au mur, au bout desquels se tient debout Fukase, dos

⁴⁷ Anonyme, « Wākushoppu kōshi ga shashin ten », art cit.

⁴⁸ Tanaka M., « Shashin kara shashin e », art cit.

au mur, imitant la pose hiératique de ses modèles. Le tirage de cette photo a été agrandi et accroché à une hauteur telle que Fukase et les trois portraits apparaissent en grandeur nature, et que leurs yeux soient à hauteur de ceux des spectateurs. Il est épinglé tel quel au mur, sans cadre, support ou vitre de protection. Les deux autres photographies, épinglées elles aussi au-dessus et en dessous de la plus grande, sont au format B4 (environ 25x30 cm). Celle du dessous (fig.137) est la même que la plus grande, mais comporte, inscrites à la main, les instructions d'accrochage de Fukase : « Sans cadre, faire un tirage de 80.5 cm de haut qui s'étend sur la longueur de gauche à droite, de façon un peu figée, pas besoin de support. Fukase Masahisa. » 「ガクブチ外ワリ天地 80.5cm に紙巾いっぱい伸び、左右ナリユキ、少し硬目にね、パネル不要です。深瀬昌久」. La photographie du dessus est une vue de ce nouvel accrochage de la galerie Matto Grosso, où pose à nouveau Fukase. Il apparaît donc en double, sur la photographie le représentant à côté des portraits de sa famille, et debout à côté de cette photographie. En plus de ces trois tirages, un poste de télévision vient compléter cette installation. Il y passe un film montrant, semble-t-il, des personnes devant l'accrochage. Ce jeu vertigineux de boîte gigogne que Fukase soumet à son spectateur propose une double mise à distance de son travail de photographe. D'abord avec ces portraits funéraires, tel qu'il les avait accrochés à la galerie Shimizu, détournés de leur usage social, pour s'offrir dans un usage artistique, donné non plus au cercle intime des modèles, mais au public des galeries. Ensuite, chez Matto Grosso, il propose une mise à distance de ce premier geste de détournement. Il met en scène la mise en scène, invitant, par cette réinstallation à réfléchir à ce que représentait ce premier geste de la galerie Shimizu, en soulignant le caractère théâtral ou artificiel de l'exposition sur des cimaises.

Cette exposition du groupe Workshop, considérée dans la continuité de l'« Exposition de photographie sur la photographie », montre combien ce format de présentation a été mis à profit par les photographes pour aller, tel qu'ils l'avaient déjà montré depuis la fin des années 1960, vers une photographie se rapprochant de l'art conceptuel, dans le sens que lui donne Lucy Lippard dans son ouvrage décrivant le processus de dématérialisation de l'art entre 1966 et 1972 : des « travaux dans lesquels l'idée est primordiale, et la forme matérielle secondaire, légère, éphémère, bon marché, sans prétention

et/ou “dématérialisée” »⁴⁹. L’installation de Moriyama faite de pages de magazines illustre parfaitement cette idée de montrer la photographie comme un matériau pauvre et populaire. Les photographes proposent ainsi une réflexion sur la photographie par la photographie, comme langage, chez Araki, mais aussi, toujours chez lui, sur ce qu’elle déconstruit de la notion d’auteur-créateur. Leurs réflexions portent aussi, par l’exposition, sur le dispositif même de l’exposition, en particulier chez Fukase avec son « recadrage », qui a montré que les photographes ne sont pas dupes des enjeux de ce passage de leurs travaux photographiques aux murs des galeries.

La seule exception à cette tendance est l’installation de Hosoe, qui montre sans ironie des tirages originaux comme des « chefs d’œuvre ». Elle montre déjà au sein du groupe, la coexistence de deux façons d’envisager le futur de l’exposition de photographie, qui prendra un autre tournant en 1976.

7.3 Les expositions personnelles dans les espaces indépendants de Moriyama et Araki

L’exposition des professeurs de Workshop a montré leur intérêt pour une photographie qui se rapproche beaucoup de l’art conceptuel. En dehors de leurs projets de groupe, certains des photographes de Workshop ont poussé ces idées dans des expositions solos, toujours dans des galeries indépendantes, ou même dans des lieux aussi informels et insolites que des échoppes de nouilles. Les cas de Moriyama et Araki sont particulièrement intéressants par l’intensité de leur activité, et la diversité de leurs expositions, à partir du début des années 1970.

En effet, si l’on ne regarde que leurs publications en livre, qui est l’objet le plus reconnu pour la production japonaise, on pourrait rapidement déduire que les années 1970 ont été pour eux des années creuses. Entre *Adieu Photographie* en 1972 et *Hikari to kage* (Ombre et Lumière) 『光と影』⁵⁰ en 1982, Moriyama a publié très peu de livres : une suite

⁴⁹ « work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or “dematerialized” » LIPPARD Lucy R., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997, 272 p.p.vii.

⁵⁰ MORIYAMA Daidō 森山大道, *Hikari to kage* 光と影 (Ombre et lumière), Tōkyō, Tōjusha 冬樹社, 1982.

à *L'Album photo du théâtre japonais*⁵¹ dans la collection « Sonorama shashin sensho » en 1978, et un livre de poche en 1976 dans la collection « Gendai kamera sensho » (dont nous reparlerons ultérieurement). Le même constat pourrait être fait sur Araki : s'il commence sa carrière en publiant d'un coup plusieurs livres (en solo et avec le collectif Geribara 5) entre 1970 et 1971, il ne reprend l'édition qu'en 1978⁵² avec la parution de photographies de son épouse dans *Yōko mon amour* (dans la collection « Sonorama shashin sensho » également). C'est à partir de 1981 qu'il entre dans la production gigantesque qu'on lui connaît, allant de deux à douze livres par an. Pour l'un comme pour l'autre, entre 1972 et 1978, qui correspondent à leurs années au sein de Workshop, la publication d'albums photographiques n'est pas leur priorité. Ce creux dans la production de livres montre que leur activité était en réalité centrée sur des projets dont il ne reste que très peu de traces, à savoir les expositions.

7.3.1 Moriyama : des expositions de photographies sans photographies

L'activité d'exposition de Moriyama dans ces années est en effet impressionnante : entre 1974 et 1976, il participe à six expositions de groupe, et huit expositions personnelles, ce qui fait entre quatre et cinq expositions par an pendant sa participation à Workshop. Après une première exposition personnelle en 1970 « Sukyandaru » (Scandal) 「スキヤンダル」 (Plaza Dikku プラザ・ディック) où il avait exposé, dans un geste très pop art, des agrandissements d'images tirées de publicités et de magazines populaires, Moriyama reprend en 1974 son activité d'exposition avec plusieurs projets novateurs, qui lui valent une presse positive. Du 23 au 31 mars 1974, à la galerie Shimizu, se tient l'exposition « Moriyama Daidō purintingu shō » (Le *printing show* de Moriyama Daidō) 「森山大道プリンティングショー」 (fig.144). Le concept, comme le dit la revue *Kamera Mainichi* au sujet de cette

⁵¹ MORIYAMA Daidō 森山大道, *Tsuzuki Nippon gekijō shashinchō* 続につぼん劇場写真帖 (Album photo du théâtre japonais II), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Sonorama shashin sensho » ソノラマ写真選書, 1978.

⁵² Entre 1971 et 1978 il publie cependant deux recueils de textes, qui ne sont pas à proprement parler des livres de photo. ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Shashin e no tabi* 写真への旅 (Voyage vers la photographie), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1976. est la (compilation d'une série de textes qu'il a publié en feuilleton en 1975 dans la revue *Asahi Kamera* sous le titre « Araki Nobuyoshi no jissen shashin kyōshitsu » (La classe de photographie expérimentale d'Araki Nobuyoshi) 「荒木経惟の実践写真教室」) ; et Araki N., *Otoko to onna no aida ni wa shashinki ga aru*, *op. cit.*

« exposition sans photographie » 「写真のない個展」⁵³, était d'imprimer à la demande un album intitulé *Mō hitotsu no Kuni* (Un autre pays) 『もう一つの国』 et composé de quarante pages d'images inédites prises lors du premier voyage de l'artiste à New York en 1971. Dans l'espace d'exposition, des photos passées à l'imprimante sont accrochées aux murs et au plafond, et Moriyama se tient assis sur une chaise à côté d'un jukebox. Pour 500 yens le visiteur peut demander un livre au photographe (tirage limité à 150 exemplaires). Après avoir choisi l'image qu'il souhaite pour la couverture, il est invité à prendre un café et écouter une chanson en attendant que Moriyama réalise les photocopies et les agrafe.

写真をパネルで飾るのには興味ないし、自分たちの“祭り”に参加しているって感じです。カメラマンが大勢集まるでしょうといわれるんですが、むしろ不特定多数の人がふらりと入ってくる場合が多いんですね。ジャーナリズムの在り方が変われば、こちらもいやでも変わらざるをえない、つねづね自分の空間を持ちたいと考えてたんです。⁵⁴

Ça ne m'intéresse pas d'accrocher des photographies sur un support, ça donne l'impression qu'on participe à notre propre « célébration ». On se dit que ça devrait faire venir beaucoup de photographes, mais le plus souvent il y a plein de gens qui n'ont rien à voir qui entrent juste par curiosité. Si la presse évolue, il faut, qu'on le veuille ou non, qu'on évolue aussi, or j'ai toujours eu envie d'avoir mon propre espace.

Rejouant cette idée d'exposition de photographie sans photographie, Moriyama utilise abondamment au cours de ces années la sérigraphie. Cette technique très utilisée notamment par Andy Warhol, peu chère, assez facilement reproductible, représente un art populaire, qui peut jouer sur le tape-à-l'œil, le spectaculaire et le monumental, tout en restant de facture assez grossière. Moriyama choisit cette technique pour deux expositions. La première, « Hārē davidson » (Harley Davidson) 「ハーレー・ダヴィッドソン」, se tient du 10 au 23 mai 1974 à la galerie Jun (fig.142 et 143). À cette occasion, il accroche au mur des toiles où sont sérigraphiées des photographies de motos en taille réelle. Pour la seconde, au début de l'année 1975, du 13 au 30 janvier, il revient à la galerie Matto Grosso où il expose « Sakurabana » (Fleurs de cerisiers) 「櫻花」, montrant des sérigraphies de

⁵³ ANONYME, « Shashinshū tsukuri o tenji shita Moriyama Daidō “Mō hitotsu no kuni” ten » 写真集作りを展示した森山大道「もう一つの国」展 (L'exposition « Un autre pays » de Moriyama Daidō: exposer la fabrication d'un livre de photographies), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mai 1974, p. 50.

⁵⁴ Moriyama cité dans : *Ibid.*

cerisiers en fleurs, dans des couleurs très criardes, avec une dominante argentée (fig.145). Il propose ces sérigraphies à la vente en triptyque pour 14000 yens, dans un tirage limité à 90 exemplaires : il en aurait vendu 50 pendant l'exposition⁵⁵.

Dans l'exposition qu'il ouvre en 1974 avec les élèves de sa classe, « Moriyama Daidō to 16 nin no otoko tachi » (Moriyama Daidō et 16 hommes) 「森山大道と16人の男たち」 (du 25 au 30 octobre, galerie Shimizu)⁵⁶, Moriyama propose encore une fois un autre support de photographie, la projection de diapositives. Il s'agit d'une série de photographies de nus, dont la projection fonctionne en diptyque, à côté de celle d'images du photographe Kanō Tenmei 加納典明 (1942-) qu'il a invité à participer. La presse a décrit cet ensemble comme « sadique » et « masochiste »⁵⁷. On peut penser que ce sont des photos tirées de son livre *Kagerō* (Éphémère) 『蜻蛉』⁵⁸, représentant des femmes nues ligotées. À l'étage de la galerie, ses étudiants exposent des photos qu'ils ont prises lors d'un voyage de classe à Nagareyama, une ville du département de Chiba. Ces images vont ensuite, est-il précisé, être exposées dans la ville de Nagareyama. Ce geste est proche de celui d'un autre photographe, Ōshima Hiroshi, dont l'exposition « shashin ten Sanheii dai annaijō shashin ten » (Exposition d'invitations à l'exposition « Sanheii ») 「写真展三平伊」大案内状写真展⁵⁹ présentée en février 1974, reçut un accueil très positif. À Tokyo, l'exposition montrait des livrets de présentation à une autre exposition, qui, elle, montrait des tirages accrochés dans les lieux où elles avaient été prises, dans le département d'Iwate. Cette idée de rendre les photographies au lieu où elles ont été prises indique une réflexion générale sur le cadre, et l'espace où sont montrées les images, interrogeant à qui elles appartiennent et à l'appréciation de qui elles doivent être soumises.

⁵⁵ ANONYME, « Fukyō ni megezu » 不況にめげず (Envers et contre la récession), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mars 1975, p. 50.

⁵⁶ ANONYME, « Yōyaru Moriyama kyōshitsu » ようやる森山教室 (Bravo à la classe de Moriyama), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, décembre 1974, p. 249.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ MORIYAMA Daidō 森山大道, *Kagerō* 蜻蛉 (Éphémère), Tōkyō, Haga shoten 芳賀書店, 1972.

⁵⁹ Galerie Ōhashi Hall, Tōkyō, du 2 au 6 février 1974. Sanheii désigne une zone géographique située dans le département d'Iwate, qui réunit les trois districts de Kamiheii, Shimoheii et Kunohe, et qui fut le lieu d'une importante révolte paysanne à l'époque Edo.

Dans toutes ces expositions de 1974 dans des lieux indépendants, Moriyama ne présente aucun tirage, et réutilise des photographies prises antérieurement. Il fait preuve en revanche d'une véritable réflexion sur l'espace d'exposition, et le support de la photographie. Il expérimente ainsi avec plusieurs dispositifs, toujours dans des matériaux pauvres et peu onéreux : la projection en diapositives, la photocopie, la sérigraphie, et exploite leurs particularités pour jouer avec leur mise en scène.

7.3.2 Araki : des expositions *happening*

Araki, tout comme Moriyama, a été très actif dans la production d'expositions, et ce depuis le début des années 1970. Si, contrairement à ce dernier, il ne cherche pas à faire des expositions de photographies sans photographie, il fait preuve d'inventivité dans la scénographie. Entre 1970 et 1976, Araki a exposé à plusieurs reprises ses photographies au Kitchen Rāmen キッチンラーメン, une échoppe de nouilles dans le quartier de Ginza, connue pour avoir au mur des œuvres d'art représentant des nus (des estampes aussi bien que de la photographie ou des peintures à l'huile). Une photographie publiée dans le livre *Yōko mon amour* montre le couple Araki attablé dans la salle bondée du restaurant, avalant sans sourciller leurs nouilles sous les photographies du *Voyage Sentimental* accrochées aux murs, qui les représentent en train de faire l'amour (fig.146).

Du 27 novembre au 2 décembre 1973, Araki organise sa première exposition solo à la galerie Shimizu « Haikyo ni hana » (Des fleurs sur les ruines) 「廃墟に花」. L'accrochage est inventif : les photographies sont tirées à des formats très divers, accrochées par des pinces à un fil ou alignées les unes à côté des autres pour appuyer l'effet sériel. Aucun tirage n'est encadré, à part ceux d'une série représentant des cannettes de sodas écrasées, ramassées dans la rue. En sacralisant ces objets les plus prosaïques, Araki fait preuve d'une ironie certaine quant à la convention d'encadrer et mettre sous verre des photographies (fig.147). Du 26 au 31 août 1974 il renouvelle cet accrochage libre avec l'exposition « Shashin, bideo soshite eiga ni yoru "joyu tachi" ten » (Les « actrices » en photo, en vidéo, et en film) 「写真・ビデオそして映画による「女優たち」展」 à la galerie Matto Grosso, où les tirages sont accrochés par des épingles, et où des vidéos passent sur des postes

de télévision. Le jour de l'ouverture, un des modèles est venu faire une performance, dansant nue dans l'espace de la galerie en face du public assis par terre (fig.148).

Araki se plaît ainsi à désacraliser le dispositif de l'exposition par l'accrochage, la mise en scène et l'organisation de performances. C'est un point qui est particulièrement central dans son enseignement chez Workshop. En plus de l'exposition « Vers une réalité personnelle » en 1975, il organise aussi des expositions très courtes à l'issue d'ateliers de quelques jours en province. Dans un texte qu'il rédige pour la parution de son livre *Entre un homme et une femme* en 1978 « Omoide no Workshop & exhibition Tōkyō o iku » (À l'assaut de Tokyo : souvenirs de Workshop & exhibition) 「思い出の Workshop & exhibition 東京を行く」⁶⁰, il raconte comment, après la fermeture de l'école, il continue avec quelques étudiants à mener une activité de groupe dédiée à l'organisation d'expositions éphémères. Les photographes louent ensemble une camionnette servant occasionnellement de chambre noire, et arpentent les rues de Tokyo en prenant des photographies, pour les développer et les exposer le jour même ou le suivant. Parmi les lieux choisis figure une cabine téléphonique : après avoir inséré des tirages dans l'annuaire, ils observent de loin la réaction des usagers. Une autre fois, ils s'adressent directement à des personnes attendant leur train sur les quais de la station Shinjuku de la ligne Yamanote, pour leur montrer des photographies prises la veille dans les stations de la même ligne (fig.149). Cette « exposition » n'est pas sans rappeler le *happening*, sur la même ligne Yamanote, du collectif Hi-Red Center de 1962. L'artiste Nakanishi Natsuyuki était monté dans le train, accompagné de Takamatsu Jirō, le visage peint en blanc, un « objet » non identifiable a la main, et avait réalisé plusieurs actions, suscitant la curiosité des passants. Comme pour Hi-Red Center, l'objectif de ces expositions sauvages, pour Araki et son collectif, est de désacraliser l'art, abattre les murs des institutions tenant à distance l'art et la vie quotidienne, s'inscrivant par-là dans l'héritage des mouvements anti-art et non-art des années 1960⁶¹.

⁶⁰ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Omoide no Workshop and exhibition : Tōkyō wo iku » 思い出の Workshop and exhibition 東京を行く (À l'assaut de Tokyo : souvenirs de Workshop and exhibition) in *Otoko to onna no aida ni wa shashinki ga aru* 男と女の間には写真機がある, Tōkyō, Byakuya Shobō 白夜書房, 1978, p. 240-275.

⁶¹ Voir : MEREWETHER Charles et TOMII Reiko (éd.), *Art, anti-art, non-art : experimentations in the public sphere in postwar Japan, 1950-1970*, Los Angeles, Getty research institute, 2007.

7.4 Les expositions dans les musées d'art moderne : « New Japanese Photography » à New York et « Quinze photographes » à Tokyo

Ces projets d'expositions individuelles et de groupe, montés dans les années 1973-1975 dans les galeries indépendantes Shimizu et Matto Grosso, mais également dans des lieux encore moins conventionnels, sont presque systématiquement pensés, organisés et scénographiés par les photographes eux-mêmes. Or 1974 est aussi une date importante pour le médium de l'exposition, car elle correspond à l'ouverture de deux expositions de photographie contemporaine dans deux musées nationaux d'art moderne, à Tokyo et à New York : mais là, les conditions et les enjeux ne sont plus les mêmes.

Les expositions « New Japanese Photography » au MoMA (du 27 mars au 19 mai 1974) (fig.157 à 161) et « Quinze photographes » (traduit en anglais « Fifteen photographers today » dans le catalogue) au MoMAT (du 26 juillet au 1^{er} septembre 1974) (fig.152 à 156) ont eu lieu à quelques semaines d'intervalle dans deux institutions nationales d'art moderne. Elles ne jouissent pourtant pas de la même notoriété, l'exposition du MoMA étant de loin la plus mentionnée et commentée dans les histoires de la photographie japonaise. Ceci peut s'expliquer de deux façons, d'abord parce que les sources en anglais ont rendu plus accessibles les textes qui documentent cet événement aux chercheurs non japonais. Ensuite, le MoMA est une institution qui a fait figure d'autorité en matière d'exposition d'art tout au long du XX^e siècle. Ceci se vérifie en particulier dans le domaine de la photographie puisque le MoMA, sous l'impulsion d'Alfred Jarr, a ouvert un département de photographie dès 1939, faisant alors figure de pionnier en comparaison des autres musées internationaux. Ceci a contribué à faire du musée une référence, attirant l'attention des historiens qui ont ainsi mis en place un récit canonique de l'histoire des expositions de photographie, tournant autour d'une dizaine d'expositions du MoMA, considérées comme fondatrices⁶². La mise en valeur de l'exposition « New Japanese Photography » de 1974, dans le temple sacré de l'art moderne du XX^e siècle, s'inscrit dans ce contexte. C'était la première fois en effet qu'une exposition d'une telle envergure avait pour objectif d'introduire la création japonaise au

⁶² C'est ce que soulignent Claire-Lise Debluë et Olivier Lugon dans l'introduction du numéro spécial de la revue *Transbordeur* consacré au thème « Photographie et exposition » : DEBLUË Claire-Lise et LUGON Olivier, « Introduction: Par-delà l'exposition de photographie », in *Transbordeur. Photographie histoire société*, n° 2, 2018, p. 6-15., p.8.

public occidental, et elle marque un tournant indéniable dans l'histoire de sa réception. Mais regarder cette exposition, non pas dans l'histoire des expositions de photographie aux États-Unis et en Europe, mais en comparaison avec les expositions et l'histoire de la photographie au Japon, nous permet de voir en elle bien plus qu'une simple « découverte » occidentale d'une production japonaise.

À cet égard, il est très instructif de regarder l'exposition du MoMA en comparaison de celle du MoMAT. Cette seconde exposition, pensée par des Japonais dans une institution japonaise, propose un discours très différent de celui de sa sœur américaine. Ces deux événements ont très rarement été mis en parallèle. Pourtant, en regardant la sélection des photographes et des œuvres, la scénographie, et le discours qui les a accompagnées, on comprend à quel point les choix du MoMA n'avaient rien de neutre. Ce qui se présentait comme une fenêtre ouverte sur la création contemporaine japonaise était en réalité adapté pour répondre à une certaine définition de la photographie, qui ne rendait pas compte de tout un pan des développements et réflexions menées par les photographes japonais de l'époque.

Quatre photographes de Workshop ont participé à l'exposition du MoMA, et trois à celle du MoMAT. Les tensions qui sont à l'œuvre dans les disparités de ces deux événements, présentées l'année même de la fondation de Workshop et de « De la photographie à la photographie », offrent un éclairage indispensable sur la direction que va prendre le groupe en 1976.

7.4.1 « Quinze photographes » au MoMAT : une « parodie » de l'exposition d'art

L'exposition « Quinze photographes » qui s'est tenue au MoMAT montre une continuité indéniable avec les expérimentations entamées dans « Une exposition de photographie sur la photographie » et « De la photographie à la photographie ». Elle cherche en effet, par le moyen de l'exposition, à montrer la multiplicité des formats de la photographie, de ses usages sociaux et de ses possibilités théoriques, en évitant à tout prix de l'assimiler à une œuvre d'art unique dans un cadre. Or cette position, qui se justifiait dans les espaces indépendants, est plus ambiguë dans un lieu tel que le musée d'art moderne qui, de fait, « artifie » les objets exposés. Les discours des organisateurs rendent d'ailleurs compte de leur difficulté à articuler ce paradoxe.

La sélection des participants a été faite par Taki, qui n'expose pas cette fois en tant que photographe, Okada Takahiko (le poète de la revue *Provoke*), ainsi que le photographe Kuwabara Kineo et le critique Watanabe Tsutomu. Comme l'indique le titre, quinze photographes sont choisis : Fukase, Moriyama et Araki sont les trois représentants de Workshop. La sélection dans son ensemble prend en compte des diverses orientations présentes dans le milieu de la photographie : Nakahira et Takanashi, anciens membres de *Provoke*, et Kitai Kazuo représentent une tendance plus politique et *underground*. De leur côté, Shinoyama Kishin et Sawatari Hajime représentent une tendance commerciale. Les autres, Tamura Shigeru 田村シゲル (1947-), Naitō Masatoshi, Yanagisawa Shin 柳沢信 (1936-2008), Yamada Shūji 山田脩二 (1939-), Niikura Takao 新倉孝雄 (1939-), Hashimoto Shōkō 橋本照嵩 (1939-) et Watanabe Katsumi 渡辺克巳 (1941-2006), témoignent d'une volonté de représenter la jeune génération (ce qui explique l'absence d'un photographe aussi important que Tōmatsu, par exemple) : Fukase, qui a alors quarante ans, est le plus vieux de la sélection.

Dans cette exposition, qui n'a pas de thème commun, les formats, nombres d'œuvres et accrochages sont très variés : la seule limite standardisée est l'espace qui est alloué à chacun : un pan de mur de huit mètres de long sur six mètres de haut, qui peut être occupé par le nombre de photographies qu'ils souhaitent.

Moriyama expose la série qui l'a fait connaître dans les années 1960 « L'album photo du théâtre japonais ». Sur un panneau rectangulaire au fond noir, il accroche cent photographies, disposées côte à côte par vingt sur cinq lignes. Comme pour ses expositions de l'année 1974, Moriyama cherche moins à présenter de nouveaux travaux qu'à réfléchir au dispositif de présentation des images. Ces photographies, auparavant parues dans un livre nécessitant de tourner une à une les pages et induisant par là un sens de lecture, sont ici données à voir toutes ensemble d'un coup d'œil, si bien que Kuwabara parle d'un « démembrement » 「解体」⁶³ du livre (fig.154).

⁶³ KUWABARA Kineo 桑原甲子雄, « Shōwa ni keta sedai ni yoru chōbō - “15 nin no shashinka” ten no senja hitori to shite » 昭和ニケタ世代による眺望—「15人の写真家」展の選者の一人として (La vision de la génération des années 10 de l'ère Shōwa : du point de vue d'un des commissaires), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, septembre 1974, p. 66-67.

Araki de son côté ne montre que deux photographies, agrandies dans un format monumental de quatre mètres de hauteur et sobrement intitulée « Shashin » (Photographies) 「写真」 (fig.153). L'une de ces « photographies » est en couleur, et représente Sekimura Kisaki 関村妃 (fig.152), une adolescente qu'Araki a prise pour modèle en 1974, autour de laquelle il a construit une série à son nom qu'il publie dans *Kamera Mainichi* (en novembre 1975, fig.150 et 151), et expose à l'espace Minolta Photo (du 1^{er} au 30 octobre 1975). Sekimura est en uniforme d'écolière, assise à même le sol dans une pièce à la japonaise, sur des tatamis, appuyée sur une porte coulissante en papier. Elle regarde en direction de l'objectif, sans sourire. La banalité de ce sujet, souligné par le titre, est contredite par la monumentalité de son format. Araki se joue des codes de l'œuvre d'art, en choisissant spécifiquement ce sujet pour sa première exposition dans un musée. Dans la série, la jeune fille apparaît sur chaque photographie dans une tenue et dans un décor différent : en maillot de bain à la plage, en kimono dans un parc, en yukata avec des couettes, en jean les cheveux détachés, en chemisier blanc et queue de cheval, en pull rouge... (fig.150 et 151) En la faisant poser comme une poupée à habiller qu'il manipule, il joue du regard fétichiste et de la dimension perverse de la représentation des jeunes filles dans la culture populaire. Encore une fois, sans vraiment la dénoncer, il en use pour subvertir l'espace du musée, où sont attendus les genres nobles du portrait ou du nu féminin, par une « photographie » de second rang.

Fukase expose des photographies de son épouse, mais il choisit un extrait précis de sa série, qui est « Depuis la fenêtre » (fig.122). L'accrochage présente ainsi une quinzaine de photographies, montées dans des cadres blancs, alignées les unes à côté des autres (fig.155), montrant toutes Wanibe au même endroit, dans la rue, prise du même angle, depuis la fenêtre de leur appartement, et prenant une pose différente dans chaque image. Même si l'accrochage, proprement encadré et aligné, est d'apparence très classique, le sujet l'est moins. Car Fukase n'invite pas à contempler les images une à une comme des objets uniques se suffisant à eux-mêmes, mais, en jouant de la sérialité, propose de voir une installation, et met à distance le dispositif de l'exposition.

Un autre photographe est particulièrement remarqué lors de cette exposition. Shinoyama Kishin présente deux photographies de quatre mètres sur quatre en couleur : elles représentent deux vues d'une maison abandonnée prise dans la région de Hokkaidō (fig.156).

Le fait que la photographie soit en couleur accentue la composition. Les deux tiers des images sont occupés par le bleu intense du ciel, un tiers, dans le bas, par le vert vif de l'herbe luxuriante. En contraste, la maison qui partage ces deux espaces est modeste, les fenêtres et les portes ont été retirées, laissant béants des trous dans sa structure. La taille et la couleur du tirage ont beaucoup frappé et cette œuvre est restée pour beaucoup l'image phare de cette exposition, offrant une vision très nouvelle de la façon d'exposer la photographie. De plus, le minimalisme du sujet et de la composition est surprenant pour le photographe commercial, connu pour ses nus et ses portraits de stars, qu'est Shinoyama. Il est certain que le photographe a à l'esprit, encore une fois les photographies d'Atget, ainsi que celles de Walker Evans. L'année suivante, les mêmes photographies figurent dans son album *Ie* (Maisons) 『家』⁶⁴ représentant des façades et des intérieurs pris sur le territoire japonais, dans un style documentaire proche de ces photographes, sans aucune figure humaine.

Watanabe, Okada, Taki et Kuwabara, les commissaires de l'exposition, adoptent une démarche proche de l'« exposition de photographie sur la photographie » avec la diversité des formats, de la couleur, le jeu sur la série, et l'accrochage hors cadre. Dans le texte du catalogue de l'exposition, le critique Watanabe Tsutomu exprime bien la réticence qu'il a eue à adopter la forme de l'exposition, dont pourrait émaner, pour lui, une lecture de la photographie en tant qu'« art » :

写真本来の性格や今日のあり方から考えて、もともと美術の歴史を通じて利用されるようになった「展覧会」という形式は、写真にとってふさわしい主要なメディアとはいいかねる。むしろ展覧会というのは、写真そのものの文脈に狂いが生じ、その特質が消えてしまう部分も少なくない、メディアだといってよいほどである。つまり、そこでは形式上、とかく「アート」になりすぎる嫌いがあり、ひいては写真が現実に照射した意味性が機能しなくなる恐れ生ずるといってよい。⁶⁵

Il est difficile de dire que le format de l'exposition, qui fut auparavant utilisé dans l'histoire pour les Beaux-Arts, soit le plus approprié pour la photographie, quand on pense à son caractère et à la façon dont elle existe aujourd'hui. On pourrait

⁶⁴ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信 et TAKI Kōji 多木浩二, *Ie* 家 (Maisons), Tōkyō, Ushio shuppansha 潮出版社, 1975.

⁶⁵ WATANABE Tsutomu 渡辺勉, « “15 nin no shashinka” ten o megutte » 「15人の写真家」をめぐって (À propos de l'exposition « 15 photographes ») in *15 nin no shashinka* 15人の写真家, Tōkyō, Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館, 1974, n.p.

même dire, au contraire, que l'exposition est un média qui fait naître une bizarrerie dans le domaine de la photographie, et fait disparaître un peu de sa spécificité. En fin de compte, il y a un risque que, dans ce format, la photographie devienne un « art », et que les significations qu'elle projette dans le réel deviennent inopérantes.

Cette position paradoxale se retrouve aussi chez Nakahira Takuma. La participation de ce dernier, bien connu pour sa posture anti-art est en effet surprenante, ce que n'a pas manqué de relever un étudiant de Workshop, qui l'interroge à ce sujet lors de la conférence qu'il donne à l'occasion du séminaire de Tokyo à l'été 1974. Voici ce que répond Nakahira :

「一五人の写真家展」って苦しいよね、ちょっと。僕は、出すきが実はなかったけどやはり出品した。それ以上は逃げを打ちますまあ、できるだけブルジョワ的に評価されたいと、いまは思ってるわけです。いろいろあって、国家がよんでくれる、国立近代美術館だから国家だろうってんで、国家がよんでくれるのなら一応乗ってやろうということだけで。それ以上はしゃべれません。なにしろ去年の年収が 99 万びったりし。国が呼んでくれたらもう少し金が入るんじゃないかと助平心から。⁶⁶

L'expo « Quinze photographes », oui, c'est compliqué. Je n'avais pas envie d'y participer en réalité, mais je l'ai fait quand même. Je ne me cherche pas d'excuse, je pense que j'avais une envie bourgeoise de reconnaissance.

Il y a plusieurs raisons, mais quand la nation vous appelle, c'est le Musée national d'art moderne, c'est pour ça que je dis la nation, quand la nation vous appelle, et bien vous répondez, c'est aussi simple que ça. Je ne peux rien commenter de plus. L'année dernière, mon revenu annuel a été exactement de 990 000 yens. J'ai pensé de façon très vulgaire que si l'État faisait appel à moi ça allait peut-être me faire rentrer un peu d'argent.

Mais pour Watanabe, en évitant d'uniformiser la scénographie, le format et l'encadrement, en jouant de la sérialité et en prenant une distance avec cette notion d'art, l'exposition a évité d'assimiler les photographies à ce qu'il appelle des « tableaux » (le terme en japonais « *taburō* » 「タブロー」 est directement importé du français) :

展覧会という与えられた形式による発表であるとはいえ、決してタブロー的に、完成された一品制作の傑作を羅列するという方式が見当たらない

⁶⁶ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - shashin wa sajutsu da! » 東松照明責任編集のページー写真は詐術だ！ (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - La photo c'est de l'arnaque!), in *Workshop*, n° 2, décembre 1974, p. 13-14., p.13.

いことである。そのような「作品」意識を捨て、与えられた空間全体を一つの表現としてまとめあげ、ほとんどが群写真的な形式を採用してイメージの増幅を図っている。かりにおごそか傑作を並べたかのような方法を選んでいる場合でも、よく見るとそれは一種のパロディの意図によるものであることに気づく。要するに作品的権威主義やそれからもたらされるヒエラルキー的な思想とは対照的な地点に立って、いずれも展覧会というメディアによる写真のあり方とそれによる自己主張や自己表現の方法を、それぞれの次元から操作し、作業しているのである。⁶⁷

Cette présentation prend la forme d'une exposition, mais elle n'est en rien un étalage de chefs-d'œuvre montrés comme des œuvres d'art uniques et finies comme des tableaux (*taburō*). [Les photographes] ont jeté l'idée d'« œuvre » et ont pris l'espace qui leur était donné comme un moyen d'expression, et, pour la plupart, ont mis en avant la profusion des images en exploitant la forme de photographies en série. Même dans les cas où ils ont aligné de façon cérémonieuse des photos comme des chefs-d'œuvre, à bien y regarder, on se rend vite compte qu'il s'agit en fait d'une forme de parodie. En fin de compte, ils sont dans une position à l'opposé de l'autoritarisme de l'idée d'œuvre, et de la façon de penser hiérarchique qui en découle et, au contraire, ils manipulent, et exploitent, chacun à leur façon, les possibilités de la photographie offertes par le média de l'exposition, et ce que celles-ci permettent d'expression personnelle.

Ce texte montre bien que l'intention des critiques en organisant cette exposition dans un Musée national d'art moderne n'est pas de légitimer la place de la photographie dans ce lieu, mais bien, par la photographie, de venir subvertir, dans les murs mêmes du musée, la notion d'art par ce qu'elle permet de parodie, de copie et de déconstruction des notions d'œuvres et d'artistes.

Dans l'ensemble, l'exposition reçoit une bonne presse. Dans une critique que lui consacre la revue *Asahi Kamera*, la rédaction apprécie justement le fait que les objets ne soient pas montrés comme des œuvres d'art, et trouve dans l'exposition un esprit similaire aux deux autres ayant ouvert un peu plus tôt « Une exposition de photographie sur la photographie » et « De la photographie à la photographie » :

作品主義というか、見せることを強制しがちな写真の展覧会も多くて、へきえきしたりする。そんな意味からすれば、今度の「15人の写真家」展は写真が“アート”にはならず、写真は写真でしかないといった主張もあって、おもしろいと思った。これは人選によるものだろう。⁶⁸

⁶⁷ Watanabe T., « “15 nin no shashinka” ten o megutte », art cit., n.p.

⁶⁸ HENSHŪBU, « Hachi nen buri no “Kyō no shashinka” ten : kokuritsu kindai bijutsukan, “15 nin no shahinka” » 八年ぶりの“今日の写真家”展 国立近代美術館・「15人の写真家」 (Une nouvelle exposition de

Il y a beaucoup d'expositions de photographies qui ont tendance à forcer une sorte d'idée d'« œuvre d'art », et c'est lassant. Au contraire, l'exposition « Quinze photographes » ne cherche pas à montrer de l' « art », mais nous dit que la photographie n'est rien d'autre que de la photographie, et j'ai trouvé ça intéressant. Il faut sans doute remercier pour ça le comité de sélection.

Pour *Asahi Kamera*, l'année 1974, et ses propositions d'expositions conceptuelles comme « Une exposition de photographie sur la photographie », « De la photographie à la photographie » de Workshop et « Quinze photographes » au MoMAT, signe « la mort de la photographie moderne » (Kindai shashin no shūen) 「近代写真の終焉」. Cette déclaration fait le titre du numéro spécial d'*Asahi Kamera* d'avril 1975, faisant le récapitulatif de l'année 1974, et montre en couverture une vue de l'œuvre de Shinoyama dans l'exposition « Quinze photographes » (fig.156). À travers ce numéro qui revient, en plus de ces trois expositions, sur les propositions avant-gardistes de Moriyama et Araki, la rédaction d'*Asahi Kamera* se réjouit de voir la photographie radicale évoluer vers d'autres formes, sans perdre de sa recherche conceptuelle.

7.4.2 « New Japanese Photography » au MoMA : les avant-gardes japonaises à l'épreuve du modernisme américain

7.4.2.1 Sélection et scénographie

Le projet new-yorkais de l'exposition « New Japanese Photography » a été pensé dans un contexte très différent. Il est né de la rencontre de deux personnalités : le directeur du département de photographie du MoMA, John Szarkowski (qui avait succédé en 1962 à Edward Steichen (1879-1973)), et le directeur éditorial de la revue *Kamera Mainichi*, Yamagishi Shōji. Ce dernier œuvre depuis la fin des années 1960 à établir des liens entre le Japon et les pays occidentaux, par des voyages de plus en plus nombreux. L'exposition du MoMA n'est pas son premier projet en dehors du Japon, car *Kamera Mainichi* avait, par exemple, déjà organisé une exposition de photographie japonaise au Salone internationale Cine-Foto Otica (SICOF) de Milan en 1971, mais il est d'une envergure plus importante.

« Photographes contemporains » après huit ans : « Quinze photographes » au Musée national d'Art Moderne), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, septembre 1974, p. 74-79., p.74.

L'historien de la photographie Kai Yoshiaki 甲斐義明 a publié en 2013 une étude très précieuse sur l'exposition du MoMA, dont il retrace la conception à travers la correspondance des deux hommes, et analyse la sélection des œuvres, la scénographie et la réception dans la presse américaine⁶⁹. Il montre ainsi comment le projet est au croisement des ambitions de Yamagishi et de Szarkowski, qui n'étaient pas nécessairement dirigées vers les mêmes objectifs.

Les photographes sélectionnés pour cette exposition sont au nombre de quinze, parmi lesquels Tōmatsu, Moriyama, Hosoe, et Fukase représentent Workshop. Les autres sont Domon Ken, Ishimoto Yasuhiro, Ohara Ken 小原健 (1942-), Tsuchida Hiromi, Narahara Ikkō, Jūmonji Bishin 十文字美信 (1947-), Ichimura Tetsuya 一村哲也 (1930-), Kawada Kikuji, Naitō Masatoshi et Tamura Shigeru. Beaucoup de points sont à relever, en comparaison avec l'exposition du MoMAT. D'abord, même si le nombre de photographes est le même, les noms diffèrent : seuls quatre photographes, Moriyama, Fukase, Naitō et Tamura, ont été présents aux deux expositions. Ensuite, contrairement à la sélection du MoMAT qui est assez jeune, celle du MoMA comporte de grandes disparités dans les âges. Tamura et Jumonji, nés en 1947, sont les plus jeunes, mais Tōmatsu et Hosoe sont d'une génération antérieure, et Domon (né en 1909) est le plus âgé. Enfin, on peut noter que la sélection du MoMA a privilégié quelques photographes vivant ou ayant vécu aux États-Unis : c'est le cas d'Ohara et de Narahara (qui s'y était installé depuis 1970), ainsi que d'Ishimoto qui a passé une partie de son enfance aux États-Unis et a suivi sa formation de photographe à l'Institute of Design de Chicago.

La sélection des œuvres est aussi très différente de celle du MoMAT, car elle ne cherche pas à montrer les œuvres les plus récentes des photographes, elles sont dans l'ensemble plus anciennes. Une partie des séries sélectionnées avait plus de dix ou quinze ans, à l'instar de celles des quatre photographes de Workshop. Sur 185 photographies exposées en tout, Tōmatsu et Moriyama ont été particulièrement mis à l'honneur, avec respectivement trente-six et vingt-quatre œuvres choisies (contre sept seulement pour Fukase). Elles sont issues de différentes séries : une partie est tirée de « L'album photo du

⁶⁹ KAI Yoshiaki, « Distinctiveness versus Universality: Reconsidering New Japanese Photography », in *Local Culture/Global Photography*, n° 2, vol. 3, printemps 2013., n.p.

théâtre japonais » par exemple chez Moriyama (fig.157), et chez Tōmatsu de plusieurs de ses livres comme *Oh Shinjuku*, ou encore *Okinawa Okinawa Okinawa*.

Il est fort probable que la scénographie ait été supervisée par Szarkowski lui-même puisqu'elle ressemble beaucoup à celle choisie en général pour les expositions du MoMA. Les tirages sont pour certains contrecollés sur un support, sans vitre de protection (c'est le cas de Fukase, fig.159), pour d'autres, ils ont été disposés dans un passe-partout, laissant des marges blanches entre la photographie et son cadre, derrière une vitre et dans un cadre blanc (c'est le cas des photographies de Hosoe, fig.158). Sur les murs gris clair, les photographies sont au format B4 (25x35cm), alignées et organisées par photographe, chacun ayant sa section. Dans cette scénographie très minimaliste, une liberté a été prise dans l'accrochage des œuvres de Tōmatsu et Moriyama. Voici ce que dit Kai Yoshiaki à ce sujet :

For the installation of New Japanese Photography, Szarkowski adapted Japanese photographic work to the design he thought best for displaying all art photographs: each photograph was framed individually so that the viewer could contemplate it in the same manner as he or she might view a painting or a print. At that same time, Szarkowski's concern for emphasizing the uniqueness of Japanese photography in the installation design can be found in an oblong frame in which four or five photographs are juxtaposed with narrow margins. This framing device is used for the sections by Tomatsu, Moriyama, and Kawada; in the case of the former two, the frames were tilted by about forty-five degrees and attached to the wall at a lower position than others in a way that is reminiscent of a bookrack. This manner of display was a compromise: it attempted to balance an idiosyncrasy of Japanese photography, specifically, its attachment to the book format, with Szarkowski's advocacy for original prints.⁷⁰

Pour l'installation de « New Japanese Photography », Szarkowski a adapté des œuvres japonaises à ce qu'il pensait être le plus approprié pour montrer des photographies d'art : chaque photographie était encadrée individuellement de telle sorte que le spectateur pouvait la contempler comme il ou elle l'aurait fait pour une peinture ou une gravure. Mais dans le même temps, on peut voir dans un cadre oblong, dans lequel sont juxtaposées quatre ou cinq photographies avec de petites marges, le désir de Szarkowski de mettre en avant la particularité de la photographie japonaise. Ces cadres sont utilisés pour les emplacements de Tōmatsu, Moriyama et Kawada ; dans le cas de ces deux derniers, ils étaient penchés à un angle de quarante-cinq degrés et attachés au mur plus bas que les autres, évoquant un support pour un livre. Cette façon d'exposer était un compromis : elle tentait d'allier l'idiosyncrasie de la photographie japonaise, en

⁷⁰ *Ibid.*, n.p.

particulier son attachement au format du livre, avec la promotion que faisait Szarkowski du tirage original.

Comme le souligne Kai, Szarkowski a donc fait une petite entorse à son accrochage habituel, par souci de montrer une spécificité japonaise qui est celle du livre (fig.157). Ce choix que Kai désigne comme un « compromis » montre que Szarkowski avait à cœur de montrer une spécificité de la photographie japonaise, contrairement à Yamagishi qui, au contraire, cherchait à faire entrer les photographes japonais en dialogue avec les Américains, afin d'aborder des thématiques plus universelles. Kai Yoshiaki montre très bien cette divergence entre les deux hommes en analysant notamment les textes qu'ils ont écrits pour le catalogue de l'exposition. Alors que Yamagishi espère que cette dernière pose la question plus globale de ce qu'est la photographie, Szarkowski espère trouver des « traditions locales » qui auraient résisté à l'« homogénéisation »⁷¹ du monde contemporain. Il trouve ainsi chez les photographes japonais, et surtout Moriyama, un intérêt pour la photographie qui « Semble ne s'encombrer d'aucune attitude ou théorie esthétique, mais fait preuve d'un amour inconditionnel pour le processus en lui-même et d'une fascination pour presque tout ce qu'il peut produire »⁷². Il ajoute que ce qui le frappe dans la photographie japonaise est « son intérêt pour l'expérience immédiate »⁷³:

*[...] most of these pictures impress us not as a comment on experience, or as a reconstruction of it into something more stable and lasting, but as an apparent surrogate for experience itself, put down with a surely intentional lack of reflection.*⁷⁴

[...] la plupart de ces images nous frappent non pas comme un commentaire sur l'expérience, ou une tentative de la reproduire en quelque chose de plus stable et durable, mais comme un substitut de l'expérience elle-même, rendu possible par une absence de réflexion, certainement intentionnelle.

En pointant la recherche de l'automatisme, de l'expérience immédiate sans réflexion, Szarkowski montre une intuition très juste sur le travail de Moriyama, mais, dans le même temps, il passe à côté des racines théoriques que les photographes japonais partageaient avec

⁷¹ « local traditions », « homogenization » : SZARKOWSKI John, « Introduction » in *New Japanese Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1974, p. 9-11., p.9.

⁷² « *It seems to concern itself with no aesthetic theory or attitude, but with an undifferentiated love for the process itself, and a fascination with almost anything that it produces.* » : *Ibid.*, p.10.

⁷³ « *its concern for immediate experience* » : *Ibid.*, p.10.

⁷⁴ *Ibid.* , p.10.

les photographes américains. Peu au fait du fait des débats qui agitaient la scène artistique japonaise, qui apparaissent pourtant de façon évidente à la lecture des textes de *Provoke*, il essentialise les pratiques des artistes asiatiques, les réduisant à des gestes intuitifs et spontanés.

7.4.2.2 *Le modernisme américain*

La position de Szarkowski sur la photographie en général et ses choix de scénographie sont à comprendre dans le contexte du milieu de l'art et de la critique américaine de son époque. Les milieux artistiques et muséaux des années 1950, 1960 et encore dans les années 1970, ont été aux États-Unis très marqués par l'influence du critique d'art Clement Greenberg (1909-1994). Ce dernier a défendu, au cours de ses longues années de carrière, à travers des textes parus notamment dans son recueil d'essais *Art and Culture*⁷⁵, plusieurs idées qui ont défini l'art dit moderniste. Ses écrits concernaient surtout la peinture, mais ont durablement marqué l'ensemble du monde de l'art, qui en a retenu quelques idées phares. Ce sont notamment celle de la spécificité du médium (dans le cas de la peinture, sa planéité) qui irait dans le sens d'une recherche de pureté de chaque discipline, et celle de l'autonomie de l'œuvre, arguant que la forme du tableau est celle d'un art qui réfléchit sur lui-même, et n'a pas besoin de son environnement pour avoir du sens.

Ces idées ont infléchi dans les milieux de l'art une certaine façon d'exposer, de regarder les œuvres et de parler d'elles. Ces critères du modernisme pourraient paraître assez peu adaptés pour la photographie, pourtant Szarkowski fut, à bien des égards, l'héritier des théories de Greenberg. Il l'a montré dans plusieurs textes plus théoriques sur la photographie (par exemple dans le catalogue de l'exposition « The Photographer's Eye »⁷⁶ en 1966). Szarkowski défendait ainsi la photographie dans sa forme du tirage, exposable comme un tableau. Plutôt qu'une photographie narrative supposément transparente capable de retransmettre des faits, il préfère une photographie consciente d'elle-même, où le détail (*the*

⁷⁵ Voir la traduction française : GREENBERG Clement, *Art et culture: essais critiques*, traduit par Ann Hindry, Paris, Macula, 2014.

⁷⁶ SZARKOWSKI John, *The Photographer's Eye*, New York, The Museum of Modern Art, 1966.

detail)⁷⁷ et le cadrage (*the frame*)⁷⁸ servent la vision d'un artiste, ainsi que la description formelle de ses sujets ; sa récupération du modernisme était ainsi essentiellement formaliste.

Les théories modernistes ont perduré chez le critique Michael Fried (1939-)⁷⁹, pour qui la photographie venait entrer dans le champ de l'art dans les années 1970 quand elle commençait à être conçue pour les musées et les galeries, et à prendre ce que le critique Jean-François Chevrier (1954-) a théorisé comme la « forme tableau »⁸⁰. Mais au même moment, la critique postmoderne anglo-saxonne mettait à mal ce modèle greenbergien. Chez des auteurs comme Douglas Crimp (1944-2019)⁸¹, Victor Burgin (1941-)⁸², Allan Sekula (1951-2013)⁸³ ou Rosalind Krauss (1941-)⁸⁴, il n'était plus question que la photographie soit intégrée au champ de l'art, il fallait au contraire qu'elle vienne le subvertir en raison de son « extériorité irréductible »⁸⁵, puisqu'elle est aussi archive, document anonyme, ou objet social. Dans le texte « *Notes on the index* »⁸⁶, Krauss défend, contre le tableau moderniste, l'installation, qui prend en compte son espace de présentation. Pour elle, une œuvre ne saurait être vue en dehors de ce qu'elle nomme son « espace discursif »⁸⁷. Ainsi la photographie, ou plutôt « le photographique »⁸⁸, tel que le propose la traduction française, qui désigne un procédé ou un concept apporté par la photographie plutôt qu'une discipline autonome, ne viendrait pas intégrer le champ de l'art, mais il viendrait le perturber profondément.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p.42, p.70.

⁷⁹ FRIED Michael, *Why photography matters as art as never before*, New Haven, Yale University Press, 2008.

⁸⁰ CHEVRIER Jean-François, *Photo-Kunst : Arbeiten aus 150 Jahren*, Stuttgart, Edition Cantz, 1989.

⁸¹ Son recueil de textes, paru en 1993, porte le même titre que l'article « On the museum's ruins », paru initialement en 1980 dans la revue *October* : CRIMP Douglas et LAWLER Louise, *On the museum's ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993.

⁸² BURGIN Victor (éd.), *Thinking photography*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, Macmillan Press, « Communications and culture », 1982.

⁸³ SEKULA Allan, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984. Ce recueil de ses textes des années 1970 a été traduit en français : SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éd, « Écrits d'artistes », 2013.

⁸⁴ KRAUSS Rosalind, *The Originality of the avant-garde and the other modernist myths*, Cambridge, Mass. London, MIT press, 1985., traduit en français : KRAUSS Rosalind E., *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par Jean-Pierre Cricqui, Paris, Macula, « Vues », 1993.

⁸⁵ DAMISCH Hubert, « À partir de la photographie » in *Le photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1991, p. 5-11., p.10.

⁸⁶ KRAUSS Rosalind E., « Notes sur l'index » in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par Jean-Pierre Cricqui, Paris, Macula, « Vues », 1993, p. 65-91.

⁸⁷ KRAUSS Rosalind, « Les espaces discursifs de la photographie » in *Le photographique*, Paris, Macula, 1991, p. 37-56.

⁸⁸ KRAUSS Rosalind, *Le photographique : pour une théorie des écarts*, traduit par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1991.

C'est dans cette critique postmoderne qu'auraient pu trouver des connivences les critiques et artistes japonais comme Taki et Watanabe, qui, avec des expositions comme « Quinze photographes » et « Une exposition de photographie sur la photographie », avaient le projet de venir subvertir l'art par la photographie, de la penser non pas comme un tableau, mais comme une installation. C'est Watanabe qui utilise à de nombreuses reprises le terme « tableau » pour désigner une photographie qui serait présentée comme une œuvre d'artiste, finie et encadrée, qui suggérerait un système hiérarchique entre différentes formes d'expression. Il ne semble pas qu'il ait lu Greenberg, très peu connu alors dans les milieux artistiques japonais où la question du « modernisme » anglo-saxon ne se pose pas de la même façon. Watanabe emploie d'ailleurs le terme français « tableau » dans sa translittération japonaise *taburō* et non le terme anglais *picture*. Mais il est particulièrement intéressant que le critique ait désigné par ce mot une photographie qui se plie aux exigences des institutions de l'art, presque vingt ans avant les textes de Chevrier.

7.4.2.3 Le « dénuement sémantique » de Yōko

L'exposition du MoMA a donc, pour certains photographes, adapté à un cadre moderniste des objets qui auraient dû résolument lui résister. L'accrochage réservé aux œuvres de Fukase illustre particulièrement bien ce décalage. Les photographies exposées au MoMA sont toutes présentées sous le titre « Yohko », mettant ainsi l'accent sur sa relation avec son épouse et leur vie quotidienne de couple marié. Le communiqué de presse de l'exposition du MoMA va dans ce sens en disant de Fukase qu'il « s'inspire de sa propre vie »⁸⁹.

Or, les photographies sont issues de séries parues dans des titres et à des dates variées. On peut reconnaître par exemple la photographie de sa femme en mariée parue en 1964 dans *Kamera Mainichi*, et une photographie de cadavre de porcs, pendus par les pieds dans l'abattoir de Shibaura dans lequel il était revenu à plusieurs reprises depuis son exposition « Tuez les porcs ! » en 1961 (voir notamment fig.21). Une autre montre un paysage du *danchi*, les terres en construction et les grands ensembles bétonnés. D'autres photographies ne sont

⁸⁹ « *draws on his own life* » : « New Japanese Photography at the Museum of Modern Art Press Release » , archives en ligne du MoMA : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2525> (vérifié le 17/09/2013)

pas parues telles quelles dans la presse⁹⁰, mais elles peuvent être rapprochées de photos similaires, permettant de déduire dans quel contexte et pour quelle publication elles ont été prises. C'est le cas d'une photographie qui montre une fête de *fūten* de 1968, très proche de ses photographies pour la parution *Tokyo Underground* de 1968 (fig.17), et d'une autre photographie montrant Wanibe et sa mère, debout torse nu, portant autour de la taille un *koshimaki* blanc. Cette image est sans doute issue de la même séance que celle où la mère de Wanibe est représentée seule, dans la même tenue, publiée en couleur dans la série « Les enfants de Himiko » d'*Asahi Jānaru* (fig.94).

En montrant ces images sous un même titre, en noir et blanc et dans un même format, Szarkowski, ainsi que Yamagishi, qui a déjà, dans le livre *Jeux*, associé Fukase au discours de la photographie comme « roman du je », tempèrent la dimension très politique de la plupart de ces images, au profit d'un récit plus universel et consensuel. La volonté de mise à distance avec le format de l'exposition, signifiée au MoMAT par l'accrochage de la série sur sa femme, encadré dans ce que Watanabe qualifie d'une « forme de parodie » de l'exposition d'œuvre d'art, n'apparaît pas au MoMA.

Fukase ne s'est pas pour autant privé d'un commentaire cynique sur ce passage à l'art, avec une photographie montrant sa femme accroupie devant les œuvres, le jour du vernissage (fig.161). Wanibe s'était en effet rendue avec son mari en personne à New York pour l'ouverture, ce qui avait constitué pour le couple leur premier voyage aux États-Unis et même en dehors du Japon. Sur cette photographie où il a sans doute demandé à sa femme de poser, Fukase prend bien soin de ne pas faire entrer dans le cadre simplement l'accrochage, mais aussi le public du musée : des visiteurs passent devant les photos, et parmi eux deux Américaines se détachent plus distinctement, une plus âgée sur la gauche en robe couture, et une plus jeune sur la droite, qui paraît plus floue. Les deux femmes font le même geste de porter nonchalamment leur main à leur collier, l'une balayant d'un regard absent, la pièce de l'exposition, et l'autre ouvrant la bouche, arrêtée dans sa conversation. Ce cliché met en avant la dimension d'événement mondain que représente ce vernissage, auquel était présent le couple David et Margaret Rockefeller, mécènes du musée, avec qui les Fukase s'étaient

⁹⁰ Peut-être y avait-il en jeu des questions de droits pour des photos parues dans des revues appartenant à un groupe différent de Mainichi, comme *Asahi Jānaru* ou *Asahi Kamera* ? Aucune photographie issue de ces titres n'a été sélectionnée pour le MoMA.

entretenus (fig.160). Wanibe, assise par terre, échappe à leur regard, tout comme le message contestataire porté par ces images. Les corps nus et les espaces standardisés du *danchi*, participant de la rhétorique anticapitaliste et antiaméricaine, et ces cochons qui disent presque littéralement « mort au bourgeois », sagement accrochés au mur du musée, semblent domestiqués pour l'appréciation d'un public à colliers de perles. Décontextualisées, ces images apparaissent dans ce que Sekula appelle le « dénuement sémantique »⁹¹ forcé par la mise en cadre, et une invitation à une lecture purement formaliste :

La période capitaliste récente a vu la culture s'assujettir au régime sémantique unificateur du formalisme. Le formalisme neutralise et rend équivalent, il constitue un système universel de lecture. Seul le formalisme peut unir toutes les photographies du monde en une seule pièce, les monter derrière une plaque de verre et les vendre. La photographie parvient à son plus grand dénuement sémantique en se faisant fétiche, marchandise privilégiée et objet pour connaisseurs.

La photographie prise par Fukase de cette scène dans l'exposition montre un regard cynique sur l'embourgeoisement de ses propres images, et leur « passage à l'art » qu'il n'a cependant jamais cherché à endiguer. Il assiste aussi à la perte de sens de ces images, qui ne semblent ici rien d'autre, à l'instar de sa femme elle-même adossée au mur dans son kimono, que des objets exotiques.

Les expositions des années 1970, et en particulier celles des membres de Workshop, ont montré, dans le milieu japonais de la photographie, une évolution vers des interrogations menant la photographie dans des pratiques proches de l'art conceptuel. Cette tendance est soutenue par des critiques comme Taki et Watanabe, qui vont dans ce sens jusque dans les espaces du MoMAT, non pas pour légitimer, mais bien pour subvertir la notion d'art. Les artistes soulignent ainsi par leurs œuvres l'espace dans lequel elles sont exposées, comme l'installation « Recadrage » de Fukase qui n'a de sens que dans son lieu d'exposition. Or, l'exposition du MoMA, portée par un Szarkowski héritier des théories modernistes de Greenberg, défendant une photographie « tableau » autonome, a fait connaître cette

⁹¹ SEKULA Allan, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation (1976-1978) » in *Écrits sur la photographie*, traduit par Marie Muracciole, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 143-174., p.152.

production japonaise, mais dans une version tronquée, adaptable aux institutions nationales et au marché. Dans « New Japanese Photography », les photographies de Fukase n'ont pas vocation à interroger le lieu où elles se trouvent, même si lui-même ne se prive pas d'un regard ironique sur la situation.

Dans ce panorama, il serait facile de conclure que le modèle américain moderniste et capitaliste a phagocyté et manipulé une production radicale et subversive proprement japonaise, production qui se serait mise en sourdine pour s'adapter au regard occidental. Mais les débats autour de l'exposition « À vendre » de 1976 vont faire entrer d'autres questions en jeu, notamment celle de la situation économique des photographes.

8 1976, l'exposition « Photographies à vendre » et la critique d'*Asahi Kamera*

1976 marque un tournant pour le groupe Workshop. Alors qu'ils avaient, jusqu'en 1975, pensé l'exposition comme un moyen de faire circuler autrement la photographie avec des concepts avant-gardistes dans des lieux indépendants, en 1976, ils proposent une exposition de groupe très différente de ce qu'ils avaient monté en 1974 avec « De la photographie à la photographie ». Cette année-là, le collectif organise l'exposition « Photographies à vendre » où sont proposés à la vente des tirages originaux d'une sélection de leurs anciennes séries, et où la scénographie ressemble beaucoup à celle de l'exposition du MoMA. Cette initiative est âprement critiquée par plusieurs journalistes et photographes dans les pages d'*Asahi Kamera*, qui publiera, mois après mois, des tables rondes, articles et interviews faisant de Workshop la représentante d'une photographie compromise, qui a renié ses aspirations radicales pour se ranger dans un système capitaliste et des valeurs artistiques archaïques. Après une présentation de l'exposition « À vendre », ce chapitre explore en détail les discours déployés par *Asahi Kamera*. La réponse des photographes de Workshop, qui ferme son dernier numéro sur une table ronde titrée « À mort les magazines photo ! » s'adressant très directement à la rédaction d'*Asahi Kamera*, sera étudiée au chapitre suivant. Notons tout de même qu'alors qu'ils avaient chacun, depuis le début de leurs carrières respectives, publié très régulièrement dans *Asahi Kamera*, la collaboration des six photographes de Workshop avec la revue s'arrête brusquement, pendant deux années à partir de 1976.

8.1 L'exposition « Photographies à vendre »

8.1.1 Sélection et scénographie

L'exposition « Photographies à vendre » a pour sous-titre « 12 nin no shashinka ni yoru jisen sakuhinten » (Une exposition d'œuvres choisies par douze photographes) 「12人の写真家による自選作品展」. Il fut décidé qu'elle se tiendrait dans la galerie Shiseidō

Za Ginza 資生堂ザ・ギンザ, dans le quartier de Ginza, du jeudi 12 au mardi 24 février 1976 (fig.162 à 170). Comme l'indique le sous-titre, en plus des six photographes de Workshop, six autres photographes sont invités à participer : Narahara Ikkō, Ishimoto Yasuhiro et Kawada Kikuji qui avaient déjà participé à l'exposition du MoMA, Morinaga Jun qui défendait, avec Hosoe, la valeur du tirage original, et Tatsuki Yoshihiro, un grand habitué des couvertures de *Kamera Mainichi*, représentant d'une photographie populaire et commerciale, ainsi que Sawatari Hajime. Enfin, comme le titre l'indique, les tirages sont tous à vendre, au prix unique de 30 000 yens. Sur 180 œuvres exposées, 60 ont été vendues dès le premier jour⁹². Ce titre laisse d'ailleurs une certaine place à l'interprétation. Le japonais ne donnant pas d'indication du sujet du verbe, ou du nombre du nom, on peut le comprendre comme une imitation d'un titre d'une petite annonce, en le traduisant au pluriel : « photographies à vendre ». Mais, traduit autrement, ce même titre peut d'un coup devenir une déclaration plus sentencieuse, annonçant une ère de commercialisation de la photographie dans son ensemble : « Nous vendons la photographie ».

Le lieu choisi pour l'exposition mérite une attention particulière. Les photographes de Workshop se sont écartés des galeries indépendantes avec lesquelles ils avaient l'habitude de travailler, comme Matto Grosso et Shimizu : sans doute ce projet n'était-il pas en adéquation avec leur programmation plus expérimentale. L'objectif étant la vente, le lieu ne pouvait pas non plus être un musée ou une galerie d'industriels comme le salon Nikon qui ne proposait jamais de vendre les œuvres. La galerie The Ginza, qui appartient au groupe Shiseidō, a été construite en 1971, mais Shiseidō avait déjà fondé une première galerie d'art en 1919. Sans doute les liens privilégiés de Yokosuka avec l'entreprise ont-ils aidé dans le choix du lieu, mais une autre histoire vient également l'expliquer. Le premier directeur général de l'entreprise, Fukuhara Shinzō, qui avait succédé à son père, le fondateur Fukuhara Arinobu, en 1915, était en effet, comme son frère Fukuhara Rōsō, photographe et avait de son temps participé à développer le mouvement pictorialiste (*geijutsu shashin* 芸術写真, littéralement « photographie d'art », en japonais) au Japon. Son album *Hikari to sono kaichō*

⁹² Tōmatsu S., Iizawa K. et Kitajima K., « Tōmatsu Shōmei intabyū, WORKSHOP shashin gakkō no koro », art cit., p.137. Dans cette interview, Tōmatsu ne se souvenait pas combien de photographies en tout avaient été vendues.

(La lumière et son harmonie) 『光と其諧調』⁹³, publié en 1923, en est une des meilleures représentations. Shiseidō revendique cette histoire pour justifier le choix de cette exposition dans les murs de sa galerie. À l'entrée figure ce texte rapporté par un critique dans *Asahi Kamera* : « Le premier directeur général de notre entreprise, Fukuhara Shinzō, était également un photographe qui tenait au tirage original, et cette exposition s'inscrit dans cet héritage » 「わが社の初代社長であった福原信三も、オリジナルプリントを大切に
した写真家であり、この写真展もそのような伝統を継ぐ催しである」⁹⁴.

L'accrochage de l'exposition est bien loin des expérimentations menées par Araki et Moriyama à la galerie Shimizu. Les tirages sont tous en noir et blanc, et existent en deux formats, 20x25 cm ou 25x30 cm. Ils sont encadrés, sous verre et derrière un passe-partout qui laisse une marge blanche entre les photographies et leur cadre. Ils sont ensuite alignés les uns à côté des autres sur un mur de couleur foncée (fig.162). Les œuvres, qui ont été sélectionnées par les photographes eux-mêmes, ne sont pour la plupart pas récentes, mais tirées de leurs anciennes séries, reprenant souvent partiellement, pour ceux concernés, la sélection du MoMA.

Tōmatsu a choisi la série « Asufaruto » (Asphalte) 「アスファルト」, qui est un ensemble de photographies de 1961, qui avaient constitué un chapitre dans son livre *Nippon*, et dont une avait été exposée au MoMA (fig.167). Ce choix est intéressant, car, de ses travaux sur le Japon des années 1960, traitant très souvent de sujets sociaux, il est celui qui peut être le plus facilement décontextualisé. Les photographies représentent un sol, qui sert de fond uniforme sur lequel sont dispersés quelques objets pas toujours identifiables, un clou rouillé, une trace de pneu, des formes dispersées de façon aléatoire. Dans le contexte de son livre *Nippon*, elles pouvaient être lues comme un commentaire sur l'industrialisation de l'après-guerre, mais là, dans leur cadre, les images ressemblent presque à des tableaux abstraits, évoquant par exemple des compositions du peintre Wassily Kandinsky (1866-1944).

⁹³ FUKUHARA Shinzō 福原信三, *Hikari to sono kaichō* 光と其諧調 (La lumière et son harmonie), Tōkyō, Shashin geijutsusha 写真芸術社, 1923.

⁹⁴ ANONYME, « “Shashin urimasu” ten » 「写真売ります」展 (L'exposition « Photographies à vendre »), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, avril 1976, p. 74-75., p.74.

Yokosuka fait aussi le choix de l'abstraction, avec « Réfraction », une série de 1963 représentant des compositions géométriques formées par des jeux de lumière sur des objets en verre (fig.163). Il ne met donc pas l'accent sur son travail commercial, bien qu'il soit surtout connu pour ça dans les années 1970.

Moriyama présente une sélection de photos qu'il intitule sobrement « 1968-1972 », tirées de plusieurs travaux parus dans la presse dans cet intervalle. Certaines photographies étaient exposées au MoMA, comme le chien errant qui fait partie de la série « Sur la route » de 1970. Contrairement à son livre *Adieu photographie*, publié peu après sa participation à *Provoke*, qui poussait la photographie dans les limites du lisible, cet ensemble offre des images dont les sujets sont tous très identifiables : un chou, un chien, ou une roue de tracteur (fig.165).

Fukase de son côté a sélectionné des photographies de Wanibe, qu'il réunit sous le titre « Yōko » 「洋子」. Il reprend une partie de la sélection des photographies du MoMA (on retrouve Wanibe et sa mère torse nu (1970) et Wanibe en robe de mariée (1963) à laquelle il ajoute des photos plus récentes, dont celle qui avait fait la couverture du numéro 3 de *Workshop*. Adoptant de lui-même la stratégie de décontextualisation du MoMA, il propose toutes ces photos comme si elles faisaient partie d'un même ensemble, alors qu'elles avaient été publiées dans des contextes et formats divers (fig.164).

Araki, contrairement à ses collègues, présente une série récente : « Sekimura Kisaki , actrice », qu'il avait déjà publié dans *Kamera Mainichi*, et dont il avait exposé un tirage monumental dans « Quinze photographes » en 1974. Alors que dans ces occurrences les photographies étaient toutes en couleurs (FIG.50 et 51), les tirages de « À vendre » sont, eux, tous en noir et blanc (fig.166).

Hosoe choisit la série « Shimon (shifūkei) » (Simon (paysage personnel)) 「シモン (私風景)」, prenant pour modèle Yotsuya Shimon, qui avait été exposée quelques mois plus tôt à la galerie Light de New York. L'artiste posait, maquillé et revêtu d'un léger kimono d'été, dans la rue ou dans la nature, dans une attitude évoquant la chorégraphie de Hijikata Tatsumi pour son œuvre *Kamaitachi*, qui avait rencontré un succès important (fig.168).

Ainsi, à part Araki et Yokosuka, qui n'avaient alors encore jamais exposé à l'étranger, tous ont fait le choix de proposer des œuvres plus anciennes de leur carrière, qu'ils

considèrent alors comme leurs travaux phares, dans une scénographie très proche de celle du MoMA de New York. L'enjeu de cette exposition n'est donc pas de montrer l'état de la photographie contemporaine comme au MoMAT, ou d'offrir une réflexion sur le médium de l'exposition et sur la photographie dans ses diverses formes comme avec « De la photographie à la photographie » ou « une exposition de photographie sur la photographie ». L'enjeu majeur de cette exposition est le tirage, autrement dit, un objet.

C'est ce que met en valeur le numéro 6 de la revue *Workshop* : entièrement consacré à l'exposition, il fait office de catalogue, offrant des reproductions des œuvres exposées, et des textes, entretiens et traductions, tous dirigés vers la thématique du tirage, traitant d'enjeux de conservation⁹⁵ et de longévité⁹⁶, mais aussi de valeur sur le marché⁹⁷. Contrairement à l'exposition du MoMA cependant, « À vendre » n'a été organisée par aucun curateur ou marchand d'art, et l'on ne peut donc pas déduire que ce format a été imposé aux photographes : ce sont eux-mêmes qui l'ont adopté pour cet événement qu'ils ont monté.

8.1.2 Définitions du « tirage original »

Mais qu'est-ce qu'un « tirage original » pour *Workshop* ? De façon générale, un « tirage » désigne l'épreuve en positif effectuée à partir d'un négatif. En français, il renvoie à la fois à l'objet final, mais aussi au processus, ce qui n'est pas le cas du japonais. L'objet « tirage » a deux appellations, *purinto* 「プリント」, importée de l'anglais, ou *inga* 「印画」 en japonais, alors que le processus est désigné par les termes *hikinobashi* 「引き伸ばし」 (littéralement agrandissement), le tirage, et *genzō* 「現像」 (littéralement révélation de l'image), le développement. Un tirage peut être fait par le photographe lui-même peu après la prise de vue ou des décennies après, il peut être fait par un laboratoire pour un tirage de presse, exécuté pour la sélection éditoriale ou la mise en page, il peut également être effectué par une tierce personne après le décès du photographe. Le terme de tirage à lui seul recouvre beaucoup de réalités. Aujourd'hui, avec le développement du marché de la photographie, les

⁹⁵ EAST STREET GALLERY, « Shashin no chōki hozon hō » 写真の長期保存法 (Méthode pour la longue conservation des photographies), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 78-79.

⁹⁶ MIYAKAWA Toshio 宮川俊夫, « Karā shashin no hentaishoku bōshi » カラー写真の変退色防止 (Prévenir la décoloration des photographies en couleur), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 75-77.

⁹⁷ POLLACK Peter, « Photo-print prices: onward and upward », in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 72-73.

appellations se sont affinées. Concernant le « tirage original », le *Vocabulaire technique de la photographie*, publié en 2008, propose cette définition : « tirage original : tirage effectué par le photographe ou sous son contrôle »⁹⁸. On entend ainsi par « tirage original » un tirage final, c'est-à-dire qui n'a pas été fait comme une étape intermédiaire, pour la presse par exemple, et qui a été exécuté par le photographe lui-même ou sous sa supervision directe (beaucoup de photographes travaillent en étroite collaboration avec des tireurs). Cette définition correspond à celle qui en était donnée en 1976, dans la postface du numéro 6 de *Workshop* :

日本の写真界で“オリジナルプリント”という言葉が仕切りに聞かれるようになりました。それは一つにはアメリカでオリジナルプリントが写真のメディアとして普及し、力を持っていることと関係しているのかもしれませんが、しかし、オリジナルプリントの重要性についての言及、あるいは主張というのは、なにも今に始まったことではなく、昔から写真家が仕事をしていく中で、様々な意味で語られてきたことなのです。だから殊更にオリジナルプリントというほどのこともなく、写真家が写真を撮り、現像し、プリントを作るといふ、最後の段階で仕上がった一枚のプリントされた陰画紙ということで充分でしょう。しかし今まで印刷媒体に頼りすぎたあまりに、おろそかに考えられがちだった一個の作品としてのプリントを見直す必要もあるのではないのでしょうか。 [...]

写真集、あるいは写真雑誌という印刷物でしか見ることのできなかった作品に、直接触れるということは、見る側にとって、プリントクオリティの面からもまた違った受け取り方があると思います。⁹⁹

On entend de plus en plus fréquemment le terme de “*original print*” dans le milieu japonais de la photographie. L'une des raisons a sans doute à voir avec le fait qu'aux États-Unis le tirage original est de plus en plus répandu comme médium photographique et qu'il gagne en puissance. Mais le discours revendiquant, et même défendant, l'importance du tirage original ne date pas d'hier. Depuis toujours dans leur processus de travail, les photographes l'ont interprété de différentes façons. Quand on dit « tirage original », il s'agit en fait de la feuille de papier d'impression, qui est la dernière étape du travail du photographe qui prend, développe et fabrique le tirage d'une photographie. Jusqu'à aujourd'hui, nous nous sommes trop appuyés sur le médium imprimé (*insatsu baitai*), et il serait temps de réévaluer le tirage comme œuvre (*sakuhin*) unique, ce qui a été longtemps mis de côté. [...]

Alors qu'il ne lui a été possible que de voir les œuvres par le biais de livres ou de magazines, nous pensons qu'entrer directement en contact avec elles, rend

⁹⁸ Bernard Marbot dans : CARTIER-BRESSON Anne et ASSOCIATION PARIS MUSEES (éd.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval : Paris musées, 2008., p.357.

⁹⁹ ANONYME, « Kōki » 後記 (Postface), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 80.

possible pour le spectateur une appréciation différente, passant par la qualité du tirage.

Ce texte qui n'est pas signé paraît donc au nom de toute l'équipe de Workshop. Sans nier le facteur étasunien contemporain dans le développement de la notion d'original en photographie, il en diminue l'importance pour privilégier l'idée d'un retour aux sources, à une histoire originelle de la photographie centrée sur le processus presque artisanal des photographes dans la création d'un objet unique. Le tirage original est donc, pour Workshop en 1976, un objet, une « feuille d'impression », qui est le tirage final, la dernière étape du processus de création d'une photographie, effectuée de la prise de vue à son développement, par la même personne. La parution dans la presse ne fait pas partie de ce processus, elle est annexe. Avec le tirage il s'agit d'« entrer directement en contact » avec l'œuvre, ce qui sous-entend que l'impression dans un livre ou un magazine constituerait une sorte d'empêchement à une appréciation véritable.

En anglais, un tirage est un « *print* », ce qui implique une certaine ambiguïté dans la distinction entre un « tirage » et une photo « imprimée » « *printed* » sur une page de magazine. Le japonais aussi contient certaines ambiguïtés, doublées par l'utilisation à la fois des mots américains, importés en *katakana*, et des mots japonais. Ainsi « tirage » se dit *purinto* 「プリント」, mais peut aussi se dire *inga* 「印画」, composé des sinogrammes signifiant littéralement « empreinte » 「印」 (utilisé aussi pour le sceau, le tampon) et « dessin » 「画」 (que l'on retrouve dans *kaiga* 「絵画」, la peinture). Le terme est peu utilisé pour parler de tirage dans le langage courant qui préfère le terme anglais, mais on le retrouve parfois pour servir par exemple d'opposition à l'« imprimé » « *insatsu* » 「印刷」, littéralement « empreinte » et « imprimer ». Les préfixes sont les mêmes, mais dans le premier cas, le suffixe *ga* appuie sur une idée de fait à la main par un homme, alors que dans le second *satsu* est lié au champ sémantique de la machine d'imprimerie, et d'un processus mécanisé. Le terme *inga* se retrouve d'ailleurs dans le mot « feuille d'impression » *ingashi* 「印画紙」 avec le suffixe *shi* 「紙」 signifiant « feuille ». Or, dans ce texte en particulier l'auteur prend une liberté : quand il emploie ce terme, il substitue le *in* 「印」 de l'empreinte au *in* 「陰」 signifiant l'ombre, mais aussi le *yin*, le « négatif » opposé au *yang* (「陽」 *yō* en japonais), le « positif ». Il forme ainsi un terme plus poétique et qui évacue

explicitement toute connexion possible avec l'imprimé mécanique, qui persiste avec le *in* 「印」 commun à *inga* 「印画」 et *insatsu* 「印刷」. Le texte fait également référence aux photographies et aux tirages avec le terme « *sakuhin* » 「作品」 « œuvre », qui est également mis à l'honneur dans le sous-titre même de l'exposition. Ce terme signifie littéralement un « objet qui est fait », est composé à partir du sinogramme *saku* 「作」 qui veut dire « faire » quand il est sous forme de verbe (*tsukuru* 「作る」), et que l'on retrouve dans le mot *sakka* 「作家」 « auteur » (littéralement la personne qui fait). Ce terme s'emploie dans le champ sémantique de l'objet d'art, fait par un artiste, et n'est pas du même ordre que l'impression mécanique qu'est *insatsu*.

8.1.3 « Recadrage » d'un chou

La couverture de ce numéro est intéressante à analyser. Sous le titre de la revue en gros caractères figure une photographie d'un chou en noir et blanc (fig.169 et 66). Sous cette image, en rouge vif, les caractères « Photographies à vendre » sont la seule touche de couleur de toute la publication. Les noms des douze photographes participants sont énumérés sous ce titre accrocheur. La photographie de ce chou n'est curieusement créditée nulle part. En regardant les œuvres contemporaines des photographes de plus près, on peut cependant la retrouver : il s'agit d'une photographie de Moriyama faisant partie de sa série « Contes de Tōno ». Elle figure notamment dans le livre éponyme paru aux éditions Asahi Sonorama dans la collection de poche « *Gendai kamera shinsho* » en 1976¹⁰⁰ (fig.170). Cette édition en petit format et sur un papier d'une qualité non adapté à la belle reproduction de photographie n'avait pas particulièrement mis en valeur cette photographie qui apparaissait parmi beaucoup d'autres représentant les paysages du Tōhoku pris par Moriyama lors d'un séjour de dix jours en 1974. Sur la photo reproduite dans le livre, on voit, contrairement à la couverture de *Workshop*, deux choux au lieu d'un. Le cadrage est donc plus large, ils sont visibles dans leur environnement, un champ, qu'on imagine au bord d'une route, comme une grande partie de la série. Le contraste est appuyé, et rend invisibles les détails de l'image,

¹⁰⁰ MORIYAMA Daidō 森山大道, *Tōno monogatari* 遠野物語 (Contes de Tōno), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « *Gendai kamera shinsho* » 現代カメラ新書, 1976.

noyés dans un nimbe de lumière. Sur la couverture du numéro 6, le cadrage est resserré sur un seul chou, sorti par cette coupe de son contexte agraire. Les contrastes sont moins appuyés, et les détails apparaissent de façon précise. Ce cadrage invite à contempler les formes pleines du légume, se déployant majestueusement, de son centre pâle à de larges feuilles plus sombres. La netteté du tirage détaille la courbure des veines, les replis souples des feuilles, invite à imaginer le toucher irrégulier des alvéoles et le crissement de sa surface, qui fait écho à la brillance nette de l'ensemble. Comme l'épouse de Fukase, transfuge de magazines aux cimaises de musées, ce chou opère un glissement sémantique. Dans le premier contexte, il participe au récit du photographe vagabond, et s'offre comme le signe de son errance sur les routes, de son retour à la ruralité après le chaos urbain de Shinjuku. Dans le deuxième contexte, qui met en avant ses formes, le chou est une nature morte, et s'inscrit dans une généalogie de l'histoire de l'art. Car ce légume est depuis longtemps un sujet privilégié d'une peinture qui a mis à profit la sensualité de ses formes et la modestie de son caractère. Plus récemment surtout, le chou a été le sujet du photographe américain Edward Weston (1886-1958) dans une série de « natures mortes » (« Still Lives ») de légumes pris en lumière de studios dans les années 1920 et 1930, devenues célèbre, et qui ont certainement servi de référence dans le processus de *recadrage* de cette photographie. Un poivron de cette série avait d'ailleurs été reproduit dans le numéro 4 de *Workshop*. Moriyama ne renie pas non plus un héritage pictorialiste, puisque Fukuhara Rosō avait aussi travaillé sur des végétaux, comme des feuillages ou des branches d'arbres : cette tendance est très palpable dans sa série « Contes de Tōno » dans son ensemble¹⁰¹.

Ce chou devenu en tout cas très respectable, trônant sur la couverture du numéro, veut tout dire des ambitions du collectif et de leur exposition : la photographie s'inscrit dans l'histoire de l'art, la photographie est un art, et cet art est incarné dans l'objet unique du tirage, qui est une œuvre.

L'exposition a suscité des réactions très diverses. Dans la revue *Nippon Kamera*, la recension qui en est faite dit par exemple :

¹⁰¹ Cf. chapitre 9.

これが契機になって、アートとしての写真プリントが日本でも認識されるようになれば幸いである。またこのようなオリジナルプリントを見ることで、写真印画の本当のマテリアルを一般の人たちが理解するようになれば、さらにこのような展示企画の意義も増やすことになると思われる。¹⁰²

C'est une très bonne nouvelle que ceci soit l'occasion, pour le Japon aussi, de commencer à reconnaître le tirage photographique (*shashin purinto*) comme un art. Si le public peut ainsi en regardant ces tirages originaux comprendre la matérialité du tirage photographique (*shashin inga*), cela donnera à ce genre de projets d'expositions tout leurs sens.

Mais dans *Asahi Kamera* la critique est beaucoup plus âpre. En janvier, dans la rubrique « Zoom » qui propose le compte-rendu des événements du mois, un petit encart se contente de faire l'annonce de l'ouverture de cette exposition, sans se prononcer. Deux mois plus tard, en avril, dans la même rubrique, un journaliste qui a vu, cette fois, l'exposition, prend le temps de souligner tout ce qui, à ses yeux, relève d'incohérences. Il n'est pas nommé, mais il est très vraisemblable qu'il s'agisse de Watanabe Tsutomu, qui écrivait souvent dans cette rubrique — c'est en tout cas ce que pensent les photographes de Workshop. Il ne rejette pas en bloc l'idée même d'un beau tirage artistique, puisque ce genre existe depuis longtemps, dit-il, et que beaucoup de photographes (il cite des Américains) se sont illustrés par la qualité de leur tirage. Pour lui, l'incohérence de cette exposition réside dans le fait que ces photographies, présentées comme de beaux tirages de qualité, avaient été, en amont, et en première instance, publiées dans la presse, parfois en couleurs : ce qui remet en question l'utilisation même du terme « original ».

やはり写真はタブローとは相違し、現実をどう認識するかが重視されねばならず、その認識の手段である記録性がおろそかになりかねないオリジナルプリントのうちに、写真表現の自立性を追いすぎるとひいては写真性から遠ざかってゆき、矮小化された芸術の中に写真を追い込んで、表現を姿縮させることにもなる。

それに写真は、その誕生からして複製的であるところにその特色があり、むしろそれを誇りとしてきたとあってよい。したがって、大量に印刷されて民衆のなかへ飛び込んでゆくことに、写真の精彩があるといつてよい。¹⁰³

¹⁰² K, « Wākushoppu shusai no “shashin urimasu ten” » ワークショップ主催の「写真売ります展」, in *Nippon Kamera* 日本カメラ, février 1976, p. 111.

¹⁰³ Anonyme, « “Shashin urimasu” ten », art cit.

La photographie n'est pas un tableau, et dans le tirage original on perd de vue sa capacité d'enregistrement qui est un moyen d'interroger notre perception de la réalité. Avec le tirage original, à trop chercher l'autonomie de l'expression photographique, on s'éloigne du photographique, et on accule la photographie dans une idée restreinte de l'art, ce qui étriquait l'expression elle-même.

De plus, depuis son apparition, la photographie a pour spécificité d'être reproductible, cela fait même pourrait-on dire sa fierté. La vitalité de la photographie réside dans le fait qu'elle est imprimée en grande quantité et qu'elle se répand parmi le peuple.

Alors que chez Workshop la parution dans la presse était une possibilité annexe de la photographie, dont l'appréhension directe ne pouvait résider que dans le tirage, dans la bouche de ce critique, c'est tout l'inverse. Lui aussi invoque les racines de la photographie, en affirmant, au contraire de Workshop, que depuis ses débuts la photographie est reproductible. Le terme « *insatsu* » 「印刷」 « imprimé », est chez lui non pas synonyme d'un empêchement à apprécier véritablement des œuvres, mais au contraire il permet un contact avec le « peuple » *minshū* 「民衆」, terme dont le premier sinogramme *min* 民 signifiant le peuple, le citoyen, est aussi employé dans le terme *minshushugi* 民主主義 « démocratie ».

Dans cette première critique se dessinent les grandes thématiques qui vont émerger dans le discours d'*Asahi Kamera* contre Workshop. La première s'articule autour de l'idée de reproductibilité de la photographie, à laquelle le tirage original semble s'opposer. La seconde est sous-jacente, mais primordiale, et concerne la question du statut d'auteur du photographe, que le tirage, comme œuvre d'art, implique *de facto*.

8.2 La critique d'*Asahi Kamera* sur la question de l'original

8.2.1 Qui est derrière la critique ? Les journalistes et photographes d'*Asahi Kamera* et Norasha

Cette recension de l'exposition, qui résonne comme un réquisitoire, n'est que le début d'une série de critiques contre Workshop qui s'étalent sur plusieurs mois, dans des interviews, tables rondes et textes qui dépassent le sujet même de l'exposition pour élargir à des questions

plus théoriques. 1976 semble ainsi avoir été un moment de rupture, de désaccord idéologique et politique profond entre deux groupes, l'un défendant l'imprimé et l'autre le tirage (même s'il faut bien sûr apporter beaucoup des nuances). L'exposition « À vendre » a été un déclencheur, mais ces dissensions s'étaient déjà exprimées depuis un certain temps.

La critique contre Workshop a pris place dans les pages d'*Asahi Kamera*, qui était depuis les années 1960 beaucoup plus à gauche, plus politique et plus théorique aussi dans son contenu que *Kamera Mainichi* ou *Nippon Kamera*. Ceux qui se sont ouvertement prononcés contre Workshop étaient des contributeurs réguliers de la revue : l'éditeur Ōsaki Norio, le photographe Kitai Kazuo, le critique Watanabe Tsutomu (qui avait été un des commissaires de « Quinze photographes »), Nakahira Takuma, Yanagimoto Naomi, ou encore Kan Takayuki. Les théories de Taki Kōji enfin, même s'il ne s'est pas prononcé aussi ouvertement dans le débat, ont aussi largement alimenté les propos de ces derniers.

En plus d'*Asahi Kamera*, les photographes de Workshop ont identifié un autre collectif qui s'est opposé à eux. Il s'agit de Norasha のら社, une petite maison d'édition créée en 1970 qui est en réalité liée de très près à *Asahi Kamera*. Deux personnalités en particulier la représentent : le photographe Kitai Kazuo et le Ōsaki Norio, également membre du comité de rédaction d'*Asahi Kamera*. Ce dernier, né en 1940, est diplômé du département de littérature française de l'université de Tokyo (Tōkyō daigaku 東京大学). C'est un intellectuel et, plus que la photographie, c'est son intérêt pour la littérature qui le fait entrer aux éditions Asahi Shinbun. Il a consacré sa carrière à la littérature, écrivant des romans et des recueils de *haiku*, parfois en collaboration avec Kitai qui fournit des photographies en illustration. Il a cependant joué un rôle important dans la photographie, comme représentant de la revue *Asahi Kamera*, à la rédaction de laquelle il est mentionné entre 1972 et 1977. Kitai Kazuo, de son côté, était déjà connu pour son travail de photographe engagé, depuis les années 1960 où il avait documenté les mouvements étudiants de l'intérieur, au sein de son université notamment, et à Sanrizuka en 1969-1970. Il publiait régulièrement dans *Asahi Kamera*.

Kitai et Ōsaki ont en partage non seulement leur collaboration étroite avec *Asahi Kamera*, mais aussi leur participation à cette petite maison d'édition indépendante spécialisée en photographie, sous-traitée par Asahi Shinbun, qui est Norasha. Elle est fondée en 1970

grâce à des fonds personnels de Kitai et six autres photographes¹⁰⁴, afin de publier un recueil d'entretiens avec des membres d'une association de Sanrizuka, *Eshi suru fūkei* (Mort d'un paysage) 『壊死する風景』¹⁰⁵. Cette première publication est suivie de près par le livre de photos *Sanrizuka* 『三里塚』¹⁰⁶ de Kitai, et sept autres albums dans les années 1970, dont un sur Paris de Kimura Ihei¹⁰⁷. La maison prend le parti, avec également des ouvrages de photographes comme Hirachi Isao 平地勲 et Hashimoto Shōkō, de publier des travaux centrés sur le monde rural et populaire. C'est ce qu'évoque le mot *nora*, choisi pour la maison, qui désigne les champs, mais qui s'emploie aussi associé aux animaux pour dire « errant, sans collier »). Leur dimension documentaire est très ancrée dans les mouvements de protestations de Sanrizuka, où agriculteurs et étudiants s'étaient associés contre la construction de l'aéroport de Narita.

En 1974 (du 2 au 10 juillet) les photographes associés à Norasha avaient organisé une exposition collective intitulée « Shashinshū o uru tame no shashin ten » (Une exposition de photographie pour vendre des livres de photographie) 「写真集を売るための写真展」¹⁰⁸. Les photographes, parmi lesquels figure Kitai, avaient pris le parti d'exposer, côte à côte des tirages et des pages de magazines telles quelles, arguant qu'aucune hiérarchie ne permettait de distinguer ces deux formes d'impression.

8.2.2 Premières offensives : la copie contre l'original

Ōsaki, bien avant l'exposition « À vendre », avait déjà à plusieurs reprises exprimé son désaccord avec le travail de plusieurs photographes de Workshop, en particulier

¹⁰⁴ KITAI Kazuo 北井一夫 et ITŌ Ippei 伊藤逸平, « “Sanrizuka” kara 4 nen » 「三里塚」から4年 (« Sanrizuka », quatre ans après), in *Nippon Kamera* 日本カメラ, décembre 1974, p. 95-98.

¹⁰⁵ NORASHA, *Eshi suru fūkei : Sanrizuka nōmin no sei to kotoba* 壊死する風景：三里塚農民の生とことば (Mort d'un paysage : la vie et la parole des paysans de Sanrizuka), Tōkyō, Norasha のら社, 1970.

¹⁰⁶ KITAI Kazuo 北井一夫, *Sanrizuka* 三里塚, Tōkyō, Norasha のら社, 1971.

¹⁰⁷ KIMURA Ihei 木村伊兵衛, *Pari : Kimura Ihei shashinshū* パリ：木村伊兵衛写真集 (Paris ; photographies de Kimura Ihei), Tōkyō, Norasha のら社, 1974.

¹⁰⁸ ANONYME, « Norasha ten - shashinshū o uru tame no shashin ten » のら社展一写真集を売るための写真展, in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, août 1974, p. 75.

Moriyama, Tōmatsu et Araki¹⁰⁹. Il confirme cette position en mars 1976, alors qu'*Asahi Kamera* consacre un dossier spécial « Bure boke wa dō natta ? » (Qu'est devenu le bougé-flou ?) 「ブレボケはどうなった」, quand Ōsaki invite Moriyama pour un entretien. La conversation est assez gênante : le journaliste pose des questions d'un ton accusateur, tentant de faire admettre au photographe qu'il aurait abandonné son engagement politique de l'époque *Provoke*, ce à quoi Moriyama, réticent, répond de façon vague. Alors que la thématique du dossier était le devenir de la pratique du « bougé, flou », une grande partie de la conversation finit par tourner autour de la participation de Moriyama à l'exposition « À vendre ». Ōsaki insiste pour lui faire dire qu'elle est en contradiction avec les idées de la photographie comme « copie » qu'il défendait, et Moriyama est sur la défensive :

大崎 オリジナルプリントという場合、一種の商品としての芸術価値を生じて、買う人は芸術作品として買っていくでしょうね。

森山 一概にそう言えるのかなア。...じゃあ、居直りますが、ぼくが、ぼくの写真をギャラリーで売ってはいけませんか。

大崎 ですからね、それと、森山さんの今までやられた写真行為とは、どういうふうにつながってるんですか。

森山 うーん。ちよっとうまくいえないな。やっぱり、ぴしっと一貫なければいけませんか？ [...]

もう、なにをいっても自己正当化になっちゃうから。まあ、そこまで思っているなら仕方ありません。自分の写真の出し方、売り方、そんなに白黒をつけられるならば、なにをいわれてもぼくは自分のやり方でやります。

Ōsaki : Vous créez une valeur artistique avec le tirage original, en le vendant comme une sorte de marchandise, et ceux qui en achètent le font en pensant acheter une œuvre d'art.

Moriyama : Je ne suis pas sûr qu'on puisse vraiment dire ça... pardon de me défendre, mais alors, est-ce que ça veut dire que je n'ai pas le droit de vendre mes propres photos dans une galerie ?

Ōsaki : Mais je ne vois pas comment vous pouvez lier ça avec vos précédentes positions.

Moriyama : Je ne sais pas bien quoi répondre... Est-ce qu'il faut que je sois toujours absolument cohérent ? [...]

Bon, quoi que je dise, j'aurais l'air de me justifier. Je n'y peux rien si c'est ce que vous pensez. Si on juge autant en noir et blanc la façon que j'ai de montrer et de vendre mes propres photos, alors tant pis, mais je ferai les choses à ma façon.

¹⁰⁹ Voir par exemple: ŌSAKI Norio 大崎紀夫, « “Jibutsu” o meguru samazama na rongi » 《事物》をめぐるさまざまな論議 (Des débats variés autour des « choses »), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, octobre 1975, p. 77-79.

La conversation finit sur un ton agacé, sans que les différends entre les deux hommes s'apaisent dans un commun accord.

Cette question de la « copie » revient à plusieurs reprises dans les textes *d'Asahi Kamera* pour critiquer une approche allant vers l'épreuve unique du tirage original. C'est le cas notamment dans une table ronde en février 1976 à l'occasion de laquelle Kitai adresse une critique très virulente au groupe Workshop. La conversation tourne autour du dossier spécial « Pin-up » auquel avaient participé les membres de Workshop (sauf Yokosuka), rappelons-le parmi un total de dix-sept photographes (fig.104 à 108). Ce qui devait être une simple discussion autour de ces photos devient une véritable offensive contre les membres de l'école. Kitai commence par affirmer : « Il y a quelque chose d'un mouvement de groupe dans ce que font les gens de Workshop » 「ワークショップの人たちはひとつの運動的な面をもっていると思うんです。」¹¹⁰ Il exprime dans cette conversation les deux raisons principales de sa défiance envers le groupe : un désaccord fondamental avec le travail photographique de Tōmatsu, depuis ses débuts, ainsi qu'avec le fait que Moriyama et Araki se mettent à vendre des tirages originaux. Kitai critique la photographie subjective de Tōmatsu, dans ses séries sur Nagasaki, les bases militaires, et les barricades des campus en 1968, se plaçant en cela dans une position proche de Nakahira qui appelait à penser la photographie comme une nouvelle forme de document, et non pas un moyen d'expression personnelle. Dans la logique de cette pensée, le fait que Moriyama et Araki, qui défendaient une photographie comme une « copie » *fukusha* 「複写」 mécanique se mettent à vendre des tirages originaux, c'est-à-dire comme des œuvres dont ils seraient les auteurs, lui apparaît comme une « escroquerie » 「だまし」.

森山さんは以前「写真は複写だ」といっていたと思うんです。荒木さんもシミズ画廊の展覧会では、新聞だか週刊誌だかの複写をやっているわけです。細江さんのピンナップは複写ですよ。そうすると、複写とオリジナルプリントがどこでどういう接点をもつのか…。こういうあいまいさはワークショップの人たちのあやまちであると思うし、だましだとさえ思いますね。¹¹¹

¹¹⁰ Kitai dans: Kitai K., Ōtsuji K. et Nakamura R., « Wadai no shashin o megutte », art cit., p.155.

¹¹¹ *Ibid.*, p.155-156.

Moriyama disait avant que « la photo c'est de la copie ». Et Araki à la galerie Shimizu a exposé des pages de magazines et de journaux, ça aussi c'est de la copie. Et la pin-up de Hosoe aussi, c'est une copie¹¹². Toutes ces reproductions, qu'est-ce qu'elles ont à voir avec le tirage original ? ... Je trouve que les gens de Workshop s'égarèrent dans cette ambiguïté, et je pense même que c'est de l'escroquerie.

Le terme *fukusha* 「複写」 désignant la copie est ici important pour comprendre cette résistance à l'idée de tirage « original ». En effet, c'était une idée centrale des travaux d'Araki (notamment avec ses *Albums photo Xerox*), et de Moriyama. Dans sa série « Accidents », ce dernier avait reproduit dans *Asahi Kamera* des photographies d'écrans de télévisions et de posters, et précisait à la fin « Copie et montage : Moriyama Daidō » 「複写と構成・森山大道」 (fig.30 à 33), se présentant non pas comme un auteur, mais comme le monteur d'une série de copies. Il avait par ailleurs déclaré dans une conversation avec Nakahira Takuma : « la photographie n'est pas de l'art » et « je veux nier la valeur attachée à une photographie, ou en fin de compte son aura »¹¹³.

Ainsi dans leurs travaux de la fin des années 1960 et début des années 1970, ces deux photographes en particulier avaient poussé à l'extrême l'idée benjaminienne de la mort de l'aura, qui était récurrente aussi plus largement dans les revues d'art et de cinéma. Dans un chapitre de l'ouvrage collectif *Animating Film Theory*¹¹⁴, Yuriko Furuhashi montre comment les textes de Benjamin, mais aussi, dans une moindre mesure, de Tada Michitarō¹¹⁵ et de l'américain Daniel Boorstin (1914-2004) (dont le livre *The Image : or what happened to the American Dream* a été traduit en 1964¹¹⁶) ont été déterminants dans l'évolution de la notion de « copie » dans les arts japonais au tournant des années 1970¹¹⁷. Elle cite notamment le graphiste Awazu Kiyoshi 粟津潔 (1929-2009) qui écrivait en 1972 le texte « Fukusei ga honmono de aru jidai » (Une époque où la reproduction est la vraie chose) 「複製が本物で

¹¹² L'œuvre de Hosoe dans le dossier « Pin-up » est une photographie représentant une affiche d'appel à recrutement pour l'armée d'autodéfense, épinglée sur un mur.

¹¹³ Nakahira T. et Moriyama D., « Shashin to iu kotoba o nakuse (1969) », art cit., p.11. Cf chapitre 2.

¹¹⁴ BECKMAN Karen Redrobe (éd.), *Animating film theory*, Durham, Duke University Press, 2014.

¹¹⁵ Tada M., « Fukusei geijutsu ni tsuite », art cit.

¹¹⁶ BOORSTIN Daniel J., *The Image: Or what happened to the American Dream*, New York, Atheneum, 1962.

¹¹⁷ FUKUHARA Yuriko, « Animating Copies: Japanese Graphic Design, the Xerox Machine, and Walter Benjamin » in *Animating Film Theory*, Durham, Duke University Press, 2014, p. 181-200.

ある時代」¹¹⁸. Son idée centrale est que, dans l'ère de reproductibilité technique, la hiérarchie entre un original et une copie est obsolète, et que les copies sont des réalités comme les autres. Dans ce contexte, que des photographes comme Araki et Moriyama, qui avaient commencé leur carrière en exploitant ces idées, se mettent à vendre des originaux pouvait effectivement apparaître comme un vrai retournement.

8.2.3 L'exposition « Photographies en libre service » : la photographie comme médium démocratique

L'opposition entre l'unicité de l'original et la multiplicité des copies pour les masses s'insérait aussi dans la rhétorique de la lutte des classes, car l'un serait réservé à une élite, quand l'autre serait synonyme d'une disponibilité pour toutes les couches de la société. À cet égard, un événement organisé parallèlement à l'exposition « À vendre » est particulièrement parlant. Quelques semaines avant l'ouverture de « Photographies à vendre », du 5 janvier au 7 février 1976, le photographe Shinoyama Kishin, rappelons-le, commercial et très populaire, avait organisé une exposition intitulée « Photographies en libre service » dans l'espace Minolta Photo. Si Ōsaki et Kitai n'avaient aucun lien avec cette exposition, ils se sont exprimés en sa faveur, et très rapidement « Agemasu ten vs urimasu ten » (« Libre service » vs « À vendre ») 「あげます展 vs うります展」¹¹⁹, comme le dit un titre d'article paru dans *Kamera Mainichi*, est devenu un sujet dans la presse.

L'exposition, comme son titre accrocheur l'indique, consiste à donner des tirages gratuits aux visiteurs. Ces tirages exposés sont issus d'une série de Shinoyama datant de 1972 ; ce n'est donc pas un travail nouveau, et l'opération cherche plus à faire du bruit par son concept que par les photographies exposées. Renommé pour l'occasion « Marī no natsuyasumi » (Les vacances d'été de Marie) 「マリーの夏休み」, cet ensemble de photographies avait déjà été montré dans les pages d'*Asahi Kamera*, pour un numéro hors-

¹¹⁸ AWAZU Kiyoshi 粟津潔, « Fukusei ga honmono de aru jidai » 複製が本物である時代 (Une époque où la reproduction est la vraie chose) in *Dezain yakō* デザイン夜講, Tōkyō, Chikuma shobō 筑摩書房, 1974.

¹¹⁹ YAMAGISHI Shōji 山岸章二, « “Agemasu-ten” vs “Urimasu-ten” » 「あげます展」 vs 「売ります展」 (L'exposition « Libre service » vs l'exposition « À vendre »), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mars 1976, p. 39-40.

série qui lui était entièrement dédié, paru en 1972 sous le titre « Hai, Marī » (Hé, Marie !) [Marie's seven days in Molokai] 「ハイ！マリー」¹²⁰. Il s'agit de photographies du mannequin Marie Helvin (1952-), souvent en bikini, dans les paysages ensoleillés d'Hawaï. Les visiteurs peuvent sélectionner une photo qu'ils souhaitent recevoir, celle-ci est alors marquée d'une épingle rouge, et leur est donnée, comme promis, à la fin de l'exposition. Dans un geste tout à fait démocratique, si plusieurs personnes ont choisi la même photo, le gagnant est tiré au sort.

La proximité des expositions « À vendre » et « Libre service » n'est certainement pas un hasard. Si l'exposition « À vendre » de Workshop s'est effectivement tenue quelques semaines après « Libre service », il est fort probable que Shinoyama et Minolta aient conçu leur exposition en réaction au projet de Workshop dont ils avaient eu vent. Si rien ne permet de le confirmer, c'est en tout cas ce que suggèrent les photographes de Workshop¹²¹ : l'exposition « À vendre » qui réunissait douze photographes, nécessitait une organisation plus longue et avait fait parler d'elle avant son ouverture. L'exposition « Libre service », en revanche, avec un seul photographe et dans un plus petit espace, avait pu être montée très rapidement.

Les deux expositions offraient en tout cas de quoi faire jaser et animer les débats : d'un côté des photographies populaires, données gratuitement à qui le demande, et de l'autre des œuvres d'art vendues à un prix que ne peuvent pas se permettre tous les amateurs de photo. Une critique de l'exposition de Shinoyama montre bien la position d'*Asahi Kamera* dans cette opposition :

この写真展を、ここで作品論として取り上げるよりも、いわば写真の原質にふれた写真展として見るほうが、いっそう興味深いものがあるように思える。

いわば写真をアートの座に押し込めて矮小化する恐れのある、そのような傾向に対し、彼は写真展を通じて批判していると受け止めることができる。という点では、これは作品展というよりも、なかなか痛烈な「写真批評」展と言えるかもしれない。 [...]

写真をオリジナルプリントと称して限定しながら高価に売ることのほうが、むしろ表現の問題としては、はるかにいろいろな弊害が出てくる。たとえば、そこからは当然投機的な希少価値も生じてくるに相違ないし、

¹²⁰ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, « Hai! Marī » ハイ！マリー (Marie's Seven Days in Molokai), in *Asahi Kamera (hors-série)* アサヒカメラ増刊, octobre 1972.

¹²¹ Anonyme, « Fukumen zadankai: Shashin zasshi o kiru! », art cit. , p.60.

そうならば無意識のうちにも写真家は自己主張や自己表現を避けて、商品としての価値を維持するような妥協的な表現を意図することにもなりかねない。それに記録性を核にした写真というのは、基本的には現実のコピーである。それゆえに本来、写真は大衆の共有であり、大衆とともにあるべきメディアとあってよい。

そういうことから考えても、限定されたオリジナルプリントによって、ことさら経済的側面を刺激しながら特定のコレクターの満足する所有物となるよりの、印刷されて無限に大衆のなかへ氾濫してゆくほうが、写真にとってはふさわしいあり方である。¹²²

Il est beaucoup plus intéressant de voir cette exposition non pas comme une tentative de montrer des œuvres, mais comme une démonstration de la nature originelle de la photographie.

Cette exposition est une critique d'une tendance qui est à craindre qui cherche à réduire la photographie en la poussant sur le marché de l'art.

Vendre à grand prix la photographie, sous le nom de tirage original, en éditions limitées, peut porter préjudice à l'expression. La spéculation va faire apparaître une valeur de rareté et, inconsciemment, les photographes vont s'éloigner de l'affirmation de soi et l'expression personnelle. Ils vont commencer consciemment à faire des compromis pour maintenir la valeur de leur marchandise. Et puis le cœur de la photographie est sa capacité d'enregistrement : elle est une copie de la réalité. Plus encore, la photographie est un médium qui a toujours appartenu aux masses et doit rester avec elles.

Plutôt qu'un objet de possession qui fasse la satisfaction de quelques collectionneurs en faisant circuler l'économie par des tirages originaux limités, je trouve qu'il convient mieux à la photographie d'être imprimée sans limites pour se déverser dans la foule.

En plus d'associer le geste de Shinoyama aux termes « populaire », « sans limites » auxquels ils opposent le tirage original « limité », « réducteur », accusant par là la tentative d'intégration du marché de l'art d'être élitiste et antidémocratique, le critique d'*Asahi Kamera* apporte ici une autre idée : que cette nouvelle façon de distribuer la photographie pourrait impacter la pratique même des photographes, et mettre un frein à leur liberté d'expression. Il suggère qu'en ayant à l'esprit le marché de la photographie, ils pourraient s'éloigner de la recherche de l'expression personnelle pour répondre aux demandes du marché, et compromettre ainsi leur intégrité.

¹²² ANONYME, « Shinoyama Kishin “Shashin agemasu ten” » 篠山紀信「写真あげます展」(L'exposition « Photographies en libre service » de Shinoyama Kishin), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, mars 1976, p. 74-75., p.74.

Le commentaire que font les photographes de Workshop sur cet événement met ces idéaux démocratiques à mal en rappelant une réalité plus matérielle :

F 篠山の「写真あげます展」だけど、キーワードは、篠山紀信がミノルタカメラと年間何千万円かで専属契約を結んでいることにあると思うよ。 [...]

D あの「あげます展」を例えば年収わずか九〇万しかない中平卓馬がやり、それを支持するならリアリティーがあるんだけど、年収一億の篠山では説得性に欠けるよな。¹²³

F : On dit de l'exposition « Photographies en libre service » qu'elle est de Shinoyama, mais il faut bien se rappeler que Shinoyama a un contrat d'exclusivité avec Minolta Camera dont il reçoit dans les 10 millions de yens par an. [...]

D : Si l'exposition « Libre service » avait été proposée par quelqu'un qui ne touche que 900 000 yens par an comme Nakahira Takuma, il y aurait une réalité derrière, mais le fait que ce soit Shinoyama, qui gagne 100 millions par an, ce n'est pas très convaincant.

En effet, si le geste de Shinoyama propose une idée intéressante, le fait qu'il puisse se permettre de la mettre en œuvre montre qu'il ne risquait aucun préjudice financier. Les photographes suggèrent d'ailleurs que cette exposition, plus qu'un projet personnel de Shinoyama, serait un coup de communication de Minolta, avec qui Shinoyama a un contrat d'exclusivité. Profiter de l'actualité de l'exposition « À vendre » pour distribuer gratuitement des photographies serait une opération marketing issue de l'industrie, une idée dont les journalistes d'*Asahi Kamera* ont manqué de relever l'ironie.

8.2.4 La critique institutionnelle et le modèle américain

Ces débats autour des expositions « À vendre » et « Libre service » prennent une forme plus aboutie dans une table ronde publiée en avril 1976 réunissant cinq protagonistes restés anonymes : « Honkisha zadankai : shashinten hassô no daitenkan ga nozomareru toki » (Table ronde : quand un grand changement dans notre façon de penser les expositions de photographie est nécessaire) 「本誌記者座談会 写真展発想の大転換が望まれるとき」. Cette conversation aborde la question des expositions de photographie, les différences

¹²³ Anonyme, « Fukumen zadankai: Shashin zasshi o kiru! », art cit., p.60.

qui opposent l'image imprimée et exposée, et interroge le statut de l'espace d'exposition, comme lieu institutionnalisé. Avant tout, les journalistes montrent qu'ils ne s'opposent pas à l'idée de l'exposition :

C 時間的にたどれば、多木浩二が組織した「写真についての写真展」、大島洋の「三閉伊」の写真展、国立近代美術館での「15人の写真家展」と、写真展がこれから面白くなるんじゃないかという状況があったのに「売ります展」的な風潮が出てきた。¹²⁴

C : Si l'on remonte dans le temps, il y avait l'« Exposition de photographie sur la photographie » montée par Taki Kōji, « Sanheii » de Ōshima Hiroshi, et l'exposition « Quinze photographes » au Musée national d'art moderne qui laissaient penser ah, peut-être que les expos de photo ça va devenir intéressant, mais il y a eu cette vague de « À vendre » qui est arrivée.

Ils abordent de front l'exposition « À vendre » qu'ils comparent à « Libre service ». Leur critique repose d'abord sur la scénographie et le concept de vente sous le terme d'« original » qui confine la photographie à une définition archaïque de l'art, en l'assimilant aux mêmes principes que des tableaux :

A : 展示の方法だって、昔から伝統的に続いている絵画の展覧会と同じ形式だよ。額ぶちに入れたいわゆるカッコつきの作品をずっと一列に並べたというだけの展覧会だね。みんな額にはいっちゃってるわけだ、ちゃんとガラスで押さえてさ。非常にタブロー主義的だ。だからますます写真性から遠ざかっていくような展示の方法がとられていると思うんだ。

C:これからは「売ります展」をやっている人たちを、タブロー派と呼んたらどうだろうね。(笑い)¹²⁵

A : La façon d'exposer est exactement la même que celle dans des expositions de peintures, comme il y en a traditionnellement eu depuis toujours. Ils les montrent comme des œuvres bien alignées, dans leur cadre. Elles sont toutes dans des cadres, bien calées derrière une vitre. C'est du tableauisme à l'extrême. Cette façon de faire me semble s'écarter de plus en plus de ce qu'est la photographie.

C : À partir de maintenant, on pourrait appeler les gens de l'expo « À vendre » le groupe Tableau ! (rires)

¹²⁴ ANONYME, « Honkisha zadankai : shashinten hassō no daitenkan ga nozomareru toki » 本誌記者座談会 写真展発想の大転換が望まれるとき (Table ronde: quand un grand changement dans notre façon de penser les expositions de photographie est nécessaire), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, avril 1976, p. 249-252.

¹²⁵ *Ibid.*, p.249.

Ils critiquent le fait que ces photographes se plient à une mode directement importée des États-Unis et, par là, portent un coup fatal à un certain radicalisme de la pratique japonaise.

C : アメリカ帰りの写真家が、帰ってくるなりオリジナルプリントを売り出すっていうことは、ひとつは日本の風土、文化の中で考えるっていう姿勢がなくて、ただいちずにアメリカでやられているからという直輸入の形で持ってきていることだと思うんだ。[...] 欧米から帰ってくる人たちは、なんかバカバカしいぐらい遅れたものを輸入してくるっていう感じがすごくする。 [...]

一方で非常にラジカルな、外国の写真家よりもさらに先に進んでいるような傾向があると同時に、一種の変に芸術主義的な意識で受け止めている傾向もあるんじゃないかな。 [...] ¹²⁶

Ces photographes qui rentrent des États-Unis, ils vendent des tirages originaux, mais sans jamais penser à la culture et à l'environnement japonais. Ils l'importent directement des États-Unis, uniquement parce que là-bas ça se fait. Ils importent des idées tellement dépassées que c'en est affligeant.

Alors qu'ici il y a une tendance vers une photographie très radicale, qui est allée beaucoup plus loin que dans les pays étrangers, leur tendance à eux l'arrête dans une sorte de conception artistique bizarre.

Assez rapidement, cette question de l'exposition de la photographie est liée à la question des institutions, et des espaces qui font exister leur système. Un des discutants, en particulier, souligne le caractère standardisé de ces espaces tous « carrés » 「四角い」, et se demande « comment démanteler ces espaces institutionnalisés » 「そういう制度化された空間をどのように破壊するか」 ¹²⁷. Ces réflexions rejoignent un débat plus large sur les institutions artistiques, ou *seidoron* 「制度論」 en japonais, mené depuis les années 1960 par les critiques d'art les plus influents, comme Nakahara Yūsuke, Tone Yasunao 刀根康尚 (1935-), Haryū Ichirō 針生一郎 (1925-2010) ou encore Miyakawa Atsushi 宮川淳 (1933-1977), qui expliquaient que ce qui fait que l'art est l'art est d'abord le fonctionnement institutionnel ¹²⁸. Haryū, dans une conversation publiée en 1972 ¹²⁹, soulignait que l'institution n'était pas seulement un lieu physique, mais qu'elle avait été internalisée par les artistes et

¹²⁶ *Ibid.*, p.249.

¹²⁷ *Ibid.*, p.250.

¹²⁸ R. Tomii, « The Impossibility of Anti: A Theoretical Consideration of Bikyōtō », art cit., p.475.

¹²⁹ HARYŪ Ichirō 針生一郎, MIYAKAWA Atsushi 宮川淳 et NAKAHARA Yūsuke 中原佑介, « Zadankai Geijutsu hyōronsen go » 座談会 芸術評論戦後 (Table ronde Après la compétition de critique d'art), in *Mizue* みづゑ, octobre 1972, p. 118-120.

empiétait sur leur pratique et leur mode d'expression. C'est exactement ce qu'a compris ce critique d'*Asahi Kamera*, qui se demande comment démanteler ce système. Pour lui, il ne s'agit pas de refuser d'un bloc tout contact avec le milieu institutionnel, mais de l'utiliser pour le subvertir. Pour y parvenir, dit-il, les artistes doivent, intérieurement, travailler à détruire leur conscience d'eux-mêmes institutionnalisée :

C : そういう空間にとらわれた意識の方が制度化されているんじゃないかっていう感じがする。だから問題は、四角い空間を三角にしたり丸くするんじゃないくて、当人たちが制度化された自らの意識を破壊していく、ということじゃないかと思うんだよ。¹³⁰

C : J'ai l'impression que c'est plutôt les consciences captives de ces espaces qui sont institutionnalisées. Donc la solution serait plutôt non pas de faire de ces espaces carrés des espaces ronds ou triangulaires, mais que les principaux intéressés déconstruisent d'eux-mêmes leur conscience institutionnalisée.

Par opposition, les journalistes d'*Asahi Kamera* suggèrent que le système américain est le modèle de cette institution. Or, ils comprennent ce modèle américain par ce qu'ils ont pu constater des expositions du MoMA, mais ne prennent pas en compte qu'exactement au même moment, les mêmes questions sont posées par la critique postmoderne anglo-saxonne. Entre 1976 et 1981 Brian O'Doherty (1928-2022) publiait des articles, regroupés en un recueil intitulé *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*¹³¹, dans lesquels il critiquait les stratégies de décontextualisation des œuvres, qui renforcent le projet moderniste de l'autonomie du tableau, œuvrant dans la perspective de l'art pour l'art. Cette critique américaine mettra beaucoup de temps à être lue au Japon, comme en France d'ailleurs, et pourtant, elle a avec les Japonais des références et des idées communes.

¹³⁰ Anonyme, « Honkisha zadankai : shashinten hassô no daitenkan ga nozomareru toki », art cit., p.250.

¹³¹ Voir la traduction française: O'DOHERTY Brian, FALGUIERES Patricia et VASSEUR Catherine, *White cube: l'espace de la galerie et de son idéologie*, Zurich Paris, JRP Ringier La Maison rouge, « Lectures Maison rouge », 2008.

8.3 Taki et Nakahira sur la question de l’auteur

8.3.1 La *shishashin* comme stratégie de légitimation des auteurs

Dans les pages d’*Asahi Kamera*, Workshop est ainsi devenu la représentante d’un mouvement de légitimation du statut artistique de la photographie. Assez rapidement, la *shishashin* à laquelle se sont rattachés plusieurs membres de Workshop, professeurs comme élèves, est associée à cette tendance. Pour les critiques, l’affirmation et l’existence même d’un « je » au cœur du processus de création de la photographie est équivalent à affirmer un statut d’auteur. C’est l’idée générale qui se dégage d’un dossier qu’*Asahi Kamera* consacre en juillet 1976 à cette thématique : « « Watashi » o megutte » (Autour du « Je ») 「<私>をめぐって」¹³², composé de trois articles écrits par Yanagimoto Naomi¹³³, Suzuki Shirōyasu¹³⁴ et Kan Takayuki¹³⁵. Si Suzuki est le moins critique des trois, Yanagimoto et Kan sont pour leur part assez virulents. Tous ont en commun d’assimiler ce qu’ils désignent alternativement comme « *shikeiha* » (Le groupe « paysa-je ») 「<私景>派」 « *shishashin* » 「私写真」 (photographie du je), « *shigenshitsu* » 「私現実」 (réalité personnelle), « *shikei* » 「私景」 (paysa-je), « *shisei* » 「私性」 (ce qui relève du je) aux photographes de Workshop, Araki et Fukase en premier, mais aussi Hosoe et Moriyama, en plus de la génération plus jeune du mouvement de la *konpora*. Dans leur développement, la polémique autour de l’exposition « À vendre » n’est toujours pas très loin.

Rappelons que Yanagimoto Naomi est photographe et critique, mais également ancien assistant de la revue *Provoke*, influencé par la pensée de Taki Kōji et de Nakahira Takuma. C’est lui qui aurait inventé l’expression même de *shishashin* dans sa critique du livre *Voyage sentimental* d’Araki en 1971 ; les problématiques liées au « je » ne sont donc pour lui pas nouvelles quand il écrit cet article en 1976. Suzuki, qui a déjà écrit sur Araki, est documentariste et, en 1975, il a participé avec Nakahira et Taki à la rédaction de la

¹³² Collectif, « [Tokushū] “Watashi” o megutte », art cit.

¹³³ Yanagimoto N., « Totetsumonai rakutensa no sanbutsu de aru “watakushi” », art cit.

¹³⁴ SUZUKI Shirōyasu 鈴木志郎康, « Shiteki hyōgen to iu koto o kangaete yo o akasu » 私的表現ということを考えて夜を明かす (Une nuit passée à penser à l’expression personnelle), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juillet 1976, p. 217-220.

¹³⁵ Kan T., « “Shikei” wa shikei », art cit.

« Nouvelle encyclopédie de la photographie »¹³⁶. Enfin, Kan Takayuki, personnalité de l'*angura*, est dramaturge et connu notamment pour sa critique du *shingeki* 「新劇」 le « nouveau théâtre », jugé trop bourgeois par les mouvements avant-gardistes des années 1960. Il a beaucoup contribué à des revues de gauche comme *Asahi Jānaru* ou *Gendai no me*, et s'est exprimé très largement contre le système impérial japonais¹³⁷. Kan est, des trois, celui qui accuse le plus durement les photographes du « je » de dépolitisation et d'un retrait individualiste de toute question sociale, en les qualifiant de « déserteurs » *tōbōsha* 「逃亡者」 :

拘束力との戦闘や、必然性の認識をまるごと拒否する早発性痴呆者の自由のイメージと同じように、のべたらで(切れ目なくならだらと続くさま)ダルな反共同性にすぎない。

ダメなアナキズムなどいったらアナキストが泣くだろう。¹³⁸

Cela pourrait donner une image de liberté, comme le font des personnes atteintes de démence précoce qui rejettent en bloc le combat contre l'oppression ou la conscience de ce qui est nécessaire, mais ce n'est rien d'autre que de l'anticommunautarisme affligeant et ennuyeux. Si on leur dit que c'est de l'anarchisme de pacotille, nos anarchistes vont sans doute se mettre à pleurer.

Yanagimoto et Kan se rejoignent dans l'idée que le discours autour du « je » serait une façade, un « refuge » *kakurega* 「隠れ家」¹³⁹ ou une « excuse » *menzaifu* 「免罪符」¹⁴⁰ pour justifier l'inanité de leur sujet et dissimuler des intentions stratégiques de se faire reconnaître comme artistes. Le « je » en utilisant des sujets banals et une esthétique de l'instantané amateur (alors même qu'ils sont des professionnels) ne ferait rien d'autre que renforcer un système fondé sur l'autoritarisme *jidaishugi* 「事大主義」¹⁴¹, où une œuvre n'a de valeur que par le nom de son auteur. Pour Kan, cette tendance est une posture opportuniste, qui réactive une image anticonformiste, anarchiste et anti-bourgeoise héritée

¹³⁶ TAKI Kōji 多木浩二, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬 et SUZUKI Shirōyasu 鈴木志郎康, « Shinsetsu: shashin hyakka » 新説・写真百科 (Nouvelle encyclopédie de la photographie), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, janvier à décembre 1975.

¹³⁷ Kan Takayuki avait déjà pris part à des débats avec le philosophe Karatani Kōjin dans le domaine du cinéma, voir : HIRASAWA Go, *Landscape theory: post-68 revolutionary cinema in Japan*, PhD Thesis, Leiden University, 2021, (dactyl.), p.117.

¹³⁸ Kan T., « "Shikei" wa shikei », art cit. , p.223.

¹³⁹ Yanagimoto N., « Totetsumonai rakutensa no sanbutsu de aru "watakushi" », art cit., p.217.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.216.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.216.

des mouvements contestataires, pour finalement se conformer aux attentes du marché capitaliste de l'art.

<私景>派の写真家は、それではそんなに「弱者」であるのだろうか。面白いところに、荒木も深瀬も細江もみな、あの「オリジナル・プリント売ります」のワーク・ショップのメンバーである。つまり、これら<私>という名の胎内への回帰派たち、これら、現代の繊細な逃亡派たちは、同時に、写真表現の露骨な商品化の推進者なのである。ある人は、オリジナル・プリントの売り出しをさして、写真家の画商化と呼んでいる。実にこっけいな弱者ではないか。実に商魂たくましく逃亡者ではないか。¹⁴²

Les photographes du groupe « paysage du je » sont-ils vraiment si « innocents » que ça ? Il est intéressant de noter qu'Araki, Fukase et Hosoe sont tous les trois des membres du work shop (sic) et de « Nous vendons des tirages originaux » (sic). Autrement dit, ces gens si prompts à retourner au giron du Je, ces fuyards contemporains si sensibles, sont les promoteurs d'une marchandisation sans vergogne de l'expression photographique. Ces gens-là promeuvent la vente du tirage original, et appellent ça le passage des photographes aux galeries d'art. Ces innocents-là sont bien comiques. Est-ce qu'ils ne seraient pas plutôt des déserteurs avec un très fort esprit commercial ?

Suzuki est plus nuancé. Il ne contredit pas les idées de Kan et Yanagimoto, qui qualifie la photographie du je d'« inintéressante » *omoshironasa* 「おもしろなさ」¹⁴³, mais pour lui c'est cette absence de sujet qui est justement subversive. Il s'attarde en particulier sur Araki. Ce dernier a, à ses yeux, retourné le système industriel dont il participait chez Dentsū, où ses photographies existent sans qu'il soit crédité, pour créer un système où il est lui-même l'unique monnaie d'échange : ses photographies n'ont de valeur que parce que c'est lui qui les a prises.

荒木経惟がいて、シャッターを押せば、それが作品として表現を実現するわけであるから、彼は何を撮ってもよい、逆にいえば世の中のすべてのものが作品として彼によって写されるということが開けて来たのであった。¹⁴⁴

Il suffit qu'Araki Nobuyoshi soit là, et qu'il appuie sur le déclencheur, pour matérialiser son expression en une œuvre et c'est pour ça qu'il pourrait prendre

¹⁴² Kan T., « “Shikei” wa shikei », art cit., p.221.

¹⁴³ Yanagimoto N., « Totetsumonai rakutensa no sanbutsu de aru “watakushi” », art cit, p. 217.

¹⁴⁴ Suzuki S., « Shiteki hyōgen to iu koto o kangaete yo o akasu », art cit., p.219.

n'importe quoi. Autrement dit, il a ouvert la possibilité que toutes les choses du monde puissent par lui devenir œuvre.

Ainsi la photographie du « je », qui n'est motivée par aucun enjeu professionnel, qu'il soit documentaire ou commercial, n'a aucun autre but que d'être l'« œuvre » d'un « auteur » : « [le photographe] n'a rien d'autre que la conscience d'être un auteur qui fait des œuvres » 「作家が作品を作ろうという意識でいるというだけである。」¹⁴⁵. Il apparaît donc de plus en plus clairement dans ces textes que les tirages originaux ne rencontrent pas la résistance des critiques d'*Asahi Kamera* uniquement en raison de leur caractère unique et élitiste, mais aussi parce qu'ils impliquent de définir le photographe comme « auteur ».

8.3.2 Nakahira et le « démembrement de soi »

Un désaccord majeur entre les photographes de Workshop et ceux d'*Asahi Kamera* se noue donc autour des termes « œuvre » *sakuhin* 「作品」 et « auteur » *sakka* 「作家」. Les auteurs des textes ne développent pas toujours les définitions qu'ils attribuent à ces mots, qu'ils écrivent souvent, chez *Asahi Kamera*, entre guillemets. Mais les textes théoriques de Taki et Nakahira, qui continuent dans ces années de développer leur pensée sur la photographie, sont particulièrement éclairants pour comprendre ce que recouvrent leurs emplois.

Entre 1972 et 1976, Taki et Nakahira contribuent très régulièrement à *Asahi Kamera*. En 1974 Taki publie tous les mois sa série de textes « Sociologie de l'image »¹⁴⁶, puis continue à contribuer tous les mois en 1975 à travers la série de textes « Nouvelle encyclopédie de la photographie » en collaboration avec Suzuki et Nakahira. Ce dernier prend le relai en 1976 avec une nouvelle série de textes mensuels en collaboration avec Shinoyama Kishin qui fournit des illustrations. Cette collaboration entre le photographe conceptuel qu'est Nakahira et le pape de la photographie commerciale populaire qu'est Shinoyama, peut paraître étonnante au premier abord, c'est ce que reflète le titre de la série, publiée l'année suivante sous forme de livre¹⁴⁷ « Kettō shashinron » (Duel de théories

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Taki K., « Eizō no shakaigaku », art cit.

¹⁴⁷ Shinoyama K. et Nakahira T., *Kettō shashinron*, *op. cit.*

photographiques) 「決闘写真論」¹⁴⁸. Mais quand on sait la réputation très positive qu'a alors Shinoyama, qui « donne » des photographies et ne prétend pas faire des œuvres d'art, en assumant son statut de pourvoyeur d'images populaires, dans la presse de gauche, cette association paraît finalement assez naturelle.

Taki et Nakahira, par leurs affinités, mais aussi leur vision de la photographie sont donc, sur l'échiquier de cette bataille, anti-« À vendre » ; contrairement à Taki, Nakahira l'a d'ailleurs très clairement exprimé. En avril 1976, *Asahi Kamera* consacre un numéro hors-série à la thématique « Jibutsu e no manazashi » (Le regard vers les choses) 「事物へのまなざし」. En ouverture de ce numéro, une table ronde réunit Watanabe Tsutomu, Kuwabara Kineo (qui avaient tous les deux été commissaires de l'exposition « Quinze photographes ») et Nakahira. Très rapidement, l'exposition « À vendre » vient dans la conversation et Nakahira s'exprime très clairement contre l'idée même de tirage original, en commençant par dire qu'il a refusé de participer à l'événement :

ぼくも誘いがあった。が、ぼくはオリジナルプリンにこだわる理由もないし、むしろぼくの論が成り立っているのは、複製化されることの方がおもしろいんだということだったから... [...]
アサヒカメラのグラビアを飾ってあげればいいことじゃないか。[...] なにがオリジナルなのか、複製が複製化されて、また複製になっているようなものだ。それをオリジナルと呼んでいる。ふざけんじゃない。¹⁴⁹
J'ai aussi été invité à participer. Mais je n'ai aucune raison d'accorder de l'importance au tirage original ; au contraire dans la théorie que je développe, la reproduction est plus intéressante... [...]
Ils auraient mieux fait d'exposer telles quelles des pages d'*Asahi Kamera*. [...] Qu'est-ce qui est original là-dedans ? C'est la reproduction d'une reproduction d'une autre reproduction. Et ils appellent ça original. Ils se foutent du monde.

Nakahira développe plus avant sa pensée dans un texte qui paraît en deux parties, en août et septembre 1976, dans le cadre de sa série en collaboration avec Shinoyama « Duel de théories photographiques » : « Ko no kaitai : kosei no chōkoku » (Le démembrement de soi :

¹⁴⁸ SHINOYAMA Kishin 篠山紀信 et NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Kettō shashinron » 決闘写真論 (Duel de théories photographiques), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, janvier à décembre 1976.

¹⁴⁹ WATANABE Tsutomu 渡辺勉, KUWABARA Kineo 桑原甲子雄 et NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Zadankai - Shashin ni kaere, jibutsu e kaere » 座談会—写真にかえれ、事物へかえれ (Table ronde: Revenez à la photographie, revenez aux choses), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, avril 1976, p. 6-12., p.7.

dépasser l'individualité) 「個の解体・個性の超克」¹⁵⁰. Dans ce texte, il reprend les réflexions sur « le sujet » *shutai* qu'il associe aux termes « individualité » *kosei*, ainsi que « je » *watashi*, et en tire une réflexion sur la conception de « l'auteur » *sakka* des photographes.

Pour Nakahira, la notion même de sujet, ou d'individu, arrêté dans sa définition, est une construction historique et moderne, et se réfugier dans l'idée d'un soi immuable est être ignorant du fait que la société de consommation « viole le subconscient » 「下意識を犯し」¹⁵¹ des individus et uniformise leurs désirs. Le « soi », ou le sujet, est toujours changeant, soumis aux fluctuations de son environnement historique et social. Partant de cette idée, il critique ainsi la position des photographes de Workshop : celle de la génération de Tōmatsu, qui que l'expression personnelle peut agir sur la société, et celle de la génération d'Araki, pour qui le « je » vient, selon ses détracteurs, servir de « refuge ».

私には<個性><主体>による表現に固執する芸術主義者たちの眩が水槽のなかの金魚が吐き出す気泡のように他愛もなく幸福で、しかも滑稽にみえる。オレはオレであるなどと信じながらも、世界はそのような幸福な者たちとは無縁にドラスティックに進展する。¹⁵²

L'illusion de ces « artistes » qui s'accrochent à l'idée d'une expression découlant d'un « sujet » ou d'une « individualité » m'a l'air aussi bête et heureuse, et même aussi comique que les bulles des poissons rouges dans un aquarium. Ils ont beau continuer à croire que « moi je suis moi », le monde va avancer drastiquement sans rapport avec eux.

Pour Nakahira, l'individualité que revendiquent les photographes de Workshop est non seulement décalée et dépassée, mais elle vient aussi souscrire à un système artistique reposant sur l'auteur, qui n'a pour lui plus aucun fondement. Il s'appuie dans ce développement sur les concepts déployés par Barthes, qu'il évoque, sans citer explicitement un texte en particulier. Ce passage évoque cependant nettement le fameux texte « La mort de l'Auteur » écrit en 1968. Dans ce texte, Barthes renverse l'idée de l'« auteur », unique et génial, d'une œuvre, dont le sens ultime serait à comprendre dans l'intention de son créateur.

¹⁵⁰ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Ko no kaitai : kosei no chōkoku (1976) » 個の解体・個性の超克 (Le démembrement de soi : dépasser l'individualité) in *Mitsuzukeru hate ni hi ga...* 見続ける涯に火が..., Tōkyō, Osiris オシリス, 2007, p. 429-448.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.432.

¹⁵² *Ibid.*, p.433.

« C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur »¹⁵³ dit-il, en mettant à profit la linguistique puisque par elle :

L'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'est autre que celui qui dit je ; le langage connaît un « sujet » et non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire l'épuiser.¹⁵⁴

Dans ce texte, Barthes suggérait, au contraire, que le texte est constitué de « citations » (terme que réutilise Nakahira avec le terme japonais *in.yō* 「引用」¹⁵⁵) d'autres textes sans cesse réutilisés. Il ne serait donc que le fruit de son environnement et son époque, et il n'y aurait ainsi aucun sens à chercher à déchiffrer une signification unique dans l'intention de l'auteur :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles ; voudrait-il s'exprimer, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire », n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment.¹⁵⁶

Le texte de Barthes se termine sur un passage qui ouvre sur l'importance d'un autre sujet que celui qui écrit, à savoir le lecteur. « Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture »¹⁵⁷ et que « la naissance du lecteur doit se payer à la mort de l'Auteur »¹⁵⁸.

¹⁵³ R. Barthes, « La mort de l'Auteur (1968) », art cit., p.41.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.42.

¹⁵⁵ Nakahira T., « Ko no kaitai : kosei no chōkoku (1976) », art cit.

¹⁵⁶ R. Barthes, « La mort de l'Auteur (1968) », art cit., p.43-44.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.45.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.45.

Nakahira trouve dans les idées barthésiennes un écho à ce qu'il cherche de sa pratique photographique depuis *Provoke* : échapper à la recherche d'un sens arrêté, forcé par la vision du monde d'une personne singulière, qui est de toute façon une idée illusoire, pour adopter une pratique réceptive, mettre à profit la qualité mécanique de la photographie pour laisser les images être les fragments d'un « ici et maintenant ». Pour Nakahira, les « photographes du je », qui cherchent à exercer leur individualité, et à vendre des photographies comme des « œuvres » d' « auteur », participent d'une même idée, absolument en contradiction avec les possibilités philosophiques de la photographie.

Ces textes de Nakahira doivent être lus à la lumière d'un événement contemporain décisif, qui fut le procès Amano-Shirakawa. Ce dernier opposait l'illustrateur et caricaturiste Mad Amano (Maddo Amano マッド・アマノ, de son vrai nom Amano Masayuki 天野正之, 1939-) connu pour ses montages humoristiques et le photographe Shirakawa Yoshikazu 白川義員 (1935-2022), connu pour ses paysages de montagnes. En 1970, Amano avait publié un livre à compte d'auteur, *SOS*¹⁵⁹, dans lequel figurait un montage intitulé « Kiseki » (Traces) 「軌跡」 utilisant une photographie de Shirakawa des Alpes autrichiennes, à laquelle il avait ajouté un pneu géant pour assimiler les traces de skieurs à celles d'une roue de voiture. Shirakawa a mené l'affaire au tribunal de Tokyo en 1971, dans un procès de violations de droits d'auteurs. Au cours des années que dura le procès, des critiques ont été amenés à témoigner à la barre, comme Kanamaru Shigene et Nakahara Yūsuke. Shirakawa emporte le premier procès, condamnant Amano à une amende de 500 000 yens et des excuses publiques à faire paraître dans les journaux *Mainichi*, *Asahi* et *Yomiuri*. Amano gagne cependant le procès en appel en 1976 qui avait conclu que le montage aussi était une forme d'expression artistique, mais l'affaire continuera jusqu'à un arrangement conclu entre les deux parties en 1986.

Le fait que cette affaire ait pris tant d'ampleur montre qu'il ne s'agissait pas simplement pour le photographe de toucher des droits pour l'utilisation de son image, mais de porter au débat public ces questions : la photographie est-elle vraiment une simple copie ? Un photographe ne peut-il pas être considéré, aux yeux de la loi, comme l'auteur d'une œuvre

¹⁵⁹ MAD AMANO, *SOS*, s.l., Autoédité 私家版, 1970.

dont il aurait le droit de protéger l'intégrité ? Le fait que ce procès faisait s'affronter deux tendances politiques très marquées (Amano publiait dans les revues de gauche alors que Shirakawa avait une image plus conservatrice) a contribué plus encore à faire de ces débats un enjeu pas seulement de législatif, mais aussi économique et politique.

Nakahira se range bien sûr du côté d'Amano (avec quelques nuances). Ce devrait logiquement aussi être le cas de Moriyama, qui a utilisé le même processus d'appropriation dans sa série « Accidents » en 1969, quand il avait photographié des posters, des écrans de télévisions et des pages de journaux. Dans l'exposition « De la photographie à la photographie », il avait exposé des pages de magazines illustrées de photos dont il n'était pas l'auteur. Mais il ne se prononce pas à ce sujet publiquement. Expliquant les enjeux de ce procès, Nakahira écrit en 1972 :

それは今日のような複製時代において表現とはなにか、ということであり、さらにそのような時代にあって表現・批評の私有は可能かということである。またそれは同時に、単純に個人的行為としての表現と、ほかならぬ今日の資本主義社会において物化された、ということつまり商品化された作品としての表現物との、社会的な乖離についても多くのことを語っているように思える。¹⁶⁰

Il s'agit d'interroger ce qu'est l'expression dans une époque de reproductibilité technique, et la possibilité de posséder son expression ou sa critique dans une telle époque. Cela en dit également beaucoup sur la divergence sociale entre une expression qui ne serait qu'un simple geste personnel, et un objet d'expression qui a été réifié par notre société capitaliste, ou autrement dit un objet d'expression présenté comme une œuvre qui a en fait été transformée en marchandise.

Chez Nakahira, l'idée même d'auteur repose non seulement sur une illusion, qui serait celle de l'existence d'un « sujet » ou d'un individu créateur d'une œuvre, mais cette illusion est utilisée et entretenue pour mettre la photographie au service du système capitaliste.

8.3.3 Taki et le « regard vers les choses »

La pensée de Taki dans la première moitié des années 1970 pose les mêmes questions, et mettant à mal la notion d'auteur. En 1972, il publie deux textes dans *Asahi Kamera* qui

¹⁶⁰ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Fukusei jidai no “hyōgen” to wa nanika- “Maddo Amano - Shirakawa Yoshikazu saiban” o megutte (1972) » 複製時代の「表現」とは何かー「マッド・アマノ＝白川義員裁判」をめぐる in *Mitsuzukeru hate ni hi ga...* 見続ける涯に火が..., Tōkyō, Osiris オシリス, 2007, p. 247-257., p.247.

abordent cette question : « Manazashi no atsumi e » (Vers une épaisseur du regard) 「まなざしの厚みへ」¹⁶¹ et, en novembre, « Hyōgen no radikarisumu wa doko e iku » (Où va le radicalisme de l'expression ?) 「表現のラディカリズムはどこへ行く」¹⁶². Dans ces deux textes, Taki décrit les horizons possibles qu'il envisage pour la photographie dans la société, et qu'il a décelés dans la production des photographes qu'il appelle « radicaux » *radikaru* 「ラディカル」, en particulier Nakahira et Moriyama (nous sommes quelques années avant « À vendre »). Taki regrette que la photographie ait été soumise aux modes de pensée reposant sur la dialectique du « sujet » *shutai* prenant des « objets » *taishō*, et d'un « auteur » *sakka* 「作家」 qui produit des « œuvres » *sakuhin* 「作品」. Dans ce système, reproduisant le mode capitaliste de « production-consommation » *seisan – shōhi* 「生産—消費」 des images, le photographe est un producteur et même un « ouvrier » *rōdōsha* 「労働者」¹⁶³. Pour lui l'industrie de la presse photo participe également à cette construction d'une photographie centrée sur des auteurs :

私たちは写真にこだわりすぎて、かえって写真をだめにしたかもしれない。カメラ雑誌のように写真を完結した表現と考えることになってしまったわれわれは、写真の意味を見喪い、写真家という作家が実はまったく無用なものであるかもしれないという可能性について考える自由も無くなっている。

しかし、写真を作品と考えることについてかなり以前から変化は生じていた。コンテンポラリー・フォトグラフィーとよばれた写真は、実際には「作品」を提示したのではなく、写真についての概念を示すことに意味があった。しかし、不幸なことに写真家の作家意識がそれをだめにしてしまった。¹⁶⁴

Nous avons trop d'idées fixes sur la photographie, et je crois que nous l'avons gâchée. Nous nous sommes habitués à penser la photographie comme une expression finie comme dans les magazines photo, et nous avons perdu de vue son sens, et complètement perdu la liberté de penser la possibilité que le photographe en tant qu'auteur est en réalité complètement inutile.

¹⁶¹ L'article est republié dans son recueil de textes sur la photographie en 2003 : Taki K., « Manazashi no atsumi e (1972) », art cit.

¹⁶² TAKI Kōji 多木浩二, « “Hyōgen” no radikarisumu wa doko e iku » 「表現」のラディカリズムはどこへ行く (Où va le radicalisme de « l'expression »?), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, novembre 1972, p. 353-360. Ce texte n'apparaît pas dans la sélection du recueil de 2003.

¹⁶³ Taki K., « Manazashi no atsumi e (1972) », art cit., p.54.

¹⁶⁴ Taki K., « “Hyōgen” no radikarisumu wa doko e iku », art cit., p.354.

Il y a eu des changements cependant par rapport à avant dans la façon de penser la photographie comme une œuvre. Ce qu'on a appelé *contemporary photography* a, de fait, montré des concepts liés à la photographie, plus que de la présenter comme une « œuvre ». Mais la conscience des photographes d'être des auteurs a malheureusement gâché cela aussi.

Taki propose de sortir de cette dialectique producteur/produit ou auteur/œuvre. Il propose pour cela de considérer deux horizons dans la photographie. Le premier, plus social, sémiotique, serait celui d'une photographie comme réseau de signes communs à une époque et une société. Le second, plus intérieur, émanerait des imaginaires individuels, non pas comme geste créateur, mais comme une expression, consciente et inconsciente, des histoires personnelles. Taki propose de penser la photographie comme un phénomène au croisement de ces deux forces, par ce qu'il propose d'appeler « *manazashi* » 「まなざし」, qui pourrait imparfaitement se traduire « le regard » en français. Il utilise ce terme pour correspondre dans la photographie à ce que *buntai* le « style » 「文体」 serait pour le texte. Sans qu'il le cite, Taki a sans doute en tête les textes de Barthes sur le style, qu'il développe dans *Le Degré zéro de l'écriture*¹⁶⁵, traduit en japonais en 1965¹⁶⁶. Il y écrivait que le « style » propre à chaque écrivain ne dépend pas de sa volonté ou d'un génie propre, mais de son passé, ses influences. Ainsi, le concept de « *manazashi* » serait une solution pour échapper à la dialectique artiste/œuvre déterminant un système auteuriste, en permettant de considérer la photographie non pas comme le produit d'un producteur, mais comme une structure complexe mêlant histoires sociales et intimes. En ce sens, la photographie serait, comme il l'avait déjà théorisé à l'époque de *Provoke*, une autre forme de pensée qui permettrait d'appréhender le monde en dehors de la grille de lecture restrictive imposée par les mots. Il dit ainsi, à propos de Moriyama et Nakahira :

かれらは「写真」を「思考」とみんなしている。ことわるまでもないが、写真がことばによって説明できるということではない。したがってその「思考」は必然的にことばと事物に、あたらしい接近を意味する。

¹⁶⁵ BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1953.

¹⁶⁶ BARTHES Roland バルトロラン, *Reido no bungaku* 零度の文学 (Le Degré zéro de l'écriture), traduit par Morimoto Kazuo 森本和夫, Tōkyō, Gendai shichō sha 現代思潮社, 1965.

ことばで世界を名づけ、操作するのではなく、世界を「名づけられないもの」へ「異化」する。¹⁶⁷

Ils voient la « photographie » comme une « pensée ». Inutile de préciser que la photographie ne s'explique pas avec des *mots*. Par conséquent, cette « pensée » signifie une nouvelle approche entre les *mots* et les choses (*jibutsu*). Il ne s'agirait plus de nommer le monde avec des mots, et par là de le manipuler, mais de l'« altérer » en une « chose qu'on ne peut nommer ».

Dans ce texte, Taki emploie beaucoup le terme *jibutsu* 「事物」 pour désigner « les choses », ce qui lui évite souvent d'employer le terme de réalité. Ce concept important dans sa pensée du début des années 1970 figure d'ailleurs dans le titre de son premier recueil de textes monographique, *Kotoba no nai shikō, jibutsu, kūkan, eizō ni tsuite no oboegaki* (Penser sans mots : notes sur les choses, l'espace et l'image) 『ことばのない思考・事物、空間、映像についての覚え書き』¹⁶⁸. Employé également par Nakahira, mais émergeant plus largement dans *Asahi Kamera*, ce terme est associé à une photographie qu'on pourrait rapprocher d'un renouveau de l'objectivité telle qu'elle est apparue aux États-Unis, mais aussi en Europe chez des photographes comme les Allemands Bernd (1931-2007) et Hilla (1934-2015) Becher. Ces derniers ont, à partir de 1968, construit une série photographique dressant l'inventaire de bâtiments industriels à l'abandon. Documentaire, visuellement, très nette, lisible et descriptive, à l'opposé du flou bougé de la fin des années 1960, cette photographie des « choses » représente des objets, mais souvent aussi des architectures et des intérieurs où la présence humaine est quasi inexistante.

Il faut préciser d'abord que le terme *jibutsu* sonne étrangement en japonais, et n'est en réalité pas très utilisé. Le mot est composé de deux sinogrammes qui signifient tous les deux « choses » : *ji* 「事」 (koto dans sa lecture japonaise) désigne les choses au sens figuré et a une dimension d'événement, et *butsu* 「物」 (*mono* dans sa lecture japonaise), qui fait référence à des choses plus matérielles. Le terme *jibutsu*, dans sa lecture sinojaponaise, offre une dimension plus conceptuelle, qui englobe à la fois les objets, mais aussi les événements comme un ensemble perceptible par l'humain. Ainsi *jibutsu*, n'est pas une chose qui peut être fabriquée, marchandée et consommée : ce terme est une tentative de désigner les choses sans

¹⁶⁷ Taki K., « “Hyōgen” no radikarisumu wa doko e iku », art cit., p.355.

¹⁶⁸ Taki K., *Kotoba no nai shikō: jibutsu, kūkan, eizō nitsuite no oboegaki*, op. cit.

imposer l'idée d'une possible commercialisation ou altération qui viendrait en les nommant. En 2015, le MoMAT organisait une exposition de photographie autour de ce concept de *jibutsu* et, dans un court texte sur l'exposition, le chercheur Kuraishi Shino faisait de ce mot le concept clé des années 1970¹⁶⁹, et en montrait les liens avec la phénoménologie. À la même époque, en effet, se développe au Japon le mouvement artistique Mono-ha 「もの派」, littéralement le « groupe des choses », autour d'artistes conceptuels, dont le plus représentatif aujourd'hui, Lee U-fan 李禹煥 (1936-), a écrit de nombreux textes sur l'art¹⁷⁰, très inspirés du philosophe Heidegger et ses textes sur l'idée de la « chose »¹⁷¹. Ce mouvement qui tente de porter l'attention sur les relations entre matières et objets, et de désacraliser le geste créateur de l'artiste est à rapprocher notamment de l'Arte Povera en Italie. Lee, Taki et Nakahira ont aussi en partage au début des années 1970 une lecture attentive de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Enfin, il est difficile de ne pas rapprocher cette désignation des « choses » et leur rapport avec les « mots » de l'ouvrage de Foucault *Les mots et les choses*¹⁷² (traduit en japonais en 1974 *Kotoba to mono* 『言葉と物』¹⁷³) d'autant que Taki cite l'*Archéologie du savoir* dans son texte « Pour une épaisseur du regard »¹⁷⁴.

La photographie associée au programme conceptuel du *jibutsu* s'inscrit dans une tendance documentaire et est très présente dans les pages d'*Asahi Kamera*. Elle peut être vue dans le numéro hors-série d'avril 1976, consacré à la thématique « Jibutsu e no manazashi » (Regard (*manazashi*) vers les choses (*jibutsu*)) 「事物へのまなざし」. Dans ce numéro, l'ancien photographe de *Provoke* Takanashi Yutaka publie ses travaux récents, des vues

¹⁶⁹ KURAISHI Shino 倉石信乃, « Aru epokē ni tsuite: jibutsu, 1970 nendai no nihon no shashin to bijutsu o kangaeru » あるエポケーについて — 事物 -1970年代の日本の写真と美術を考えるキーワード (D'une époque: "jibutsu" un mot-clé pour penser l'art et la photographie dans les années 1970 au Japon), in *Newsletter of The National Museum of Modern Art, Tokyo*, septembre 2015, p. 10-11.

¹⁷⁰ Voir les traductions françaises : LEE U-Fan, *Un art de la rencontre*, traduit par Anne Gossot, Arles, France, Actes sud, 2019., et : LEE U-Fan, *L'art de la résonance*, traduit par Isabelle Charrier, Paris, France, Beaux-arts de Paris éd. : Ministère de la culture et de la communication, 2013.

¹⁷¹ Voir par exemple la traduction française : HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, traduit par Jacques Taminiaux et Jean Reboul, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1988.

¹⁷² FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1966.

¹⁷³ FOUCAULT Michel フーコー ミシェル, *Kotoba to mono, jinbun Kagaku no kōkogaku* 言葉と物—人文科学の考古学 (Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines), traduit par Watanabe Kazutami 渡辺一民 et Sasaki Akira 佐々木明, Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1974.

¹⁷⁴ Taki K., « Manazashi no atsumi e (1972) », art cit., p.62.

urbaines prises à la chambre noire, qui paraîtront dans un livre sous le titre *Machi* (Des quartiers) 『町』¹⁷⁵ en 1977. Shinoyama Kishin publie un ensemble qui est extrait de son livre *Ie* (Maisons) 『家』¹⁷⁶ (fig.171). Dans ces deux ensembles, le plus frappant est l'absence de personnages, le calme et l'immobilité des intérieurs et des rues, qui apparaissent figées dans le temps. Cette vision de l'architecture et des espaces urbains, à rebours de la modernité, de la vitesse et du gigantisme des années 1960, se reflète d'ailleurs dans le titre choisi pour ces séries : Takanashi en particulier qui avait publié *Toshi e* (Vers la ville) 『都市へ』¹⁷⁷ peu après *Provoke* choisit ici le terme *machi* 「町」 qui veut aussi dire « ville », mais à une échelle plus humaine, celle du quartier, plutôt que celle du grand pôle urbain évoqué par *toshi* 「都市」. Le trépied et la chambre noire sont des techniques qui reviennent très à la mode dans les années 1970, à contre-courant du snapshot au réflex mono-objectif 35mm du style « brut, bougé et flou » de la période *Provoke*. La manipulation de ces grands appareils lourds et statiques offre un rendu très différent, beaucoup plus descriptif, mais exige également une gestuelle particulière. Le photographe doit se couvrir d'un drap noir, se couper de l'extérieur, pour définir, dans l'ombre, un espace exclusif et solitaire où le monde n'apparaît qu'à lui seul, en réduction dans une boîte. Cette nouvelle pratique cherche tout à fait autre chose que celle des années 1960 : la respiration, la lenteur, le silence, l'isolement.

Ces images et la technique employée pour les créer ont une filiation indéniable avec celles d'Eugène Atget. La notion de *jibutsu*, ainsi que cette tendance pour une photographie descriptive, est à observer en parallèle de la redécouverte, dans les années 1970, du travail du photographe français. Contre le formalisme, ou l'auteurisme institutionnel américain, la relecture de son travail cherchait à comprendre la photographie non pas comme une œuvre, mais comme un document, et, d'un point de vue plus philosophique, un autre moyen de perception du réel. Cette association avec Atget est à faire remonter à la fin des années 1960, qui correspond à la traduction des textes de Benjamin sur la photographie. Dans un article

¹⁷⁵ TAKANASHI Yutaka 高梨豊, *Machi* 町 (Quartiers), Tōkyō, Asahi Shinbunsha 朝日新聞社, 1977.

¹⁷⁶ Le livre est composé de photographies de Shinoyama et de textes de Taki. Ces derniers reparaitront dans un ouvrage sans image, sous le titre *Ikirareta ie*. Le critique s'appuie notamment sur le texte de Heidegger « Bâtir, habiter, penser » : TAKI Kōji 多木浩二, *Ikirareta ie - keiken to shōchō* 生きられた家—経験と象徴 (La maison habitée - expériences et phénomènes), Tōkyō, Seidosha 青土社, 1984.

¹⁷⁷ TAKANASHI Yutaka 高梨豊 (éd.), *Toshi e* 都市へ (Vers la ville), Tōkyō, Izara Shobō イザラ書房, 1974.

remontant aux origines de l'introduction d'Atget au Japon¹⁷⁸, Yanagimoto Naomi fait d'un texte d'Okada Takahiko, poète et critique du collectif *Provoke*, l'élément déclencheur de l'intérêt accru pour Atget dans les années 1970. Ce texte « Ujēnu Aje: Shashin no genshotekina sekai o kindai ni ikita tokuina sainō » (Eugène Atget, le talent particulier qui a fait entrer le monde primitif de la photographie dans la modernité) 「ウジェーヌ・アジェ論 写真の源初的な世界を近代に生きた特異な才能」¹⁷⁹ est paru en 1967 dans la revue *Foto CRITICA*. Okada y mentionne Berenice Abbott pour s'y opposer clairement : quand Abbott parle de l'œil de poète d'Atget sur les choses, Okada parle de « non-poésie » *hishi* 「非詩」. Il fait également référence à Benjamin en citant son concept de « valeur culturelle » des images, que la reproductibilité technique de la photographie aurait mise à mal :

[...]写真の偶像礼拝的な利用を払拭したことは事実だが、それははたしてどのようにしてであったか。—アジェは、事物を見るとき人間的視覚ではかえって夾雑物が入ってしまうことをさけ、カメラを媒体として、事物と人間とのふれあいをもっとも原初的な純粋なものに濾過したのであった。¹⁸⁰

Il ne fait aucun doute qu'il a balayé la valeur culturelle de la photographie, mais comment y est-il parvenu ? C'est qu'Atget évite le regard humain sur les choses (*jibutsu*) qui est parasité et, en prenant l'appareil comme intermédiaire, il filtre ce contact entre l'humain et les choses en quelque chose d'originel, de pur.

Nakahira au début des années 1970 mentionne beaucoup Atget, qu'il associe souvent au photographe américain Walker Evans, et lui consacre même un texte en 1973 « Yujēnu Aje, toshi e no shisen aruiwa toshi kara no shisen » (Eugène Atget, regards sur la ville ou regards de la ville) 「ユジェーヌ・アッジェ 都市への視線あるいは都市からの視

¹⁷⁸ YANAGIMOTO Naomi 柳本尚規, « Aje wa nihon de dō shōkai sareta ka » アジェは日本でどう紹介されたか (Comment fut introduit Atget au Japon), in アサヒカメラ, Asahi Kamera, avril 1978, p. 100.

¹⁷⁹ Okada T., « Ujēnu Aje: Shashin no genshotekina sekai o kindai ni ikita tokuina sainō », art cit.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.12.

線」¹⁸¹. Il y joue avec le titre *A Vision of Paris*¹⁸², traduction américaine de l'édition française de 1963 *Paris du temps perdu*¹⁸³ qui mettait en regard des photographies d'Atget et des textes de Marcel Proust. Cette inversion du titre illustre son idée principale : la nécessité d'inversion des rapports entre le photographe et les choses photographiées. Dans ce texte, Nakahira dit d'Atget que « ses photographies ne sont pas traversées par sa conscience propre. En ce sens, nous ne pouvons pas le qualifier d' "auteur" au sens moderne du terme. »¹⁸⁴. Pour Nakahira, Atget devrait ainsi échapper aux lois des systèmes institutionnels.

Aux États-Unis, la réception d'Atget suit une trajectoire comparable : Rosalind Krauss dans son texte « *Photography's Discursive Spaces* »¹⁸⁵ en 1982 soulignait, en comparant deux reproductions d'une photographie de Timothy H. O'Sullivan (1840-1882) comment, selon son contexte de parution, une photographie pouvait être lue pour ses qualités esthétiques ou ses informations documentaires. Elle montrait que le dispositif même de l'exposition dans le musée avait produit l'histoire de l'art moderne, et que le déplacement d'objets dans cet « espace discursif » pouvait les intégrer à ce récit¹⁸⁶. Elle fait porter une partie de son argumentaire sur les images d'Eugène Atget, dont elle précise qu'il ne faudrait pas les qualifier d'œuvres d'art, mais d'archives ou de catalogues. Abigail Solomon-Godeau en s'appuyant sur Krauss va même plus loin dans son texte « *Canon fodder : Authoring Eugène Atget* »¹⁸⁷ en 1986, où elle montre comment les travaux d'Atget ont été récupérés puis adaptés aux définitions modernistes de l'œuvre d'art pour produire un discours de

¹⁸¹ NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Yujēnu Ajje, toshi e no shisen aruiwa toshi kara no shisen » ユジエヌ・アッジェ 都市への視線あるいは都市からの視線 (Eugène Atget, le regard sur la ville ou le regard de la ville), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, novembre 1973, p. 182-185. Seul texte de Nakahira, à notre connaissance, à avoir été traduit en français : NAKAHIRA Takuma, « Eugène Atget : regards sur la ville ou regards de la ville » in *Les silences d'Atget : une anthologie de textes*, traduit par Marie-Aska Gauthier et Jean-Kenta Gauthier, Paris, Textuel, 2016, p. 133-140.

¹⁸² TROTTEMBERG Arthur D. (éd.), *A vision of Paris: The photographs of Eugène Atget; the words of Marcel Proust*, New York, Macmillan, 1963.

¹⁸³ TROTTEMBERG Arthur D. (éd.), *Paris du temps perdu. Photographies d'Eugène Atget. Textes de Marcel Proust*, Lausanne, Paris, Edita, Bibliothèque des arts, 1963.

¹⁸⁴ T. Nakahira, « Eugène Atget : regards sur la ville ou regards de la ville », art cit., p.136.

¹⁸⁵ R. Krauss, « Les espaces discursifs de la photographie », art cit.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.39.

¹⁸⁷ Voir la traduction française : SOLOMON-GODEAU Abigail, « De la chair à canon : l'invention de l'auteur Eugène Atget » in *Les silences d'Atget : une anthologie de textes*, Luce Lebart (éd.), traduit par Laure Poupard, Paris, Editions textuel, 2016, p. 248-272.

légitimation artistique, et créer des objets pour le marché de l'art, dans un système fondamentalement capitaliste.

Dans ce milieu des années 1970, Atget incarne ainsi le concept d'un « regard » vers les « choses », proposé par les photographes et critiques d'*Asahi Kamera*, qui permettrait d'échapper à la reproduction du système capitaliste que serait la photographie comme « œuvre » d'un « auteur ». Mais il a en même temps incarné, par son institutionnalisation, l'échec de ce programme.

La série « Jardin miniature » qu'Araki a exposée dans « De la photographie à la photographie » montre qu'il était loin de se désintéresser de ces considérations. C'est le cas aussi de Fukase qui, autour de 1975, publie plusieurs photographies faites avec une chambre noire ayant appartenu à son grand-père. Ce sont des vues de ruelles de Tokyo, ou d'objets de son quotidien, dans les séries « Anbako, boku no sofue » (Chambre noire : à mon grand-père) 「暗箱・僕の祖父へ」 (fig.172) publiée en octobre 1975 dans *Kamera Mainichi* ou la série « Sofue » (À mon grand-père) 「祖父へ」, dans le numéro 5 de *Workshop*. Il lie cette pratique documentaire à son histoire familiale, transformant par là un geste artisanal en un rituel profondément intime. Cet intérêt des photographes de *Workshop* pour la pratique atgetienne et pour le « regard vers les choses » montre que l'opposition entre les deux partis autour de l'exposition « À vendre » n'était pas si catégorique que ça.

Car l'exposition « À vendre » organisée par *Workshop* semble avoir provoqué un clivage très net, entre des photographes qui d'un côté prônaient le retour à la photographie comme œuvre originale d'auteur, et de l'autre une photographie comme programme philosophique et théorique qui permettait, par un « regard vers les choses », un rapport au monde débarrassé de l'aliénation du système capitaliste. Ainsi, le geste des photographes de *Workshop*, mais *a fortiori* de Moriyama et Araki qui avaient œuvré dans cette direction jusqu'en 1974, incarnait aux yeux de Nakahira, Kitai, Ōsaki, Yanagimoto, Watanabe ou Kan, une trahison de ces idéaux. Il venait signer la fin de ce que Taki appelait le « radicalisme », qui était porteur d'un démantèlement en profondeur des structures existantes, pas seulement de l'industrie de la photographie, mais aussi celles de l'art, et des structures de pouvoir qui sous-tendent les sociétés dans leur ensemble.

Mais si *Asahi Kamera* a contribué à les caractériser comme un « groupe » cohérent cherchant d'une seule voix à faire entrer la photographie dans le système marchand de l'art, on devine que leurs positions n'étaient pas si homogènes. La réponse du collectif à ces attaques nous renseigne sur les raisons, certes souvent très prosaïques, qui ont mené ces photographes à « vendre » leurs photographies.

9 Les enjeux du tirage original pour Workshop : les exemples de Hosoe et Moriyama

La grande exposition « Photographies à vendre » organisée par Workshop a donc rencontré une critique très virulente de la part de la presse de gauche, en particulier dans *Asahi Kamera*. S'appuyant sur les textes théoriques de Taki et Nakahira, elle reprochait aux photographes de Workshop d'aller à l'encontre du radicalisme de la photographie japonaise et d'épouser les intérêts du système capitaliste en valorisant la notion d'auteur.

Il se trouve qu'au milieu de cette controverse, qui a duré de février à juillet 1976, l'école a fermé. Il est peu probable que l'offensive d'*Asahi Kamera* ait joué un rôle dans cette fermeture, qui fut officiellement annoncée dès le mois de mars. L'année scolaire se terminant en février, l'exposition « À vendre » était le dernier projet du collectif, qui n'avait pas l'intention de prolonger l'expérience au-delà de la rentrée d'avril. Revenant *a posteriori* sur cette décision, Tōmatsu confiait qu'il n'avait jamais vraiment eu l'intention d'en faire un projet durable, et que les tâches administratives liées à l'école l'ayant accaparé au cours de ces deux années, il préférerait y mettre fin pour se consacrer à nouveau à son activité de photographe¹⁸⁸. Chacun s'en est allé de son côté et a développé ses propres projets par la suite, mais non sans se réunir, une dernière fois, pour s'adresser à leurs détracteurs dans une table ronde retranscrite dans le dernier numéro de la revue sous le titre « À mort les magazines photo ! »¹⁸⁹. Alors que les discours d'*Asahi Kamera* avaient été majoritairement formulés par des critiques (Ōsaki, Watanabe, même Nakahira à certains égards, était plus actif comme critique que comme photographe à cette période), cette réplique, où se dessinent des arguments moins théoriques, montre la réponse de photographes attachés à rappeler la réalité économique de leur profession.

¹⁸⁸ Tōmatsu S., Iizawa K. et Kitajima K., « Tōmatsu Shōmei intabyū, WORKSHOP shashin gakkō no koro », art cit., p.137.

¹⁸⁹ Anonyme, « Fukumen zadankai: Shashin zasshi o kiru! », art cit.

9.1 « À mort les magazines photos ! » : la réponse de Workshop à *Asahi Kamera*

Dans le dernier numéro de la revue *Workshop*, paru en juillet 1976, quelques mois après la fermeture définitive de l'école, paraissent deux tables rondes, réunissant toutes les deux les professeurs. Dans la première, à visage découvert, ils reviennent sur leur expérience, font le compte-rendu de leurs classes respectives et des projets menés au cours de ces deux années passées à enseigner. Dans la deuxième, « À mort les magazines photo ! », leurs noms n'apparaissent pas. Beaucoup plus vindicative que la première, elle est imprimée dans l'intention de s'adresser directement à ceux qui les ont critiqués : Ōsaki et Kitai (représentant aussi Norasha), Watanabe Tsutomu et la rédaction d'*Asahi Kamera* dans son ensemble. La retranscription s'ouvre avec une illustration humoristique signée Minami Shinbō 南伸坊 (1947-), représentant les six professeurs de l'école habillés en ninjas et brandissant des katanas (fig.173). Ce dessin fait écho à une référence convoquée pendant leur conversation, l'histoire des quarante-sept *rōnin*, épisode bien connu de l'histoire japonaise. En 1703, ces quarante-sept samurai décidaient par vengeance d'assassiner Kira Yoshinaka 吉良義仲 (1641-1703), un noble qui avait demandé la condamnation à mort de leur *daimyō* au shogun Tokugawa Tsunayoshi 徳川綱吉 (1646-1709). Les photographes, avec humour, comparent leur situation à celle des *rōnin*, et assimilent Ōsaki à l'homme à abattre, Kira Yoshinaka¹⁹⁰. Le titre même « shashin zasshi o kiru ! » (À mort les magazines photo !) 「写真雑誌を斬る！」 joue sur cette référence : le verbe *kiru* 「斬る」 qui veut dire tuer avec une lame, est homonyme de *kiru* 「切る」, découper du papier.

La conversation a en réalité lieu entre huit personnes, désignées par des lettres de A à H, deux personnes ne faisant pas partie du collectif participent donc à la table ronde. Il apparaît assez clairement dans la conversation, parce qu'ils parlent de leurs travaux et des critiques qui leur ont été adressées nommément, que A est Tōmatsu, B Hosoe, C Araki et G Moriyama. Fukase et Yokosuka se détachent moins clairement, et les deux personnes restantes demeurent anonymes.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.59.

L'ensemble de la conversation est assez moqueur (le mot « stupide » *baka* 「馬鹿」 est répété à de nombreuses reprises), mais reste léger, sur un ton familier et ponctué des rires des participants. On peut imaginer qu'ils ont étalé sur la table les derniers numéros d'*Asahi Kamera*, qu'ils commentent en détail : ils lisent des passages, passent un enregistrement d'une conférence d'Ōsaki, et reprennent un à un tous les textes publiés dans *Asahi Kamera* relevant de ce qu'ils nomment une « attaque contre Workshop » 「ワークショップ攻撃」¹⁹¹. Ils passent ainsi en revue les critiques des expositions « Libre service »¹⁹² en février et « À vendre »¹⁹³ en avril, qui sont anonymes mais qu'ils pensent rédigées par Watanabe Tsutomu, l'interview de Moriyama par Ōsaki¹⁹⁴, les tables rondes où se sont exprimés Kitai¹⁹⁵ et Ōsaki¹⁹⁶. Ils commentent également l'exposition « Libre service », qu'ils accusent d'être un coup marketing de Minolta et non une idée de Shinoyama lui-même¹⁹⁷. Ils critiquent surtout la lecture qui en a été faite par *Asahi Kamera*, qui y a vu un geste démocratique sans relever cet aspect promotionnel. Le dossier sur la photographie du « je » manque à l'appel : paru le même mois, en juillet, ils ne l'avaient sans doute pas encore lu au moment où cette conversation est enregistrée, mais Araki a répondu peu de temps après à la critique de Kan dans un article publié en 1976 : « Nanu, "shikei wa shikei" nado to, temee koso, shinee! - shashin no yomikata » (Hé, toi là à dire "le paysa-je c'est la peine de mort", meurs toi-même! - Comment lire la photographie) 「ナヌ、「私景は死刑」などと、テメエこそ、死ねー！ — 写真の読み方」¹⁹⁸.

Une grande partie de la conversation tourne autour d'Ōsaki et Kitai, représentants de Norasha et *Asahi Kamera*. Les photographes se défendent en interrogeant leurs motivations

¹⁹¹ *Ibid.*, p.59

¹⁹² Anonyme, « Shinoyama Kishin "Shashin agemasu ten" », art cit.

¹⁹³ Anonyme, « "Shashin urimasu" ten », art cit.

¹⁹⁴ MORIYAMA Daidō 森山大道 et ŌSAKI Norio 大崎紀夫, « Isshun isshun kawaru riaritī no arika - Moriyama Daidō shi ni intabyū » 一瞬一瞬変わるリアリティーのありかー森山大道氏にインタビュー (Une réalité qui change à chaque instant - Interview avec Moriyama Daidō), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, mars 1976, p. 206-210.

¹⁹⁵ Kitai K., Ōtsuji K. et Nakamura R., « Wadai no shashin o megutte », art cit.

¹⁹⁶ Anonyme, « Honkisha zadankai : shashinten hassō no daitenkan ga nozomareru toki », art cit.

¹⁹⁷ Anonyme, « Fukumen zadankai: Shashin zasshi o kiru! », art cit., p.60.

¹⁹⁸ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Nanu, "shikei wa shikei" nado to, temee koso, shinee! - shashin no yomikata (1976) » ナヌ、「私景は死刑」などと、テメエこそ、死ねー！ — 写真の読み方 (Hé, toi là à dire « le paysa-je c'est la peine de mort », meurs toi-même! - Comment lire la photographie) in *Shashinron* 写真論, Tōkyō, Tōjusha 冬樹社, 1981, p. 195-197.

politiques. Ils reviennent notamment sur le passage où Kitai qualifiait le traitement de Tōmatsu des mouvements étudiants de 1968 de trop « ambigu » 「あいまい」¹⁹⁹. Ils pointent la mauvaise foi de ce commentaire, émanant d'un ancien étudiant qui avait pris part aux groupuscules révolutionnaires et était engagé dans les Zenkyōtō, contrairement à Tōmatsu qui, plus âgé, était déjà professeur en 1968 et n'avait pu connaître la même situation. Ils reprochent à leur tour à Kitai de s'être intéressé à Sanrizuka de façon opportuniste et d'avoir abandonné les combats des universités au moment le plus critique²⁰⁰. Ces remarques montrent bien que la question de la position des artistes en général dans les mouvements de 1968-1970 entre en permanence en ligne de compte dans les débats des années 1970. Workshop reproche aux membres de Norasha de se présenter comme un parangon de vertu politique, tout en faisant preuve d'un rigorisme et d'une ignorance face aux photographes qu'ils congédient de façon expéditive. La conclusion est sans appel : « F : Ce sont des fascistes sous un masque de gauche !! » 「F : 左翼の画面をかぶったファシスト!!!」²⁰¹.

La question du tirage original et sa commercialisation avec l'exposition « À vendre » étaient au cœur de la critique adressée à Workshop dans *Asahi Kamera*, c'est aussi une thématique centrale de cette table ronde. Le groupe affiche une apparente cohérence à ce sujet : ils abondent dans un même sens et semblent tous s'accorder sur les arguments qui sont avancés.

Ils commencent par réfuter ce qui leur a été reproché, à savoir qu'ils ont imposé une hiérarchie entre le tirage et l'imprimé. Ils insistent sur le fait que l'existence des deux médiums est justifiée, et qu'ils doivent être traités l'un et l'autre parallèlement, au service du travail des photographes professionnels. Ils réfutent ainsi l'idée qu'ils auraient cherché à légitimer la photographie comme art, et pointent les contradictions de discours théoriques qui ignorent la dimension pratique de la rémunération des photographes professionnels :

H : 写真は複写だと語ってきた人間が自分の写真を売買の対象にするのはおかしいとか、三万円の値段をつければ芸術的価値が生じるとか、た

¹⁹⁹ Kitai K., Ōtsuji K. et Nakamura R., « Wadai no shashin o megutte », art cit.

²⁰⁰ Anonyme, « Fukumen zadankai: Shashin zasshi o kiru! », art cit., p.66.

²⁰¹ *Ibid.*, p.66.

わけたことを口にしてている。カメラマンが写真は複写だとか記録だとか云うのは、写真のコードについて語っているに過ぎないのであって、それと写真家が自分の写真を売ることと、どうつながるのか。大崎は、もともと次元の違う問題を強引に結びつけて鬼の首でも取ったつもりでいるが、経済的な芸術価値っていったい何のことか。写真に値段をつけさえしなければ芸術的価値が生じないとでも云うのかね。²⁰²

Ils disent qu'il est bizarre que, après avoir dit que la photographie est une copie, quelqu'un se mette à vendre ses photographies. Ils disent aussi que mettre le prix de 30 000 yens à une photographie lui donne une valeur artistique. Si un photographe dit que la photographie c'est une copie, ou que c'est de l'enregistrement, ça n'est rien de plus qu'un discours sur les codes de la photographie, mais ça n'a rien à voir avec le fait qu'un photographe vende ses photos. Ōsaki monte sur ses grands chevaux et force un lien entre deux choses qui ne sont pas du tout dans la même dimension, la valeur économique de l'art, qu'est-ce qu'il veut dire par là. Est-ce que c'est que si on n'attribuait pas de prix à la photographie elle n'aurait pas de valeur d'art ?

La question économique est donc centrale. Alors que les journalistes d'*Asahi Kamera* reprochaient à Workshop le prix élevé des tirages, qui émanait pour eux d'un désir de prêter au tirage des valeurs de rareté et d'unicité, les photographes de Workshop comparent la situation à celle de la presse, et avancent qu'une photographie qui n'a pas de valeur marchande n'existe pas. Qu'on la vende à un magazine ou un collectionneur, le prix accordé à une photographie a le mérite de faire vivre une profession :

D 北井だって、二万だか三万だか知らないけど、一枚ね、アサヒカメラに売ってるよ。同じことよ。

F プロの写真家なら自分の写真を売るのは当たり前のことよ。タダであげちゃうこともあるしね、ミニコミ雑誌に。一点千円だったり、何十万ってもらったりするわけ、印刷原稿としてね。それと同じようにオリジナルプリントだって、タダであげることもあれば三万円で売ることもあるんだ。²⁰³

D Kitai lui aussi quand il vend une photo à *Asahi Kamera*, je ne sais pas si c'est pour 20 000 ou 30 000 yens, mais c'est la même chose.

F Il n'y a rien de plus naturel pour un photographe professionnel que de vendre ses photos. Il peut en donner gratuitement dans des revues de *minikomi*. Pour une photo dans la presse, il peut recevoir entre 1000 et plusieurs centaines de milliers de yens. Pour le tirage original, c'est pareil, il peut en donner gratuitement, mais il peut aussi les vendre pour 30 000 yens.

²⁰² *Ibid.*, p.60.

²⁰³ *Ibid.*, p.67.

L'idée principale qu'ils défendent est donc que le tirage permet, au même titre que la presse, de faire vivre les photographes. Tōmatsu, qui s'exprime à plusieurs reprises sur la question, insiste sur un autre point, qui est l'aspect médiatique que cette nouvelle forme de diffusion de la photographie peut apporter. Il commence par minimiser l'importance de l'exposition « À vendre » qui n'était pour lui qu'une action parmi d'autres de Workshop :

A ワークショップは個人塾の集合体であるとともに一つのメディアなんですよね。アサヒカメラを印刷を主体にした写真のメディアとするなら、ワークショップは教室を主体にした写真メディア。[...]ワークショップは雑誌出したり写真展を開いたりしてるわけです。「売ります」てんも、その一環として、一回性のアトラクションなんです。²⁰⁴

Workshop, c'est une réunion de plusieurs classes individuelles, et en cela c'est un média en soi. Si *Asahi Kamera* est un média de la photographie qui choisit l'impression, alors Workshop est un média de la photographie qui choisit la forme de la classe. Workshop a publié un magazine, organisé des expositions, « À vendre » ce n'était rien de plus qu'un événement à un moment donné, qui a pris place dans cet ensemble.

Tōmatsu souligne ensuite l'importance des expositions de photographie en termes d'audience. Il utilise des termes qui sont alors assez récurrents dans la presse de l'époque : *masukomi* 「マスコミ」 diminutif de « mass communication », et *minikomi* 「ミニコミ」, diminutif de « mini communication » pour désigner deux niveaux de communication, l'un plus confidentiel et l'autre plus populaire, mais qui ne seraient pas propres à l'une ou l'autre forme de média.

A [...]印刷メディアはマスコミで、印画メディアはミニコミってことではなくて、印刷メディアでマスコミとミニコミがあるように印画メディアにもマスコミとミニコミがあるってこと。たとえば写真展について言えば、デパートレベルで何万という人間を動員するのはこれはもうマスコミですよね。

A 印画メディアがすなわち写真展が、唯一の発表形式と僕らは言ってませんよね。季刊ワークショップ六号の細江、奈良原対談でも、印画メディアと印刷メディアは対立するものでなく、両方とも必要な並行メディアだと語っています。²⁰⁵

Ça ne veut pas dire que l'imprimé c'est de la *masukomi* et que le tirage est de la *minikomi*, avec le média de l'imprimé il y a de la *masukomi* et de la *minikomi*, et

²⁰⁴ *Ibid.*, p.60.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.69-70.

avec le tirage il y a de la *masukomi* et de la *minikomi*. Par exemple, une exposition dans un grand magasin peut attirer des dizaines de milliers de personnes, et ça, c'est de la *masukomi*.

On n'est pas en train de dire que le tirage, c'est-à-dire somme toute l'exposition, est la seule et unique forme valable de communication. Dans une conversation du numéro 6 de *Workshop* Hosoe et Narahara ont bien dit que le médium de l'imprimé et le médium du tirage ne s'opposaient pas, mais qu'ils doivent être tous les deux utilisés en parallèle.

Pour Tōmatsu en tout cas, et ses collègues ne le contredisent pas, plus qu'un objet esthétique, le tirage apporte, par le biais de l'exposition, un nouvel espace médiatique, qui atteint un autre public que celui de la presse. Il met en évidence que certaines expositions dans des lieux très visités, comme les grands magasins, peuvent toucher un public bien plus large que certaines publications de niche à petit tirage pour les initiés. Ce qu'il ne précise pas c'est que la nature du public est aussi différente : au vernissage du MoMA, les photographes avaient constaté de leurs propres yeux, et Fukase le premier, que les expositions étaient fréquentées par une autre classe sociale que celle des lecteurs de leurs magazines. Les expositions dans des institutions culturelles leur permettent ainsi d'atteindre de potentiels collectionneurs au capital culturel et économique conséquent.

L'importance accordée à cet aspect médiatique dans la conversation révèle une frustration des photographes par rapport à l'industrie de la presse, et qui explique beaucoup de leur animosité envers *Asahi Kamera*. Hosoe exprime la situation très clairement en ces termes :

B 多くの若い写真家たちは自分の作品の発表の場を、雑誌というようなことでしか考えられない。ある種の体制が出来上がってしまってるわけだ。雑誌に発表することが唯一無二の発表手段であって雑誌だけがメディアであると。そういうことに長い間馴らされてきてしまった弊害の方が実は非常に大きいわけだ。[...] 結局言えることは、写真の発表に場を自分で作っていくということなんです。²⁰⁶

Parmi les jeunes photographes, beaucoup pensent que le seul moyen de montrer leurs œuvres c'est dans les magazines. C'est une sorte de système qui s'est mis en place. Un système où il n'y a aucun autre moyen de faire connaître son travail à part la presse. Et ça a continué pendant si longtemps que maintenant les

²⁰⁶ *Ibid.*, p.69.

dommages sont incalculables. [...] Ce que je peux proposer maintenant, c'est de mettre en place nos propres lieux de diffusion de la photographie.

Cette réflexion de Hosoe explique l'attachement des photographes à vouloir développer au Japon le tirage original : il prend racine dans une insatisfaction face à un système hégémonique de la presse, avec lequel ils ont tous, depuis le début de leur carrière, dû concilier. Ils suggèrent ainsi que tous ces critiques et photographes liés de près ou de loin à *Asahi Kamera* ont un intérêt financier à maintenir la position dominante de la presse, et les photographes assujettis à ce système.

F アサヒカメラ本記者座談会で、多分大崎だと思うけど「これからは“売ります展”をやった人たちをタブロー派と呼んだらどうだろうね（笑）」と喋っている。それに習って言うんだけど、これからは、権力的な位置にいて写真で甘い汁をすいながらオリジナルプリントにイチャモンつける奴を“写真家の敵！！”と呼んだらどうだろう。²⁰⁷

Dans la table ronde des journalistes d'*Asahi Kamera*, quelqu'un a dit, et je pense que c'est Ōsaki, « on pourrait appeler ceux qui ont fait l'expo « À vendre » le groupe Tableau (rires) ». Je fais comme lui, et je dis que tous ceux qui, du haut de leur position de pouvoir s'empâtent bien grâce à la photographie, et critiquent le tirage original, on pourrait les appeler maintenant « les ennemis des photographes » !!

Dans l'ensemble de la conversation, le tirage original, plutôt qu'un objet aux qualités esthétiques et artistiques, est présenté comme un moyen d'affranchissement des industries médiatiques. Ceci vient contrebalancer l'idée que pourrait véhiculer la reconnaissance contemporaine de revues comme *Provoke*, à savoir que l'imprimé est plus libre, plus indépendant, et également l'idée que suggèrent les critiques d'*Asahi Kamera*, que le tirage est réservé à une élite et à des institutions culturelles qui ont enfermé l'art dans un « cube blanc ». Workshop vient apporter des nuances, en rappelant qu'en dehors de rares exceptions, la presse photographique est une institution en elle-même. Elle est une industrie qui, certes, a aidé les photographes dans leur carrière, mais qui les a aussi maintenus dans des formes d'expression et de communication éloignées de leurs aspirations individuelles, et mis sous la houlette de comités de rédaction qui agissent en figures incontestables d'autorité. Les photographes de Workshop critiquent ici abondamment Ōsaki et ne mentionnent jamais

²⁰⁷ *Ibid.*, p.70.

Yamagishi, contre lequel ils n'avaient alors aucun grief, mais ce dernier, surnommé l'« empereur Yamagishi »²⁰⁸ jouait au sein de la revue *Kamera Mainichi* un rôle équivalent. Le tirage serait ainsi une solution pour permettre aux photographes d'être indépendants et de gérer leurs propres carrières, leurs propres espaces, leurs propres médias de présentation, ainsi que, même s'ils ne l'expriment pas en ces termes, leur propre image. Tout comme ils entendent avoir la main sur l'ensemble du processus de fabrication, de la prise de vue à l'impression finale, ils espèrent également maîtriser l'ensemble du processus médiatique.

Cette idée d'affranchissement, de création de leurs propres espaces, et de gestion de leur propre communication par le moyen du tirage (et son exposition) semble partagée par tous les professeurs du collectif. Ils semblent ainsi faire front contre les accusations d'*Asahi Kamera*, et défendent leur profession en avançant des arguments qu'ils partagent apparemment tous sans ambiguïté. Leur argumentation est convaincante, et l'on peut bien comprendre la situation de ces photographes qui naturellement n'entendent pas exercer sans revenus, pour l'amour de l'art (ou de l'anti-art). C'est dans les non-dits qu'on peut cependant commencer à deviner certaines malaises. Tout d'abord, ce qui frappe le plus dans cette table ronde, lorsqu'on la compare avec les prises de position qui se sont exprimées dans *Asahi Kamera*, c'est la différence de registre théorique. Alors que dans *Asahi Kamera* les critiques de Ōsaki, Watanabe et Kitai s'appuient majoritairement sur des idées de Taki et Nakahira, qui publient régulièrement dans les mêmes pages, et qui eux-mêmes s'appuient sur des critiques et philosophes tels que Benjamin, Barthes ou Foucault, les photographes de Workshop, de leur côté, ne proposent aucune réflexion ayant une portée théorique similaire. Ils n'ignorent pas les idées avancées par Taki et Nakahira, au contraire, ils les mentionnent brièvement, et font référence à ce qu'ils appellent le « *jibutsuron* » (la théorie des choses) 「事物論」. Ils admettent ainsi que les textes de Nakahira sont intéressants et convaincants²⁰⁹, mais ils les congédient rapidement en arguant que l'utilisation de cette « théorie des choses » pour critiquer le tirage et les œuvres de Workshop est abusive. Il apparaît donc assez clairement que la réponse de Workshop ne cherche pas à offrir une

²⁰⁸ NISHII Kazuo 西井一夫, « Kamera zasshi o koete : Yamagishi Shōji o kataru » “カメラ雑誌”を超えて—山岸章二を語る (Au-delà du “magazine photo” : à propos de Yamagishi Shōji) in *Shashin henshūsha* 写真編集者, Tōkyō, Madosha 窓社, 1991, p. 52-70., p.56.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.69.

réponse théorique au programme que Taki et Nakahira envisagent dans une dimension philosophique pour la photographie, mais bien une réponse plus pragmatique. Cette volonté de maintenir le débat à des questions pratiques révèle leur réticence à évoquer les problèmes de fond d'un système qui les met dans des positions contradictoires, où ils doivent choisir entre leurs ambitions en tant qu'artiste et leurs besoins matériels. Il n'est pas question pour eux d'interroger le système de production-consommation des œuvres, ainsi que ce qu'impliquent les notions d'auteur et d'original, mais d'avancer des solutions qui leur permettent de mettre à profit ce système pour vivre de leurs travaux. Moriyama, qui a été le plus attaqué pour sa position au sein de Workshop par *Asahi Kamera*, ne s'exprime jamais vraiment au sujet du tirage tout au long de la conversation. Le consensus apparent du groupe détourne l'attention de leur difficulté à répondre à certaines questions, qu'ils évitent soigneusement d'affronter, et des contradictions existant dans leurs positions individuelles.

Moriyama et Hosoe sont en particulier intéressants à opposer, le premier ayant participé à *Provoke*, au programme politique et théorique radical, et le second s'étant beaucoup rapproché des institutions américaines. Il semble qu'ils aient tous les deux trouvé leur compte dans l'objet que constitue le tirage original, mais l'analyse de leurs postures individuelle nous révèle que cette adoption ne recouvrait pas pour l'un et l'autre les mêmes réalités.

9.2 Hosoe : travailler à la reconnaissance du tirage original au Japon

Dans leur dernière conversation, Hosoe est celui qui insiste le plus sur le statut d'auteur que l'existence du tirage limité et signé confère au photographe. Il avance que le tirage sert d'assurance, protège l'intégrité de l'œuvre, et utilise les termes « sujet » *shutai* et « auteur » *sakka* (que critiquait de fait *Asahi Kamera*), avec, dans le fond, l'idée persistante que le Japon serait en retard par rapport à un système occidental plus évolué :

写真家の主体性とはなんだろうか考えると、そうすると、やはり、写真の欲しい個人に、自分の作品を売って金を得るということが一番純粋な方法ではなかろうかと。実際に外国ではそういう動きがすでにあるわけで、そういう部分をおろそかにしてはいかんと思ったね。

[...]オリジナルプリントというのは、作者がこれでいいと認めた時に生まれるんであって唯一無二ってことじゃないですよ。サインはその証しですね。だから作家が死んでしまったあと、そういうチェックがなければ、適当にリプロデュースされる。²¹⁰

Ce qui fait l'identité d'un photographe, est-ce que ce ne serait dans cette transaction élémentaire, de vendre sa propre photo à une personne qui la souhaite, et recevoir son argent ? À l'étranger ce mouvement existe déjà et on ne devrait pas passer à côté.

[...] Le tirage original, ça ne veut pas dire que cet objet est absolument unique, ça veut dire qu'il a été approuvé par l'auteur de la photo. La signature est la preuve de ça. S'il n'y avait pas cette validation, après la mort de l'auteur, une photo pourrait être reproduite n'importe comment.

En effet, dans le collectif Workshop, il apparaît clairement que celui qui défend le plus ardemment la cause du tirage original et qui en a la définition la plus claire et la plus assumée est Hosoe. Ce dernier n'en était d'ailleurs pas à sa première exposition de tirages organisée dans un but commercial. Il avait depuis 1969 un contrat avec une galerie new-yorkaise qui le représentait aux États-Unis et s'était déjà, à plusieurs reprises, depuis la fin des années 1960, engagé dans des actions pour développer le marché et l'institutionnalisation de la photographie au Japon, sous la bannière de l'*orijinaru purinto*. Le phénomène était encore récent, mais si « mouvement » il y a eu, comme le suggèrent les journalistes d'*Asahi Kamera*, il était du fait de Hosoe plus que de celui de Workshop dans son ensemble.

9.2.1 Une première exposition et vente d'*orijinaru purinto* en 1971

Dans une étude sur le terme *orijinaru purinto* 「オリジナルプリント」 au Japon, Yoshino Hiroaki 吉野弘章 fait remonter son apparition dans le vocabulaire des photographes au début des années 1970²¹¹. À l'origine de l'utilisation de ce mot dans la presse se trouvent deux expositions tenues la même année à la galerie Shunjū à Ginza : l'une, en février 1971, de photographies de Morinaga Jun, et l'autre, en mai, de photographies de Hosoe. Les deux expositions portaient le titre « Orijinaru purinto ten » (Exposition de tirages

²¹⁰ Anonyme, « Fukumen zadankai: Shashin zasshi o kiru! », art cit., p.69-70.

²¹¹ YOSHINO Hiroaki 吉野弘章, « “orijinaru purinto” no gainen nitsuite no kōsatsu » 「オリジナル・プリント」の概念についての考察 (A study of the concept of the word « original print » in Japan), in *Shashin geijutsu gakkaiishi* 写真芸術学会誌, n° 3, vol. 11, 2002, p. 7-16.

originaux) 「オリジナルプリント展」 et mettaient en vente les œuvres exposées, entre 10 000 et 60 000 yens selon le format. La galerie Shunjū était une galerie d'art marchande, spécialisée dans l'art contemporain, qui ne traitait pas habituellement la photographie. Vendre ainsi des tirages, sous ce terme importé de l'anglais, était pour elle une façon de faire très novatrice. Le directeur de la galerie, Asakawa Kunio 浅川邦夫 explique ainsi son choix :

写真といっても、絵と同じように扱い、同じように売っていますよ。オリジナル・プリントの場合、印刷されたものと全く別物と考えてますから。つまり手仕事なんですね。オリジナルは1枚1枚が作家の目を通して焼かれたもの、言葉悪いが、芸術であると思っています。²¹²

C'est de la photographie, certes, mais je la traite et je la vends comme de la peinture. Pour moi, le tirage original est un objet entièrement différent de l'imprimé. C'est du travail à la main. Ces originaux qui, sous les yeux de leur auteur, ont été tirés un à un, le mot est peut-être mal choisi, mais je pense que c'est de l'art.

À l'occasion de ces expositions, les deux photographes se sont exprimés sur leur volonté d'instaurer au Japon un marché du tirage original, et sur leur choix de ce terme pour le désigner, car chez les deux photographes, cette initiative leur a été inspirée par leurs séjours aux États-Unis. Morinaga y avait voyagé entre 1967 et 1968, et avait vendu sur place ses premiers tirages à un collectionneur particulier, ce qui lui a fait, dit-il, changer sa perspective sur cet objet²¹³. Hosoe, de son côté, était familier des États-Unis. Il avait participé à organiser des ateliers en 1973 et 1974, avait des liens personnels avec plusieurs photographes américains. Mais cet intérêt pour les États-Unis existait depuis ses débuts : il s'y était rendu dès le milieu des années 1960, ce qui est très tôt comparé au citoyen japonais moyen. En effet, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les sorties du territoire faisaient l'objet de restrictions importantes : les voyages à but touristiques étaient interdits, et les citoyens quittant le territoire pour des raisons professionnelles se voyaient imposer des limites aux montants autorisés à changer en devise étrangère. Quand les restrictions furent levées, pour

²¹² Asakawa Kunio cité dans: YAMAZAKI Yukio 山崎幸雄, « Rongi yobu “shashin no nedan”: orijinaru purinto ten no hamon » 論議よぶ”写真の値段”ーオリジナル・プリント展の波紋 (Le « prix de la photographie » appelle à débattre: les répercussions de l'exposition de tirages originaux), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, septembre 1971, p. 281-283., p.282.

²¹³ MORINAGA Jun 森永純, « Genten to shite no purinto » 原点としてのプリント (Le tirage comme point de référence), in *Fons et Origo*, n° 2, vol. 1, juin 1973, p. 7-8., p.8.

la première fois, le 1^{er} avril 1964, Hosoe Eikō avait sauté sur l'occasion. Il s'était organisé un grand périple : partant d'Hawaï, il était passé par New York, San Francisco, Los Angeles, et avait visité ensuite la France, l'Espagne et l'Italie²¹⁴. Cela reste cependant assez exceptionnel : bien que la circulation des personnes fût plus libre, les voyages à l'étranger restaient financièrement inaccessibles à la majorité de la population. Le taux de change, selon lequel 1 dollar équivalait à 350 yens, était resté le même depuis 1944 et l'établissement du système Bretton Woods. Avec le *Nixon Shock* et la dépréciation du dollar en 1971, de nouveaux taux de change ont enfin réellement popularisé les voyages touristiques hors du Japon. Cela explique que la plupart des photographes japonais (à l'instar de Moriyama) aient commencé à partir aux États-Unis pour la première fois au début des années 1970.

L'influence américaine dans le développement du marché d'originaux en photographie à partir de 1971 est donc très nette. Dans sa recension de l'exposition des tirages de Hosoe, le journaliste d'*Asahi Kamera* emploie le terme anglais « *orijinaru purinto* ». Il juge nécessaire cependant de mentionner entre parenthèses un mot japonais pour l'expliquer : *genga* 「原画」²¹⁵. Ce mot est composé du suffixe *ga* 画, le même que dans *inga* 「印画」, le tirage, mais avec comme préfixe le sinogramme *gen* 原 qui signifie la source, l'origine. Si ce deuxième mot, japonais, est plus explicite, il n'est cependant pas très usité pour la photographie. Deux ans après cette exposition, Morinaga Jun s'explique sur le choix, qu'il partage avec certains de ses collègues, d'avoir préféré le terme anglais au terme sino-japonais.

基本的にはどういう呼称してもよい訳だが、言葉につきまどってしまった匂いと意味が付随してくる「原画」をやめ、とって日本語の適当な言葉をどうしても捜しだせない。残念だったが「オリジナルプリント」という呼び方にしたのは、外来語としてこれからその語に新たな内容を入れていくしかないと考えた。²¹⁶

En réalité on pourrait utiliser n'importe quel mot, mais j'ai décidé d'abandonner le terme *genga* qui traîne avec lui trop de significations et d'impressions, et je n'ai pas pu trouver d'autres mots en japonais qui soient appropriés. Il n'est pas idéal, mais dans ce mot « original print » que j'ai choisi, qui vient de l'étranger, on pourra verser de nouvelles significations.

²¹⁴ Hosoe E., *Nandemo yatte miyō: watashi no shashinshi*, op. cit., p.187.

²¹⁵ Yamazaki Y., « Rongi yobu “shashin no nedan”: orijinaru purinto ten no hamon », art cit.

²¹⁶ Morinaga J., « Genten to shite no purinto », art cit.

S'il existait donc en japonais un mot, *genga*, qui aurait pu servir pour désigner l'objet du tirage original, il n'a pas été retenu. En effet, ce mot existe depuis longtemps et est employé dans le domaine artistique pour désigner, en peinture notamment, un « original » par rapport à une « copie », impliquant aussi *a fortiori* l'idée d'un vrai et d'un faux. Dans ce sens, il vient effectivement avec des définitions liées à l'histoire de la peinture plus qu'à celle des médias et de la photographie. L'hésitation autour de l'emploi de ce terme n'a donc pas duré longtemps et aujourd'hui, *orijinaru purinto* est demeuré dans l'usage courant, contrairement à *genga* qui n'est plus utilisé dans le domaine de la photographie.

L'exposition de Hosoe reprend une sélection d'images tirées de séries qui l'ont fait connaître dans les années 1960 : « Kamaitachi » 「鎌鼬」, prenant pour modèle Hijikata Tatsumi, ou encore « Barakei » (Ordalie par les roses) 「薔薇形」, prenant pour modèle l'écrivain Mishima Yukio, qui venait de faire l'actualité avec sa tentative rocambolesque de coup d'État et son suicide spectaculaire. L'exposition a donc pour but, plus que de présenter une série nouvelle, de montrer les qualités spécifiques au tirage en réutilisant des images que le public connaissait déjà à travers des livres. Sur la brochure distribuée dans l'exposition, Hosoe défend ainsi les qualités esthétiques et matérielles propres au tirage qui, dit-il, les distinguent de l'imprimé :

この展覧会の目的は、従来の印刷形式では得られない写真印画紙だけが持つ繊細で微妙な美しさを、もう一度再確認していただきたいと思うからです。大量複製、大量伝達というあまりにも“写真的”な方法によって

『写真』は、今日のような隆盛をみておりますが、実はそれだけが『写真を見る』『写真を買う』唯一の手段であるかに扱われております。ややもすると暴力的とも思える大量複製、大量伝達の手段によって、あのデリケートなディテールの美しさが確認には伝わらないのです。²¹⁷

Le but de cette exposition est de faire redécouvrir la beauté fine et délicate qui n'appartient qu'au tirage et que les formes d'impression utilisées jusqu'alors ne permettent pas. Parce qu'elle a été diffusée par les moyens très « photographiques » de la reproduction et de la communication à grande échelle, la photographie apparaît aujourd'hui très florissante. Mais la réalité est qu'aujourd'hui on ne voit plus que ce moyen pour la regarder et l'acheter. Dans

²¹⁷ Hosoe cité dans : Yamazaki Y., « Rongi yobu “shashin no nedan” : orijinaru purinto ten no hamon », art cit., p.283.

cette communication et cette reproduction à grande échelle, qu'on pourrait presque qualifier de violente, il est impossible de transmettre la beauté délicate du détail.

Cette citation met en évidence le fait que Hosoe trouve dans le tirage une qualité esthétique supérieure à celle de l'imprimé, qu'il n'hésite pas à parler de « beauté » *utsukushisa* 「美しさ」, « délicatesse » *bimyō* 「微妙」 ou *derikēto* 「デリケート」 et « détails » *ditēru* 「ディテール」, autant de vocabulaire que n'auraient pas employé tous ses collègues au sein de Workshop. Pour dénoncer l'hégémonie de la presse, il parle même de « violence » *bōryoku* 「暴力」, et oppose à ce modèle, un objet précieux et délicat qui, si lui-même n'emploie pas le mot — mais son galeriste le fait —, apparaît décidément bien comme un « art » *geijutsu* 「芸術」. En 1971, peu de temps après la fermeture de *Provoke*, Hosoe défend des qualités de la photographie à l'exact inverse des avant-gardes : contre le « brut » *are* 「アレ」, il propose la délicatesse, contre le « flou » *boke* 「ボケ」 le détail, contre l'expérience immédiate de l'enregistrement, la beauté d'une composition. Mais il ne s'agissait pas simplement pour Hosoe de défendre la photographie comme un art pour sa qualité esthétique.

9.2.2 Le modèle des institutions américaines et européennes

S'il y a en effet chez Hosoe un enjeu esthétique certain dans le tirage, ce n'est pas son seul argument pour défendre cet objet. La même année que son exposition à la galerie Shunjū, il publie dans la revue *Kamera Mainichi* un article présentant les institutions aux États-Unis et en Europe conservant des collections de photographies²¹⁸. Il commence par décrire le travail de la Focus Gallery à New York, avec qui il a signé un contrat en 1969 : il raconte comment Helen Johnson a fixé le prix de ses tirages à 75 dollars, ce qui lui a donné une idée des prix du marché. Illustré de photos qu'il a prises dans les réserves et les bureaux des musées, galeries et bibliothèques, l'article de Hosoe raconte ainsi ses rencontres avec des

²¹⁸ HOSOE Eikō 細江英公, « Mō hitotsu no shashin no kachi e no ashigatame: korekushon no igi to sekai no genjō » もう一つの写真の価値への足固め—コレクションの意義と世界の現状 (Se préparer pour une autre valeur de la photographie : la signification des collections, et leur situation dans le monde), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mars 1971, p. 26-30.

conservateurs et galeristes, et les œuvres que ces derniers lui montrent. À la richesse de ces institutions, Hosoe oppose l'absence de modèle équivalent au Japon. Sa conclusion est sans appel : le Japon, qui a développé la presse, a manqué de s'intéresser à d'autres aspects de la photographie, et fait preuve d'un retard important dans sa reconnaissance historique et artistique. En parlant de la Smithsonian Institution, il constate :

日本人の写真家の作品もいくつか見たが、どうも私たちの作品はアメリカのほうが大切に扱ってくれるので、「写真」そのもののためにはありがたいとさえ思う。残念ながら、仕方がない。日本では公的機関の美術館などはあまり写真に興味を示さないので、もう待つてはいられないと思う。やはり私たち自らの手で失われゆく作家たちのオリジナルプリント（その辺はのラボで適当に引き伸ばしてもらったものではなく、作家自らの手で、あるいは直接の指導のもとで心ゆくまで焼きあげたプリント、いわば作家公認のプリントとでもいおうか）を集めることから始めなければならない。²¹⁹

J'ai vu aussi des œuvres de photographes japonais, et elles sont bien mieux traitées aux États-Unis. Disons que c'est une bonne chose pour les photographies elles-mêmes, mais c'est comme ça, on n'y peut rien. Au Japon, les institutions publiques comme les musées ne montrent aucun intérêt pour la photographie, et j'en ai assez de les attendre. Il faut commencer à collectionner nous-mêmes les tirages originaux qui risquent de se perdre (et par là j'entends des tirages qui ont été faits par l'auteur de la photo lui-même, ou par quelqu'un directement sous son contrôle, c'est-à-dire un tirage officiellement approuvé par l'auteur, et non pas quelque chose qui aurait été fait de façon approximative par un laboratoire).

Cet article rend compte du réseau important que Hosoe a développé en Europe et surtout aux États-Unis au cours de ses voyages depuis le milieu des années 1960. Cette relation privilégiée avec certaines personnes et institutions lui a aussi permis de se constituer une collection personnelle, qu'il expose, rappelons-le, à l'occasion de « De la photographie à la photographie » avec ses collègues de Workshop à la galerie Matto Grosso en 1974. Cette collection comporte des tirages de photographes contemporains, mais aussi anciens : Hosoe s'était procuré des daguerréotypes, mais aussi des tirages modernes d'Henri Le Secq (par Claudine Sudre), et d'Eugène Atget (par Berenice Abbott). Cette revalorisation des tirages anciens lui sert notamment à justifier la collection et la conservation des contemporains. Hosoe montre ainsi que son intérêt pour le tirage ne réside pas seulement dans la perspective

²¹⁹ *Ibid.*, p.27-29.

de développer un marché, mais aussi dans celle d'une légitimation de la photographie comme art dans les institutions publiques, dans le but également d'assurer la pérennité du statut des photographes.

9.2.3 L'exposition « Les grands maîtres de la photographie dans le monde », et le rôle d'Atget dans la justification du tirage original

Avant de vendre ses propres tirages en 1971, Hosoe avait déjà travaillé à la reconnaissance institutionnelle de la photographie au Japon. En 1968, il organisait, en partenariat avec la JPS, l'exposition « Sekai no idai na shashinka tachi – Jōji Īsutoman Hausu korekushon » (Les grands maîtres de la photographie dans le monde – la collection George Eastman House) 「世界の偉大な写真家たち—ジョージ・イーストマン・ハウス・コレクション」, du 7 au 18 septembre 1968 au grand magasin Seibu à Tokyo, qui voyage ensuite à Nagoya, Ōsaka puis dans le département de Niigata. Les œuvres exposées sont, comme le titre l'indique, issues des collections de la George Eastman House à Rochester, dont le directeur à l'époque, Nathan Lyons (1930-2016), était en contact régulier avec Hosoe. Quelques mois plus tôt, en juin 1968, s'était tenue dans le même lieu l'exposition « 100 ans de photographie », ce qui montre bien l'existence, déjà en 1968, de deux tendances dans l'exposition de photographies. L'exposition « 100 ans de photographie » ne s'était pas attachée à montrer que des originaux. Beaucoup des documents collectés dans les bibliothèques étaient des photographies anciennes, de petit format ou parues dans des journaux, et avaient été reproduits et agrandis sur des panels par souci de clarté²²⁰ : le but de l'exposition était bien de montrer les images, et non les objets. Au mois de septembre, l'exposition « Les grands maîtres de la photographie dans le monde » proposait tout le contraire. En présentant des originaux, elle mettait l'accent sur les noms des artistes qui étaient Aaron Siskind (1903-1991), Harry Callahan, Robert Frank, Wynn Bullock, Bruce Davidson (1933-), Eugene Smith (1918-1878), Edward Weston et Eugène Atget. Les photographies de ce dernier étaient des tirages originaux, donc de sa propre main, et non pas des tirages plus tardifs. Cet ensemble avait en effet été cédé au conservateur Beaumont

²²⁰ Kou H., *Nihon ni okeru shashin tenrankai no shiteki kenkyū - sengo kara shashin bijutsukan no seiritsu made (1945-1995)*, op. cit., p.51.

Newhall en 1952 par Man Ray qui avait acheté des épreuves au photographe directement de son vivant.

La présence d'Atget dans cet ensemble est particulièrement intéressante. En effet, alors qu'il avait été connu au Japon d'abord par les surréalistes (par les écrits de Takiguchi Shūzō), puis dans le cadre de la nouvelle objectivité dans la revue *Kōga*, il avait, à partir des années 1960, suite à la traduction des écrits de Benjamin, été récupéré par les membres de *Provoke*, comme Okada et Nakahira, au service du développement de théories anti-auteuristes de la photographie. Or cette exposition montre qu'au même moment, Atget servait, à l'inverse, l'idée de « maître » de la photographie et justifiait sa présence dans les musées d'art moderne et dans un marché en plein développement. Ce parti-pris auteuriste présentant le travail d'Atget comme une œuvre d'artiste est largement passé par les institutions américaines. L'exposition en question était le fruit de la collaboration de Hosoe et Lyons, mais la même année, John Szarkowski au MoMA rachetait la collection des tirages de Berenice Abbott et organisait l'année suivante sa première exposition monographique, participant à sa reconnaissance aux États-Unis. Au Japon, plusieurs expositions ont accompagné le mouvement. En 1973, la galerie Pentax à Tokyo lui consacre une exposition monographique, avec le même ensemble d'originaux de la GEH. Avant ces expositions, les Japonais connaissaient surtout son travail par des ouvrages, comme celui de 1965 montrant des tirages d'Abbott, et cette découverte des originaux est venue provoquer des débats sur l'importance de l'original et sur l'approbation par l'auteur du tirage photographique²²¹. Cette double utilisation de l'œuvre d'Atget montre bien l'existence au Japon des deux écoles de pensées qui s'affrontent autour du tirage original, deux écoles qui auraient pu trouver leurs équivalents aux États-Unis. Alors que Hosoe et Szarkowski sont proches dans leur volonté de célébrer la beauté formelle d'œuvres d'artistes, les idées anti-institutionnelles d'un Nakahira auraient pu trouver un écho chez les critiques postmodernes comme Rosalind Krauss ou Abigail Solomon-Godeau.

Hosoe n'avait donc pas en tête que le marché de la photographie, car il avait bien compris les réseaux de légitimation artistique qui connectent entre eux musées, édition et marché. L'exposition que fut « À vendre » montre en effet que le développement du marché

²²¹ MORINAGA Jun 森永純, « Aje no kodoku na hikari » アジェの孤独な光, in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, novembre 1973, p. 187.

au Japon en 1976 n'en était qu'à ses débuts, et les photographes étaient bien conscients que la vente des tirages ne pourrait pas devenir leur principale source de revenus. Mais si la vente des tirages n'impacte pas directement leur salaire, leur existence joue quand même un rôle crucial : un tirage signé par un artiste est plus susceptible d'entrer dans un musée, qui assure sa réputation et sa diffusion par l'exposition, ce qui engendre plus de possibilités de vente de livres, de commandes et de collaborations. La légitimité apportée par les musées et les expositions a ainsi un impact direct sur le marché de l'art et de l'édition.

9.2.4 Les initiatives émanant de non-photographes

Hosoe cherche donc activement à faire avancer l'institutionnalisation de la photographie, mais regrette au Japon l'inactivité des pouvoirs publics. Au début des années 1970, aucun musée n'était en effet engagé activement dans l'acquisition et la conservation de photographies, et si le MoMAT a consacré quelques expositions à la photographie depuis les années 1950, le département dédié au médium n'ouvre qu'en 1995²²². Le premier musée de photographie (après le musée consacré à Domon Ken en 1983) ouvre en 1985 (même s'il ferme rapidement)²²³, et le musée métropolitain de la photographie de Tokyo n'est fondé qu'en 1990 (et ouvre à son emplacement actuel en 1995).

Hosoe a cependant cherché dans d'autres instances un soutien pour son projet de collection. En mai 1975, il fonde la Shadai Gallery 写大ギャラリー dans le département de l'université Zōkei, où il donne des cours. Cette galerie a pour but de collectionner des tirages et d'organiser régulièrement des expositions d'artistes, vivants ou morts, de toutes nationalités. Ainsi, en parallèle de son travail pour Workshop, Hosoe organise, dès 1975, des expositions de photographes américains comme Wynn Bullock et Les Krims (1942-).

Hosoe n'est cependant pas seul dans son entreprise. Nous avons vu que ce modèle de galerie rattaché à une université n'était pas le premier. Deux ans auparavant, en 1973, le

²²² JULIA ADENEY THOMAS, « Raw photographs and cooked history: photography's ambiguous place in the National Museum of Modern Art, Tokyo », in *East Asian History*, décembre 1996, p. 121-134.

²²³ Voir le livre que Aota Yumi et Kobayashi Anne consacre au musée de la photographie de Tsukuba (Tsukuba shashin bijutsukan つくば写真美術館), fondé en 1985 par Ishihara Etsurō : AOTA Yumi 粟生田弓 et KOBAYASHI Anne 小林杏, *1985: shashin ga āto ni natta toki 1985: 写真がアートになったとき (1985: l'année où la photographie est devenue un art)*, Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, 2014.

département de photographie de l'université Nihon créait l'Association pour la collection de tirages originaux (Orijinaru purinto shūshū junbi kai オリジナル・プリント収集準備会) sous la direction des photographes Kanamaru Shigene (alors professeur et directeur du département) et Watanabe Yoshio (alors directeur de la JPS). À cette occasion, l'association lançait une revue au titre programmatique : *Fons et Origo* (en alphabet romain). Le titre de la revue est justifié dans le premier numéro : « Nous avons choisi ce titre parce que nous voulons mettre en avant l'idée d'origine » 「オリジンということ強調したかったので、この名称を選んだ」²²⁴. Le numéro s'ouvre avec un texte de Kanamaru qui met au point une définition très précise de ce qui peut, ou ne peut pas, être considéré comme un tirage original²²⁵. Hosoe et Morinaga sont invités à écrire dans cette revue dès les premiers numéros.

Ainsi, avant les musées, quelques institutions, soutenues par des initiatives individuelles, commencent à développer un intérêt pour le tirage. Contrairement à *Asahi Kamera*, la revue *Kamera Mainichi* affiche également dans sa ligne éditoriale un intérêt pour le tirage, ce qui prouve que tous les acteurs de la presse n'étaient pas réticents à ces développements. Encore une fois, dans le cas de *Kamera Mainichi*, cette tendance s'est manifestée à cause de son lien étroit avec les États-Unis, et en particulier le lien que son directeur éditorial Yamagishi Shōji avait développé. Ce dernier donne à la revue une inflexion très nettement pro-américaine : parmi les photographies publiées, beaucoup sont de photographes américains (Diane Arbus, Larry Clark), ou de photographes japonais publiant leurs photos prises lors de leur séjour. Les articles suivent aussi de très près les tendances américaines : on le voit notamment dans la rubrique mensuelle rédigée par Okubo Akira 小久保 彰 : « Nyūyōku de shashin o kangaeru » (Penser la photographie à New York) 「ニューヨークで写真を考える」. En 1974, de très nombreux articles (en comparaison avec *Asahi Kamera* qui n'en fait qu'une recension) sont consacrés à l'exposition du MoMA. La revue recueille beaucoup de témoignages de photographes japonais, très nombreux dans les années 1970, vivant ou passant aux États-Unis.

²²⁴ ŌUCHI Eigo 大内英吾, « Masu no bunka to orijinaru » マスの文化とオリジナル (La culture de masse et l'original), in *Fons et Origo*, n° 1, vol. 1, avril 1973, p. 3-4.

²²⁵ KANAMARU Shigene 金丸重嶺, « Shashin sakuhin no orijinaru to iu koto » 写真作品のオリジナルということ (Ce qu'est un original pour une œuvre photographique), in *Fons et Origo*, n° 1, vol. 1, avril 1973, p. 1-2.

En plus de son travail d'éditeur dans la revue, Yamagishi s'engage très activement sur la scène photographique internationale. En Europe, il participe dès 1969 à la rencontre Europhoto à Prague, puis en 1971 organise une exposition de photographies japonaises au SICOF de Milan. Aux États-Unis, il entretient une correspondance avec John Szarkowski dont il fait traduire certains textes comme : « La photographie comme une autre forme d'art »²²⁶. À l'instar de Hosoe, ses rencontres, en particulier américaines, ont infléchi son intérêt pour le tirage. C'est ce que raconte Nishii Kazuo, qui a travaillé avec lui à la rédaction de *Kamera Mainichi* :

六〇年代の終わりの頃まで、みんな雑誌のためのプリントを作ったりしていたんです。プリントメディアというのがなかったから。ギャラリーで展覧会をするのは希有な体験であって、メディアとしては雑誌だったから、写真を焼くといったら印刷するために焼くのが普通だったんです。[...] オリジナル・プリントとかなんとか言い出したのは、山岸さんがアメリカに行ってきたからだから、七二、三年辺りではないですか。それまでは平気に汚い手で「だめだな、こんなのは」なんてやっていた山岸さんが、石鹸で手を洗ってから白い手袋して写真を見ているから、「どうしたんだ、あいつは」なんて周りで言っていた。それから写真が一枚なくなったと言っては大騒ぎしていきましたね。ちょうど七〇年代の変わり目です。それまでは写真が売れるなんて誰も思っちゃいませんでしたから。²²⁷

Jusqu'à la fin des années 1960, tout le monde faisait des tirages pour la presse. Le tirage comme média en soi n'existait pas. Faire des expositions dans des galeries était rare, et le seul média c'était le magazine, donc tirer des photos, ça voulait dire tirer des photos pour la presse. La première fois que Yamagishi a parlé de tirage original, c'était à son retour des États-Unis, vers 1972-73, par là. Jusque-là il touchait sans problème les photos avec ses mains sales en sortant des « c'est nul ça ! », mais tout d'un coup il ne les a plus manipulées qu'après s'être lavé les mains et avoir enfilé des gants blancs. Tout le monde s'est demandé « Mais qu'est-ce qui lui arrive ? ». Si une photo venait à manquer, c'était tout un chambardement. C'était juste au tournant des années 1970. Jusque-là, personne ne s'était jamais dit qu'on pouvait vendre des photos.

Le développement du tirage original s'est donc fait très largement par les photographes eux-mêmes, mais a aussi été soutenu par des personnalités de l'industrie de la

²²⁶ SZARKOWSKI John, « Ishu no āto to shite ni shashin » 異種のアートとしての写真 (La photographie comme une autre forme d'art), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, traduit par Akiyama Ryōji 秋山亮二, septembre 1975, p. 199-205.

²²⁷ Nishii K., « Kamera zasshi o koete : Yamagishi Shōji o kataru », art cit., p.62-63.

photographie, dans la presse ou dans les universités, comme d'anciens photographes devenus professeurs ou des éditeurs. Ce que la majorité de ces personnes ont en commun est une proximité avec les États-Unis, et une volonté de se mettre au diapason du marché et des institutions américaines. Leur idée n'était pas nécessairement de faire carrière ou d'avoir du succès dans les pays occidentaux, mais plutôt de s'inspirer du modèle américain pour renverser le système japonais reposant sur la place hégémonique de la presse.

9.2.5 Le tirage original au sein de l'école Workshop

L'exposition « À vendre » a fait beaucoup de bruit, de par son envergure, mais elle n'est en réalité pas la première exposition de tirages originaux organisée au sein de l'école Workshop. Plusieurs petites expositions informelles ont été l'occasion, pour les professeurs notamment, d'exposer leurs tirages, par exemple à la fin des ateliers organisés en région. Ce fut le cas notamment à la fin de l'atelier à Okinawa : le 24 novembre 1975, cinq des professeurs de Workshop (Yokosuka n'était pas présent cette semaine-là) ont monté l'exposition « Orijinaru purinto ni yoru go nin ten » (Exposition de tirages originaux de cinq photographes) 「オリジナルプリントによる五人展」, avant que les étudiants ne fassent leur propre exposition le lendemain²²⁸. Tōmatsu, Moriyama, Araki et Fukase ont tous organisé des expositions avec leur classe, mais c'est Hosoe en particulier qui, parmi les six, a fait du tirage, sa technique et sa diffusion, le point central de son enseignement (fig.174).

Hosoe organise avec ses étudiants, à la fin de la première année scolaire, l'exposition « Wareware wa waza o mananda » (Nous avons appris un savoir-faire) 「我々は技を学んだ」 du 10 au 20 mars 1975 à la galerie Shunjū (fig.175). Dans cette exposition, les tirages originaux faits par les étudiants sont vendus au prix de 3000 yens :

ワークショップ写真学校にはそれぞれ個性や作風を異になる六人の作家の六つの教室があるが、もともと写真の“技術”をきたえようということで開かれた細江教室だけあって、出展作品は一点につき五十枚ずつを焼いたのだという。キズのあるもの、スポッティングのまずいものなど、

²²⁸ Inami K., « Shashin gakkō PR no pēji - wākushoppu wa kibakuza kai? », art cit.

きびしく焼き直しがあり、目を赤くして徹夜で焼き直しをした人たちも多かったらしい。²²⁹

Dans l'école Workshop où chaque classe reflète l'individualité et le style de chacun des six professeurs, la classe de Hosoe est la seule qui propose de parfaire sa « technique », et pour chaque œuvre exposée, il y a eu, paraît-il, cinquante épreuves. Chaque fois qu'il y avait une égratignure ou une tâche, il fallait reprendre à zéro, et ils doivent être nombreux ceux qui, les yeux rougis, ont passé des nuits blanches à refaire leurs tirages.

Hosoe insiste dans son enseignement sur l'importance de faire des tirages de qualité, mais aussi sur celle de développer des moyens de les diffuser. Cette première exposition est une façon d'encourager ses étudiants à rencontrer des galeristes et collectionneurs et à développer le marché de la photographie. Hosoe se réjouit que 90 tirages aient été vendus au cours de l'exposition²³⁰ (même si *Kamera Mainichi* avance le chiffre 63). Il encourage également ses étudiants à en faire don dans des institutions qui les conserveront. À l'issue de ses deux années d'enseignement, Hosoe dirige la confection de deux portfolios de tirages originaux de ses étudiants (auxquels il joint ses propres œuvres), en 1975 (fig.176 et 177) et en 1976 (fig.178 et 179), qu'il envoie au MoMA, à la George Eastman House, la Bibliothèque nationale de France, la JPS, le MoMAT, et les collections de l'université Nihon et de la galerie Shadai²³¹.

Il est donc plus que probable que Hosoe ait eu un rôle majeur dans le projet de l'exposition « À vendre »²³² et ait dirigé le numéro 6 de *Workshop*, qui lui est consacré. Le contenu du numéro reflète entièrement les intérêts que Hosoe n'a cessé de défendre depuis la fin des années 1960 : faire des tirages de qualité pour obtenir un résultat esthétique, mais aussi pour assurer sa longévité, développer le marché, encourager les institutions publiques

²²⁹ ANONYME, « Gijutsu o yurugase ni wa sumaji » 技術をゆるがせにはすまじ (Il ne faut pas négliger la technique), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mai 1975, p. 160-161.

²³⁰ Araki N., Tōmatsu S., Fukase M., et al., « Dokyumento: Wākushoppu shashin gakkō », art cit., p.50.

²³¹ *Ibid.*

²³² Moriyama ne se souvenait pas que l'idée de « À vendre » ait émanée d'une personne en particulier au sein du collectif. Aucun des photographes n'a laissé entendre que cette idée était celle de Hosoe plus que d'un autre, et les six professeurs ont assumé leur participation à l'exposition comme un projet collectif. Mais les précédentes expositions de Hosoe et sa position depuis la fin des années 1960 laissent croire qu'il aurait eu une influence dans ce projet.

à collectionner. L'influence américaine est palpable : trois textes sont traduits de l'anglais²³³, dont un du photographe Minor White (1908-1976), très grand représentant, à l'instar d'un Ansel Adams (1902-1984), d'une école américaine attachant une valeur importante au tirage. Professeur au Massachusetts Institute of Technology (MIT), White a eu beaucoup d'étudiants à qui il a enseigné la technique du tirage, et son influence dans les cercles de photographes aux États-Unis était importante. Il est évident, par cette traduction, et la façon dont il le mentionne²³⁴ que Hosoe le considère comme une figure de référence pour son propre travail d'enseignant.

Dans ce numéro figure un long entretien entre Hosoe et le photographe Narahara Ikkō intitulé « Les standards de la photographie »²³⁵. Narahara fait partie des photographes japonais qui ont vécu aux États-Unis et beaucoup voyagé en Europe au cours de leur carrière. Il vient à New York pour la première fois en 1970, suit un séminaire de Diane Arbus peu avant le décès de cette dernière, et y habite pendant quatre ans avant de rentrer au Japon en 1974. Il publie régulièrement dans les pages de *Kamera Mainichi*, et publie un album de photographies prises pendant un festival en Californie en 1972, *Celebration of Life*²³⁶, prenant à cette occasion le pseudonyme plus international de Ikko. Au retour de son périple américain, il publie plusieurs articles défendant le tirage, en particulier dans les pages de *Kamera Mainichi*. Il pose notamment la question « La photographie est-elle un objet ou une image ? » 「写真はモノかイメージか」²³⁷, concluant que l'objet qu'est le magazine impose une forme à la photographie et la restreint, alors que le tirage permet de voir la photographie à la fois comme un objet et une image, dans un rapport plus direct du fond et de la forme.

²³³ P. Pollack, « Photo-print prices: onward and upward », art cit.; East Street Gallery, « Shashin no chōki hozon hō », art cit.; WHITE Minor, « Shashinka wa mashin de wa naku ningen de aru » 写真家はマシンではなく人間である (Le photographe n'est pas une machine, c'est un homme), in *Workshop*, traduit par Hosoe Eikō 細江英公, n° 6, janvier 1976, p. 2-3.

²³⁴ HOSOE Eikō 細江英公 et NARAHARA Ikkō 奈良原一高, « Shashin no sutandādo » 写真のスタンダード (Les standards de la photographie), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 62-74. p.72.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ IKKO, *Celebration of life*, Tōkyō, Mainichi shinbunsha 毎日新聞社, 1972.

²³⁷ NARAHARA Ikkō 奈良原一高, « Shashin wa mono ka imēji ka » 写真はモノかイメージか (La photographie est-elle un objet ou une image?), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1974, p. 56-57.

Tōmatsu l'avait d'ailleurs déjà invité à parler de son expérience américaine dans les pages du premier numéro de *Workshop*²³⁸. À cette occasion, Narahara avait fait part de ses observations du monde de la photographie américaine qui était, au tout début des années 1970, dans une période de transition. Alors que la presse était en déclin (rappelons que la revue *Life* ferme en 1972), le tirage prit alors le dessus dans la pratique des photographes. Pour éviter de parler de photographie d'« art », ce qui renvoie trop à un certain style déjà existant de photographie, les termes employés pour désigner cette nouvelle pratique dirigée vers le marché de l'art contemporain, et non plus la presse, sont « *personnal photography* » ou « *serious photography* »²³⁹. Narahara reprend tel quel, sans le traduire, ce dernier terme pour parler des « photographes sérieux » *shiriasu fotogurafā* 「シリアスフォトグラファ―」²⁴⁰ dans son entretien avec Hosoe. Les deux hommes, qui ont une bonne connaissance du milieu de la photographie américaine, partagent le même désir de développer une profession de photographe ne vivant plus de la presse, mais du marché de l'art. Dans cet échange harmonieux, ils exposent leur vision du tirage et leurs espoirs pour l'avenir du marché :

奈良原—印刷された写真の場合はやっぱりイメージという抽象指向が強いと思うんです。でもオリジナルプリントの場合だと、そういったイメージのみならず、そこにある質的な問題、つまり印画紙の中に刻み込まれた感覚的な襞とかその他さまざまな、眼に訴えるすべての具体的要素やマチュールをひっくり返して、そういう質的なものがオリジナルプリントにはあると思う。（...）

細江—僕はオリジナルプリントの中に作家のごく身近な主体性を求めるというか。²⁴¹

Narahara : Dans une photo imprimée, je trouve que l'abstraction de l'image est très forte. Dans un tirage original, il ne s'agit pas seulement d'une image, mais il y a aussi un côté matériel, il y a par exemple les plis sensibles qui ont été comme creusés dans le papier d'impression, tout cet aspect tangible, la matière qui frappe l'œil, tout ça est dans le tirage original. [...]

²³⁸ NARAHARA Ikkō 奈良原一高 et TŌMATSU Shōmei 東松照明, « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - Tobei shita toki America no shashin wa tenkanki ni atta to Narahara Ikkō san wa iu » 東松照明責任編集のページ—渡米したときアメリカの写真は転換期にあったと奈良原一高さんという (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - Quand il était aux États-Unis, la photographie américaine était dans une phase de transition, nous dit Narahara Ikkō), in *Workshop*, n° 1, septembre 1974, p. 3-4.

²³⁹ *Ibid.*, p.3.

²⁴⁰ Hosoe E. et Narahara I., « Shashin no sutandādo », art cit., p.69.

²⁴¹ *Ibid.*, p.63.

Hosoe : Moi dans le tirage original, je cherche la subjectivité au plus près l'auteur.

Chez Narahara, comme chez Hosoe, la dimension matérielle et esthétique du tirage est donc essentielle, et rejoint la vision d'un conservateur qui, en France, a œuvré à collectionner des artistes japonais avant l'ouverture de musées de la photographie.

9.2.6 Vers la légitimation institutionnelle : l'exemple de la Bibliothèque nationale de France

Hosoe exagère sans doute l'importance allouée à la photographie dans les institutions occidentales. Le MoMA est certes connu pour avoir très tôt, en 1939, fondé un département de photographie, mais il fait figure d'exception. En France, avant que ne soient ouverts des espaces dédiés à la photographie au début des années 1990, comme la MEP ou le musée du Jeu de Paume, le statut de la photographie est resté longtemps assez ambivalent. C'est, comme au Japon, dans les années 1970, que des initiatives ont contribué à la légitimer au sein des institutions²⁴².

Plusieurs initiatives privées sont à noter, comme dans le Sud, la création du Festival des rencontres d'Arles par le photographe Lucien Clergue, avec Jean-Maurice Rouquette (1931-2019) et Michel Tournier (1924-2016) en 1970, et l'ouverture de premières galeries dédiées à la photographie, le Château d'eau, par Jean Dieuzaide (1921-2003) à Toulouse en 1974, puis Agathe Gaillard à Paris la même année²⁴³. Du côté des musées, si l'on peut noter la fondation du musée Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône en 1972 (sur les archives du photographe) et du musée de la photographie de Bièvre en 1964 (plus centré à l'origine sur le matériel photographique), ce n'est qu'en 1981 que le Musée national d'art moderne du

²⁴² Voir la thèse de : V. Figini-Véron, *L'État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques spécifiques, les enrichissements des collections publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie. - France, seconde moitié du XXe siècle -*, op. cit. Les travaux d'Éléonore Challine ont également montré que bien avant les années 1970 des projets de musées de photographie avaient été pensés, sans jamais vraiment voir le jour : CHALLINE Éléonore, *Une histoire contrariée : le musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris, Éditions Macula, « Transbordeur », 2017.

²⁴³ Voir les écrits de Quentin Bajac ancien conservateur du musée d'Orsay et du musée national d'art moderne: BAJAC Quentin, « Stratégies de légitimation La photographie dans les collections du musée national d'Art moderne et du musée d'Orsay », in *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 222-233., et François Cheval ancien conservateur du musée d'Orsay : CHEVAL François, « L'épreuve du musée », in *Études photographiques*, n° 11, mai 2002, p. 4-43.

Centre Pompidou (fondé en 1977) consacre un département à la photographie. Dans ce paysage, la Bibliothèque nationale de France, mentionnée par Hosoe dans son article sur les institutions occidentales, qui n'est pas un musée, est un cas intéressant qui illustre bien, à partir de la fin des années 1960, le passage de la photographie du statut de document à celui d'œuvre d'art.

En effet, les collections de la Bibliothèque nationale de France, dont celles du département des estampes et de la photographie, se sont constituées en grande partie grâce au dépôt légal. Si ce dernier n'est institué qu'en 1925 pour la photographie, dès le XIX^e siècle, à l'instar des graveurs, des photographes déposent déjà leur production, donnant ainsi naissance à la plus ancienne collection de photographies en France. Or, ce dispositif de dépôt légal a aussi infléchi la collection : la production représentée était alors essentiellement française, et à vocation surtout documentaire pour les acquisitions. Or, en 1968, un jeune historien de la gravure fraîchement nommé à la tête des collections de photographies contemporaines contribue à faire évoluer ce système. Jean-Claude Lemagny (1931-2023) défend en effet une sélection des tirages pour leur valeur esthétique, adopte une politique de classement par auteurs, promouvant une photographie qui n'est plus seulement document, mais œuvre d'artiste, et anime une galerie d'exposition dédiée à la photographie à partir de 1971. Lemagny commence surtout à acquérir pour les collections des œuvres de photographes étrangers. C'est dans ce contexte qu'il a – et ce très tôt dans sa carrière – entamé des relations avec le Japon. Entre 1968 et son départ à la retraite en 1996, il fait entrer dans les collections nationales une centaine de livres de photographies et plus de 2 000 tirages d'auteurs japonais. Son intérêt pour le Japon s'est manifesté assez tôt, grâce à quelques occasions : en 1971, Lemagny a entendu parler de l'exposition de photographie japonaise (SICOF) de Milan et note qu'elle a été organisée par un certain Yamagishi²⁴⁴. Il écrit à la rédaction de *Kamera Mainichi* pour lui demander les noms et contacts de photographes japonais célèbres pour sa collection. Yamagishi lui répond, et lui envoie les numéros de sa revue tous les mois jusqu'à son départ de la rédaction en 1978. C'est très certainement suite à cet échange que Lemagny écrit à plusieurs photographes, Hamaya Hiroshi, Hosoe Eikō, Midorikawa Yōichi 緑川洋一 (1915-2001), Tanaka Tokutarō 田中徳太郎 (1909-1989) ou

²⁴⁴ Notes manuscrites de Jean-Claude Lemagny, archives de la Bibliothèque nationale de France.

encore Kimura Ihei. Ce dernier mis à part, tous lui répondent favorablement et lui envoient tirages ou livres dédiés.

Lemagny commence ainsi en 1972 une correspondance avec Hosoe. À sa première lettre lui proposant d'accueillir ses œuvres dans ses collections moyennant une somme couvrant les frais de tirage, Hosoe répond en disant qu'il fait don de ses tirages à l'institution, et ne demande aucun paiement²⁴⁵. Un peu plus tard, Hosoe lui propose finalement d'échanger ses tirages pour des daguerréotypes ou des calotypes pour sa collection personnelle. Ce type de photographies étant trop rare, Lemagny lui envoie finalement deux tirages modernes d'Henri Le Secq, exécutés par la tireuse réputée Claudine Sudre, qui sont très certainement les œuvres que Hosoe a exposées lors de « De la photographie à la photographie » à la galerie Matto Grosso en 1974. Les deux hommes se rencontrent même en juin 1973 lors d'un séjour de Hosoe à Paris, et continuent de s'écrire au cours de leurs carrières, à l'occasion notamment de l'envoi des portfolios de ses étudiants de Workshop, en 1975, puis en 1976.

La rencontre entre Lemagny et Hosoe ne s'arrête pas à un échange de procédés : c'est une véritable rencontre d'intérêts communs, et montre une affinité entre ce conservateur et les photographes japonais défendant le tirage original. Le tirage photographique est en effet pour Lemagny la forme ultime du travail de photographe. Les livres sont souvent des dons spontanés de leurs auteurs, et c'est à leur lecture que le conservateur s'intéresse aux séries qu'il cherche ensuite à faire entrer, sous forme d'épreuves, dans les collections, en opérant une sélection et convenant avec les photographes de dons, assortis d'achats de tirages qui couvrent les frais de la confection des épreuves. Lemagny voit dans la photographie, « cette couche de gélatine où sont pris les grains d'argent »²⁴⁶, une matérialisation de la lumière, proche des « plis » que Narahara décrivait dans son entretien avec Hosoe en 1976. Il incarne ainsi dans le paysage de l'art français, surtout dans les années 1980, une école qui défend la photographie comme un art, dans une position critique des évolutions de l'art contemporain vers la dématérialisation, le conceptualisme et l'anti-figuratif. Il prône un retour à la matière, la figuration, le geste artistique et artisanal, dans l'idée que la photographie pourrait venir

²⁴⁵ Lettre de Hosoe à Lemagny du 1^{er} septembre 1972, archives du département des estampes et de la photographie du département de la Bibliothèque nationale de France

²⁴⁶ LEMAGNY Jean-Claude, « Ce qui définit la photographie en tant qu'art » in *L'ombre et le temps : essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992, p. 58-67., p.58.

sauver l'art contemporain d'une impasse supposée²⁴⁷. Les points d'accroche avec les photographes japonais se retrouvent jusque dans le vocabulaire : il emploie pour cette photographie contemporaine non conceptuelle qu'il défend la catégorisation de « photographie créative »²⁴⁸, un terme qui correspond à l'appellation américaine « *creative photography* » que Narahara et Hosoe reprennent aussi en parlant de « kurietibu fotogurafā » (*creative photographer*)²⁴⁹. D'un côté comme de l'autre ils cherchent somme toute, dans et par la photographie même l'« aura » de l'œuvre d'art que sa reproductibilité technique avait mise à mal.

Ainsi, en parallèle de *Provoke* et du « brut, bougé, flou », puis des développements théoriques et conceptuels de la photographie dans les expositions du début des années 1970, Hosoe et un certain nombre de photographes et éditeurs, travaillent à faire entrer la photographie, par la voie royale des musées, dans le champ de l'art. Leurs visions de la photographie exposée, qui va dans le sens des définitions modernistes d'un Szarkowski, correspondent à ce que les journalistes d'*Asahi Kamera* qualifiait en 1976 d'une importation d'idées « dépassées », qui ignorent la « tendance vers une photographie radicale » à la japonaise²⁵⁰. Hosoe assume en effet clairement l'influence américaine, et défend sans ambiguïté un statut d'auteur pour le photographe, et d'œuvre d'art pour le tirage. Il ne cherche jamais à questionner ce que l'unicité du tirage artistique implique de renforcement d'un système culturel entretenu économiquement par et pour une certaine classe sociale. Il évacue les questions évoquées par ses contemporains de la photographie comme document ou objet démocratique ainsi que son usage social, pour chercher à définir une pureté du médium, et un format qui met en avant un geste créateur et renforce l'autorité de l'auteur. Hosoe n'avait cependant jamais été proche des idées de Taki et Nakahira, ce qui n'est pas le cas de Moriyama. La position de ce dernier est indéniablement plus ambiguë.

²⁴⁷ ROUILLE André, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005., p.375.

²⁴⁸ LEMAGNY Jean-Claude, *La photographie créative : les collections de la Bibliothèque nationale, 15 ans d'enrichissement*, Paris, Contrejour, 1984.

²⁴⁹ Hosoe E. et Narahara I., « Shashin no sutandādo », art cit., p.67.

²⁵⁰ Anonyme, « Honkisha zadankai : shashinten hassō no daitenkan ga nozomareru toki », art cit. Voir chapitre précédent.

9.3 Moriyama : le tirage comme compromis

9.3.1 La place ambiguë de Moriyama par rapport à l'original

Dans ces affrontements d'idées, il apparaît assez clairement que, si Moriyama avait dû se positionner, c'eût été du côté d'une photographie plus conceptuelle, et non de celle, alignée sur les définitions modernistes américaines, promues par Hosoe. C'est la raison pour laquelle il a été le plus critiqué par *Asahi Kamera*. La position de Moriyama est en effet ambiguë, car sa participation à l'exposition « À vendre », et au numéro 6 de *Workshop* l'amène, de fait, à souscrire à l'idée d'un tirage artistique que défend Hosoe, ce qui entre en contradiction avec ses travaux de la fin des années 1960. D'ailleurs, dans son entretien avec Ōsaki en mars 1976, Moriyama se défendait de sa participation à l'exposition en ces termes :

形式としては、絵の売買と変わらないことになると思います。でも、ぼくはやっぱり輪転機にかかって増幅される写真の方に、写真の本質みたいなものを、今でも感じています。だから、ぼくがこんど、写真のいわゆる美的な価値みたいなもので展覧会に参加することを、それをあまりつなげてほしくない、というところです。

[...]あくまでも一品製作として会場に置くわけじゃなくて、複写をおくということです。シルクスクリーンを会場で売ったのと同じこと。 ²⁵¹

Dans la forme, ça ne change effectivement pas du fait de vendre des peintures. Mais moi je continue de sentir que la vraie nature de la photographie réside dans le fait qu'elle passe sous une presse rotative et soit multipliable. Donc je ne veux pas vraiment être rattaché à une idée d'une photographie dans sa valeur esthétique parce que j'ai participé à une exposition.

[...] Pour moi, il ne s'agissait pas de placer dans cet espace une œuvre qui serait unique, j'ai posé une copie. Comme quand j'ai vendu des sérigraphies.

Moriyama refuse ainsi d'admettre une certaine incohérence, qu'il pourrait expliquer par les raisons pour lesquelles il a participé à cette exposition. Il préfère émettre l'argument, pas tout à fait convaincant, que le tirage original est une copie comme une autre. Il est clair en tout cas que Moriyama cherche à montrer une continuité avec son idée benjaminienne de la photo « copie ». Il dit ainsi, dans un sens, qu'il ne souscrit pas à toutes les définitions du

²⁵¹ Moriyama D. et Ōsaki N., « Isshun isshun kawaru riaritī no arika - Moriyama Daidō shi ni intabyū », art cit., p.209-210.

tirage que son aîné Hosoe travaille de son côté activement à faire accepter. Araki, quelques années plus tard, en 1980, montre qu'il va également dans ce sens avec un texte titré « Orijinaru purinto wa, onanizumu de aru » (Le tirage original, c'est de la masturbation) 「オリジナル・プリントは、オナニズムである」 où il dit : « À mettre toute sa passion dans le tirage, on en néglige celle qu'il faut donner au modèle . La photo, ce n'est pas une opération de tirage » 「プリント仕上げに熱中しちゃって、被写体への熱中がおろそかなのよ。写真ってプリント作業じゃない。」²⁵². Il apparaît donc clairement qu'il existe de grandes disparités dans les définitions du tirage au sein même de Workshop, même s'ils ne l'ont pas exprimé pendant leurs conversations en commun. Pourtant Araki comme Moriyama ont participé à l'exposition « À vendre » en toute connaissance de cause, et ont montré, à partir de la moitié des années 1970, un certain investissement dans le développement du tirage original, et ce qu'il impliquait de commercialisation et d'institutionnalisation. Il y avait donc pour eux un intérêt certain à aller dans ce sens, quitte à se confronter à une critique qui les accuse de trahir leurs précédentes positions.

9.3.2 Un Don Quichotte contre les moulins de la presse

Cet investissement de Moriyama dans l'exposition « À vendre » peut s'expliquer dans un premier temps par sa position envers l'industrie de la presse qu'il a révélée à plusieurs reprises. En décembre 1973, dans une conversation avec Tōmatsu qui revenait d'Okinawa, il s'exprime de façon assez catégorique :

森山 憎むべき宿敵はジャーナリズムだと四六時中思ってるんですけども。

東松 ジャーナリズム一般か。

森山 まあそうですね。一般ですね。ジャーナリズムの存在に、ものすごい反発を感じます。

東松 だって、それ自分も飯食ってるんじゃないか、そうだろう。

森山 だから、よけい。それは当たり前ですよ、もちろんそれで食えるところまで飯食います。それくらいは。でも、結局飯食いながら絶対的

²⁵² ARAKI, « Orijinaru purinto wa, onanizumu de aru » オリジナル・プリントは、オナニズムである。(Le tirage original, c'est de la masturbation) in *Shashinron* 写真論, Tōkyō, Tōjusha 冬樹社, 1981, p. 67-69.

に抵抗したいです。P.69 [...] こっちは規則されたくないという気持ちが生じゅうありますよね。 [...]

東松 でも森山さんがいくら頑張っても、一人のちからじゃなんともならんぜ。 [...]

ドンキホーテ欠乏時代だから頼もしいけれどもね。でもアカンは、ドンキホーテではね、いまは。

森山 アカンでしょうね。でもどういうふうにあかんのかなあ。僕は思うのですけれどもね、フリーランスというのは全部ドンキホーテだと思ふのです、原則的にね。²⁵³

Moriyama : J'ai toujours dit que l'ennemi contre lequel il faut se battre, c'est la presse.

Tōmatsu : La presse en général ?

M : Mmh, oui, en général. Je suis très remonté contre l'existence de la presse.

T : Pourtant c'est bien grâce à elle que tu manges ?

M : Mais c'est bien la seule chose. C'est évident, si ça me permet de manger et bien sûr je vais faire ce qu'il faut pour manger. Mais tout en mangeant, je veux entrer en résistance. [...] Je n'ai absolument pas envie de me faire dicter des règles.

T : Mais toi tout seul tu auras beau t'agiter, tu ne peux rien y faire. J'ai envie que tu le fasses, surtout parce qu'à notre époque, on manque de Don Quichotte. Mais un Don Quichotte aujourd'hui, il n'arrivera à rien.

M : À rien du tout, non. Mais pourquoi il ne pourrait pas y arriver ? Je pense que tous les *freelance* aujourd'hui sont, par principe, des Don Quichotte.

Moriyama ne cite aucun titre précisément, mais par le mot *jānarizumu* 「ジャーナリズム」 il désigne non pas le processus de l'impression, mais l'ensemble de la presse en tant qu'industrie (ce qui englobe aussi les hebdomadaires, comme *Weekly Pureibōi* pour qui il a fourni un temps des photographies érotiques). Il exprime dans cette déclaration une véritable frustration contre une industrie qui a dicté aux photographes les règles de la diffusion de leurs travaux, imposé des formats, un nombre de pages, et des sujets, et formant par là une structure avec laquelle les photographes, qui n'ont pas d'autres alternatives, sont obligés de composer. Moriyama se trouve donc dans une situation qui paraît inextricable : il voit dans la diffusion de masse et l'impression à la rotative la nature même de la photographie, mais il est en conflit avec l'industrie, qu'il juge restrictive, qui exploite ces moyens de diffusion.

²⁵³ TOMATSU Shōmei 東松照明 et MORIYAMA Daidō 森山大道, « Donkihōte ketsubō no jidai ni » ドンキホーテ欠乏の時代に (Dans une époque en manque de Don Quichotte), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, décembre 1973, p. 68-71., p.70.

Peu de temps après cet entretien, Moriyama est invité à écrire dans la revue de l'association pour la collection de tirages originaux de l'université Nihon, *Fons et Origo*. Il y explique comment son opinion sur le tirage original a évolué :

かつて僕は、かなり執拗に写真は輪転機を通過しなければ写真とは呼べない、と思いつづけてきました。つまり、何がしかのメディアを通じて、印刷を媒体として、無数に増幅されて人知れず拡散していくプロセスそのもののみが、紛れもない写真なのだということだったのです。だから、観賞用。装飾用。保存用。秘蔵用。としての写真の機能や存在にはむしろ生理的な嫌悪の情があったわけです。キメこまかく、美しくおさまり返っている写真は、当時の僕にとっては単に静的、芸術的な一作品物としてしか位置づけることができなかつたということなのです。 [...]

254

Par le passé, j'ai toujours pensé de façon obstinée que si une photographie ne passait pas par une presse rotative on ne pouvait pas l'appeler photographie. En somme, je pensais que la seule façon de faire une photographie était de passer par le processus de distribution à grande échelle, par quelque média que ce soit qui passe par l'impression. J'avais un mépris viscéral pour l'utilisation ou l'existence même de la photographie pour des valeurs de contemplation, de décoration, de conservation ou de collection. La photographie au grain délicat, qui se contente d'être belle, n'était alors pour moi rien de plus qu'un objet mort, qui se prétend artistique. [...]

Il dit ainsi avoir longtemps méprisé le tirage comme œuvre d'art, mais qu'après avoir donné un tirage à un collègue, et après avoir vu de nombreuses photographies anciennes dans des musées d'histoire, il a commencé à voir un intérêt dans la photographie comme objet, qui se transmet d'une personne à une autre et se transforme dans le temps :

僕は、オリジナル・プリントによるミニマムな、パーソナルなコミュニケーションも手段として考えたいし、また、巨大な輪転機で媒介されるマス・コミュニケーションを手段としたいのです。²⁵⁵

Je veux penser le tirage original comme une forme de communication personnelle, minimale, et la presse rotative comme un moyen de communication de masse.

²⁵⁴ MORIYAMA Daidō 森山大道, « Boku no orijinaru purinto kō » 僕のオリジナル・プリント考 (Mes réflexions sur le tirage original), in *Fons et Origo*, n° 1, vol. 2, printemps 1974, p. 31-32., p.31.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.32.

Moriyama dit ainsi à demi-mot qu'il accepte la valeur d'unicité que revêtiront ses tirages faits pour des collections, pourvu qu'ils lui permettent de diversifier ses moyens de diffusion. Moriyama n'abandonne pas l'édition, mais envisage donc de jouer aussi sur le front de l'exposition de tirages. La figure du Don Quichotte que les deux photographes invoquent pour désigner la figure du photographe *freelance* est assez parlante. Il s'agit pour eux de ne pas être soumis à une industrie, et avoir le plus de liberté possible en tant qu'artiste. Il ne s'agit plus cependant de former pour cela des collectifs, penser des modèles alternatifs ou démanteler ces systèmes hégémoniques, mais de composer avec eux, pour former individuellement leur propre entreprise. Le but de Moriyama à l'aube des années Workshop est de creuser son propre sillon pour pouvoir vivre, en indépendant, de sa profession : le tirage apparaissait alors comme une solution pour maîtriser son processus de création, mais aussi de diffusion, tout en étant à son compte et donc aux commandes de tous ses projets.

9.3.3 Une exposition de photographies avec des photographies : la série « Contes de Tōno »

Sous l'influence de Hosoe qui cherche très activement à développer le tirage original, Moriyama trouve donc dans ce nouvel objet un moyen de faire évoluer sa pratique vers d'autres médias que la presse. Une exposition en particulier, montre très clairement ce changement : « Tōno monogatari » (Contes de Tōno) 「遠野物語」, qui s'est tenue du 1^{er} au 6 octobre 1974 au salon Nikon. Voilà ce qu'en dit *Kamera Mainichi* dans sa recension :

なんと初めての写真展だという。グループ展や、シルク印刷の個展はやったが、写真では初めて。 [...]

「伸ばしがきれいでしょ。それだけですよ。」と作者が言ったのは決して照れかくしではなく、ホンネなのだ。²⁵⁶

Il s'agit bien de sa première exposition de photographie. Il avait participé à des expositions de groupe, et des expositions individuelles de sérigraphies, mais de photographies, c'est la première fois. [...]

« Les tirages sont beaux non ? Ça n'est rien de plus que ça », a-t-il déclaré, et sans doute était-ce là non pas de la modestie, mais bien son sentiment honnête.

²⁵⁶ ANONYME, « Moriyama ga Tōno e itta » 森山が遠野へ行った (Moriyama est allé à Tōno), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1974, p. 255.

L'exposition « Contes de Tōno » peut en effet être considérée comme sa première exposition de photographies, puisqu'avec les précédentes il avait montré des sérigraphies, des projections, des photocopies ou encore des pages de magazines. En cela, elle marque un tournant significatif dans sa carrière, et signale aussi un changement dans sa pratique : c'est le premier travail de Moriyama qui n'ait pas été pensé pour être imprimé, mais pour être tiré et exposé. Aucun catalogue n'a été publié, mais la série fait l'objet d'une parution dans la revue *Asahi Kamera* en avril 1975 (fig.181 et 182), puis en livre de poche en 1976 (fig.183 et 170), deux ans après l'exposition, dans la collection « Gendai kamera shinsho »²⁵⁷. Dans un texte accompagnant les images, Moriyama revient sur la genèse de ce projet. Au cours d'une conversation avec Hosoe à l'été 1974, ce dernier l'enjoint à faire une exposition de photographie au salon Nikon. Hosoe en connaît le directeur et une date est rapidement fixée pour le mois d'octobre : il ne manquait plus que des photos à exposer. En septembre, un mois avant la date de l'exposition, Moriyama part donc dans la ville de Tōno avec son assistant Tokunaga Kōichi pour un voyage de dix jours. Son assistant prend à cette occasion plusieurs portraits de Moriyama, qu'il dit apprécier, car ils lui font ressembler à un auteur de « romans du je »²⁵⁸. Ces photos ont fait partie des œuvres de l'exposition de classe « Moriyama Daidō et 16 hommes » en 1975.

Au salon Nikon, les tirages sont exposés dans un cadre blanc et alignés côte à côte (fig.180). L'ensemble de la série est composé essentiellement de paysages. Les figures humaines sont rares et quand elles apparaissent c'est sur des images montrant des scènes de *matsuri*, où elles sont regroupées en communautés autour de célébrations rituelles. Entre des vues de montagnes et de végétations apparaissent quelques devantures désuètes de magasins, les intérieurs à tatamis des auberges où le photographe séjourne. Le livre de poche porte en couverture une photographie qui ouvre la série : prise depuis la fenêtre d'un train, elle montre les wagons arrière et le sillon des rails dans un vaste champ, au bout duquel se dessine une silhouette de montagne (fig.183). Cette image évoque l'œuvre fameuse du photographe pictorialiste Fuchikami Hakuyō 淵上白陽 (1889-1960), « *Ressha bakushin* » (Train à pleine vitesse) 「列車驀進」, parue en 1930 dans *Asahi Kamera*, qu'il avait prise alors qu'il avait

²⁵⁷ Moriyama D., *Tōno monogatari*, op. cit.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.148-152.

été employé pour documenter le développement en Mandchourie de l'industrie japonaise²⁵⁹. L'ensemble de la série de Moriyama évoque en effet l'imaginaire de ces photographies documentaires anciennes, qui rejoint l'inspiration derrière ce lieu en particulier.

Le choix de la ville de Tōno s'explique dans le contexte d'autres séries que Moriyama avait faites dans les années 1970 comme « Nihon sankei » (Les trois plus beaux paysages du Japon) 「日本三景」 (*Kamera Mainichi*, décembre 1973, février et avril 1974) et « Goshogawara » 「五所川原」 (salon Nikon, 1976), construites sur le même principe : il se rendait pour plusieurs jours dans des villes en province, associées à l'image d'un Japon prémoderne, à l'opposé d'une métropole comme Tokyo (et en particulier du quartier de Shinjuku) dont Moriyama avait fait son sujet principal dans les années 1960. « Les contes de Tōno » évoquent surtout le recueil éponyme de contes compilés par l'ethnologue et folkloriste Yanagita Kunio, auquel il fait référence. Yanagita, qui a travaillé dans les années au département des politiques agricoles du ministère de l'Agriculture et du Commerce, s'intéressait aux modes de vie ruraux, étant très critique des réformes de l'ère Meiji et de la modernisation qu'elles forçaient. Le développement des chemins de fer et de structures à l'échelle nationale entraînait en effet le démantèlement des modes de vie communautaire. Yanagita, qui était avant-guerre proche d'intellectuels marxistes, cherchait par son travail d'ethnologue à mettre en évidence les survivances d'un Japon prémoderne, avant son entrée dans le capitalisme. Ainsi, selon l'historien de l'économie Fujii Takashi :

Le lecteur de *Tōno monogatari* est donc appelé à retrouver dans ce texte un mode de vie différent de celui réglé selon les normes éthiques verticales définies par le Rescrit impérial sur l'éducation. Les relations humaines y sont ordonnées horizontalement entre personnes partageant le même univers mental.²⁶⁰

C'est ce que met en avant Moriyama par le choix de ce sujet. Dans son texte, le photographe dit ainsi chercher un « paysage originel » 「原景」, un « village natal » 「ふるさと」²⁶¹ du Japon : il n'est pas loin de la démarche de Tōmatsu à Okinawa et de l'esprit *terakoya* prémoderne que ce dernier souhaitait pour Workshop. La démarche de Moriyama

²⁵⁹ DALBAN-TABARD Sandrine, « Un autre regard : la Mandchourie des photographes pictorialistes japonais », in *Cipango*, n° 18, 1 juin 2011, p. 79-104.

²⁶⁰ T. Fujii, « Une modernité inachevée », art cit.

²⁶¹ Moriyama D., *Tōno monogatari*, op. cit., p.143.

ne semble plus vraiment s'inscrire dans un registre contestataire : elle évoque plutôt un voyage onirique et solitaire dans un monde où le capitalisme n'existerait pas.

Les photographes n'abandonnent pas l'édition de presse et de livre, mais le milieu des années 1970 marque donc le début d'une tendance très nette pour la photographie pensée pour le tirage. Fukase est un autre très bon exemple de cette inflexion : quelques mois après l'exposition « À vendre », il commence une série d'expositions au salon Nikon (la première a lieu du 5 au 10 octobre, fig.186) sous le titre « Karasu » (Corbeaux) 「烏」 (une série qu'il publie à côté comme *rensay* à partir d'octobre 1976 *Kamera Mainichi*) (fig.185). Pendant plusieurs années, entre 1976 et 1982, il publie ainsi à la fois dans le magazine et au salon Nikon les nouveaux chapitres de cette série, qui fera l'objet d'un livre en 1986²⁶². Dans le deuxième chapitre du *rensay*²⁶³, Fukase publie un long texte pour raconter les raisons personnelles qui l'ont mené à commencer ce travail. En 1976, Fukase a divorcé de son épouse Wanibe Yōko. C'est suite à cet échec amoureux qu'il décide de faire un voyage dans son village natal à Hokkaidō, et s'embarque à la gare d'Ueno pour un long voyage en train, avec une bouteille de whisky. La série est essentiellement composée de paysages souvent brumeux et sombres, où la neige floute la vision, où le ciel est gris et envahi par la fumée des usines. On croise parfois le regard d'animaux errants, mais jamais celui des humains, qui apparaissent toujours de dos, comme des silhouettes furtives, dans cet ensemble dont se dégage un sentiment de solitude profonde. Le sujet est proche de celui des « Contes de Tōno » de Moriyama, et la démarche aussi : un voyage en train, l'errance de ville en ville, les nuits à l'auberge, dans un lyrisme que Moriyama n'avait pas renié, et que Fukase entretient aussi avec ce texte autobiographique qui dresse le tableau noir de son paysage émotionnel.

Ce que ne dit pas Fukase dans ce texte est que, comme pour Moriyama, la série « Corbeaux » a été pour lui le début de son activité d'expositions en solo, et d'un travail qui n'est plus pensé pour la presse, mais pour le tirage. Il a réalisé lui-même ses tirages pendant

²⁶² FUKASE Masahisa 深瀬昌久, *Karasu* 鴉 (Corbeaux), Yokohama, Sōkyūsha 蒼穹社, 1986.

²⁶³ FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Karasu 2 » 烏 2 (Corbeaux 2), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1976, p. 85-98.

toute la durée de la série et a commenté à plusieurs reprises ses techniques dans des textes publiés dans *Kamera Mainichi*²⁶⁴. Il décrit comment il les confectionne avec un faible contraste, rendant les nuances de gris et les détails plus visibles, sur du papier Agfa de haute qualité. Fukase est reconnu pour la qualité de ses tirages et, dans cette perspective, le motif du corbeau apparaît sous un jour nouveau. En plus du symbole funeste de sa dépression, les silhouettes nettes des oiseaux noirs sur le ciel gris et la neige blanche de Hokkaidō apparaissent comme un motif idéal pour expérimenter à l'infini les échelles de noir et de blanc. Il est compréhensible qu'en 1979, Tōmatsu Shōmei et Araki Nobuyoshi se soient mis d'accord sur un commentaire : « Ça, c'est du formalisme. » 「これはフォルマリズムである」²⁶⁵. Ils font cette remarque à l'occasion d'une nouvelle exposition de photographie japonaise organisée à New York en 1979 « Japan : a self-portrait » à l'International Center of Photography (ICP). À cette occasion, Fukase expose des tirages de « Corbeaux » de très grande taille²⁶⁶. Ce choix du format monumental, de l'œuvre pensée pour l'exposition le rapproche de ce que Chevrier appelle la « forme tableau » : une évolution significative pour ce photographe qui en 1974 dans « De la photographie à la photographie » avait proposé l'installation « Recadrage » et, la même année, posé un regard ironique sur l'accrochage de ses œuvres aux cimaises du MoMA. Cette évolution, à l'image de celle de l'ensemble des photographes de Workshop, montre qu'il a finalement adopté la forme même que le groupe parodiait dans ses premières expositions.

²⁶⁴ Par exemple : FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Karasu 5: Karasu » 烏 5 ・ 鴉 (Corbeaux 5: corbeaux), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, juin 1979, p. 84-85., ou FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Karasu 7: Tōkyō hen » 烏 7 東 ・ 京編 (Corbeaux 7: Tōkyō), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, juillet 1981, p. 164.

²⁶⁵ Tōmatsu cité dans : FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Karasu: Shūshō » 烏 ・ 終章 (Corbeaux: dernier chapitre), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1982, p. 202-203., p.202.

²⁶⁶ *Ibid.*

Conclusion Partie III

L'étude des expositions de Workshop a montré les trajectoires envisagées pour la photographie dans les années 1970. La première exposition du groupe en 1974, « De la photographie à la photographie » a désigné une tendance indéniable vers la conceptualisation du médium, envisagé comme un outil pour subvertir, sur le registre de la parodie, les notions d'unicité et de création attachées à l'œuvre d'art. Elle s'inscrivait dans un mouvement plus large, dont participe « Une exposition de photographie sur la photographie » et « Quinze photographes », dont Taki Kōji est commissaire.

Deux ans plus tard, l'exposition « À vendre » proposait cependant tout le contraire. L'exposition « New Japanese Photography » du MoMA avait en effet montré l'efficacité d'un autre modèle, celui du modernisme américain. Hosoe était rattaché à sa cause depuis longtemps, et œuvrait pour la reconnaissance de la photographie comme art, en mettant en avant le tirage comme œuvre originale, permettant le développement du marché. Si l'on a pu voir que les photographes de Workshop ne souscrivaient pas entièrement à cette idéologie, leur participation à l'exposition « Photographies à vendre » a montré qu'ils étaient prêts à accepter ces règles du jeu de l'art, de la légitimation institutionnelle au marché de l'original. Les critiques qui se sont exprimés dans *Asahi Kamera* leur reprochaient exactement cela : en appelant, peu après Barthes, à « la mort de l'Auteur », Taki et Nakahira, notamment, voyaient la photographie comme une solution pour subvertir le système capitaliste reposant sur la dialectique producteur/produit, ce que faisait perdurer la vente de tirages originaux.

Cette confrontation a mis en évidence que le retour à une photographie « objet », qui entre dans les exigences de marché de l'art, était un prix à payer pour les photographes qui voulaient sortir des logiques industrielles de la photographie au Japon. La position de Moriyama montre que beaucoup ont accepté les compromis, pour défendre leur autonomie, et maîtriser eux-mêmes leur production et leur diffusion. Au nom de leur indépendance, ils ont renoncé au démantèlement, et même ouvert la voie vers l'économie néolibérale de l'art, reposant sur des logiques de spéculation, où les noms des artistes fonctionnent comme des garants d'un bon investissement. Moriyama et Araki, surtout depuis les années 1990, sont en effet en ce sens des modèles de réussite.

Les galeries indépendantes autogérées fondées après Workshop montrent qu'il demeurerait, chez une génération plus jeune, un désir d'échapper à ce système. Les *jishu garō* (Put ou Camp à Tokyo) existaient grâce à la participation financière des photographes eux-mêmes, qui les utilisaient comme un espace d'exposition, la plupart du temps sans même proposer de vente. Les photographes ont ainsi cherché à construire un modèle qui ne serait ni celui des années 1960 reposant sur la presse et la publicité, ni celui de leurs professeurs exposés dans les musées. Une exposition organisée dans une de ces galeries illustre parfaitement cette position : « Onna, agemasu » (Femme en libre service) 「女、あげます」. Le temps d'une semaine (du 29 août au 11 septembre 1976) le photographe Aoki Yasuo 青木康雄 avait épinglé au mur de la galerie Put des photographies de sa compagne dans des scènes du quotidien, en train de manger, de prendre son bain, ou nue, allongée sur son lit. Les visiteurs sont invités à choisir une photo et à la détacher pour l'emporter chez eux. Quelques mois après le conflit entre les expositions « À vendre » et « Libre service », en plein cœur de la dispute entre Workshop et *Asahi Kamera*, qui accusait la *shishashin* de capitaliser sur une imagerie faussement naïve et sincère, ce geste d'Aoki est significatif et a intégré tous ces discours. Il se place d'abord dans une démarche proche d'Araki avec des photographies, évoquant celles de Yōko, résolument anti-commerciales : dans un communiqué sur l'exposition Aoki explique :²⁶⁷ « Je voudrais que les visiteurs accrochent les photos qu'ils ont récupérées à côté d'un poster d'Agnes Lum²⁶⁸ » 「はがしていった写真をアグネス・ラムのポスターなどと並べて張ってほしい」. En ce sens, il parodie l'exposition « Libre service » du photographe Shinoyama, qui donnait des photographies du mannequin célèbre Marie Helvin. Mais son geste comporte une autre dimension : alors que quelques mois plus tôt Araki « vendait » son modèle Sekimura Kisaki et Fukase sa propre épouse, Aoki fait une exposition où les objets eux-mêmes n'ont aucune valeur artistique ou monétaire. En plus de proposer une réflexion sur la réification du corps féminin, il en offre une sur la réification de la photographie elle-même : plus que les photographies, banales et innombrables de sa compagne, c'est le concept lié à leur exposition qui importe. De plus,

²⁶⁷ Documents des archives de la galerie Put, conservées chez le photographe Hama Noboru.

²⁶⁸ Agnes Lum est un mannequin américain, née d'un père d'ascendance chinoise, résidant à Hawaï. Très populaire au Japon dans les années 1970, ses photographies circulaient régulièrement dans des revues comme *Weekly Pureibōi*.

Aoki, qui loue son espace d'exposition, n'a rien d'autre à gagner que la reconnaissance de ses pairs (un cercle limité, faut-il le préciser). Sur le carton d'invitation de son exposition (fig.184), on voit sa compagne nue, le sexe censuré par un carré noir. Penchée sur sa baignoire, elle fait une grimace en direction de l'objectif. Elle semble ainsi adresser un pied de nez à son photographe, qui « donne » son corps, et aux visiteurs qui le prennent ; ce pied de nez est aussi, sans doute, celui du photographe aux systèmes marchands de la photographie commerciale et de la photographie d'art, desquels il est exclu. Cette proposition est particulièrement significative, car, si drôle, cynique et perturbatrice soit-elle, elle n'avait aucune chance de survie. Aucune recherche n'a permis de savoir la tournure qu'a prise la carrière d'Aoki, dont on peut imaginer qu'il a mis ses compétences de photographes au service d'une activité plus rémunératrice. Comme le montre Kaneko Ryūichi dans son ouvrage *Indipendente fotogurafāzu in Japan, 1976-83* [Independent photographers in Japan, 1976-83] 『インディペンデント・フォトグラファーズ・イン・ジャパン 1976-83』²⁶⁹, le phénomène des galeries indépendantes a été très présent dans la seconde moitié des années 1970 jusqu'au début des années 1980. Après, la création des premiers musées de photographie a montré une institutionnalisation plus effective qu'en ce milieu des années 1970 où elle n'en était qu'à ses balbutiements.

Ainsi, même si les galeries indépendantes de leurs étudiants ont fait perdurer un temps un esprit anticonformiste, pour les professeurs, il n'a plus vraiment été question, après les années 1970, de subvertir le monde de l'art par la photographie. Leur démarche, qui se vérifie dans la décennie suivante, consiste à le mettre à profit, en usant de leur image par l'édition, le marché du tirage, les musées et la presse, pour développer leur carrière individuelle. L'exemple d'Araki, qui a fait de son personnage une marque de fabrique, et se présente comme un « génie » *tensai* 「天才」 si souvent qu'on en viendrait à douter que ce trait d'ironie ne soit devenu réalité, est significatif. Il vient montrer comment « la photographie contemporaine contribue à l'actualité du modernisme »²⁷⁰, comme le montrait Michel Poivert.

²⁶⁹ KANEKO Ryūichi 金子隆一, *Indipendente fotogurafāzu in Japan, 1976-83* インディペンデント・フォトグラファーズ・イン・ジャパン 1976-83 (Independent photographers in Japan, 1976-83), Tōkyō, Tōkyō Shoseki 東京書籍, 1989.

²⁷⁰ POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2018., p.138.

Cette étude a en tout cas pointé le fait que l'exposition de tirages n'a, pour beaucoup de photographes au Japon, pas été une évidence, elle a au contraire été un compromis. Au terme de ces négociations, pour les photographes de Workshop, il n'est plus question de démanteler ou repenser le système de production et marchandisation de l'œuvre d'art : ils en ont accepté le cadre, dans tous les sens du terme.

Conclusion

Ce travail de recherche a permis de mieux comprendre les enjeux et les tensions à l'œuvre derrière la création de l'école Workshop entre 1974 et 1976, et ce qu'elle a représenté dans le monde de la photographie au Japon après les bouleversements politiques, théoriques et institutionnels de la fin des années 1960. Cette école, qui n'avait pourtant jamais fait l'objet de recherches académiques, a mis en valeur une riche production d'œuvres, d'expositions et de textes. Si elle inscrit ces acteurs japonais dans l'histoire plus large de la photographie et de l'art, elle souligne également leur position paradoxale face aux institutions et au marché de l'art, alors qu'eux-mêmes sont issus des mouvements contre-culturels.

Avant d'entrer dans le vif de notre démonstration, une mise au point sur la carrière des six photographes fondateurs de Workshop avant les années 1970 a permis de préciser leurs situations sur le plan économique, mais aussi politique et théorique. Étant tous devenus photographes professionnels dans les années 1960, ils s'étaient déjà confrontés à certaines questions, auxquelles, à certains égards, Workshop a tenté d'apporter des réponses. Cette première partie a ainsi montré qu'en cette période de grande croissance, les photographes partageaient leur activité entre les commandes commerciales et les éditoriaux pour des magazines financés par l'industrie du matériel photographique. À la fin des années 1960, dans le contexte agité des mouvements de contestation contre l'Anpo et la guerre du Vietnam, chacun des six professeurs a exprimé son engagement politique en publiant dans des revues de gauche (*Asahi jōnaru*, *Gendai no me*), ainsi que ses affinités avec le milieu artistique *underground* en collaborant avec des poètes ou des danseurs (Terayama Shūji, Hijikata Tatsumi et sa troupe). Leurs travaux dans ces années montrent une véritable recherche de développement de canaux indépendants et autofinancés (les revues *Ken*, *Provoke*, jusqu'aux *Albums photos Xerox* d'Araki). Ils témoignent aussi d'une remise en question des conceptions de l'art et du statut de l'auteur, au travers d'œuvres qui utilisent la photocopie et la réappropriation. Cette tendance s'inscrivait dans un développement des théories de l'image, formulées en particulier par Taki Kōji et Nakahira Takuma. Chez ces photographes et théoriciens, la photographie n'était pas qu'un moyen d'exprimer son engagement : elle

portait en elle le potentiel de changer le rapport de l'humain au monde, et de renverser le système capitaliste.

Les résonances avec 1968 dans la structure même de Workshop sont évidentes : chacun des professeurs avait vécu ces années, participé à la production des images qui ont forgé son identité visuelle. Ils en ont été durablement marqués. Ainsi, pour eux, faire groupe en 1974 était une tentative de faire perdurer leur esprit contestataire, antisystème et indépendant, en formant un contre-modèle face à l'institution élitiste de l'université. Mais Workshop est surtout né dans une période de désillusion, après les échecs avérés de la contre-culture. Ainsi, les professeurs ont exprimé leur réticence à s'identifier comme un mouvement ou un collectif et ont refusé d'émettre un manifeste ou une idée qui aurait gommé leurs individualités. Ce choix est sensible dans la tournure de leurs travaux, à commencer par ceux de Tōmatsu sur Okinawa, qu'il a photographiée au début des années 1970. Cette région, qui a été le lieu par excellence de l'expression de l'engagement social pour beaucoup d'artistes, a été pour lui le lieu d'une crise interne, dont il a trouvé le dénouement dans l'expression d'un attachement personnel à ses sujets. La « photographie du je », une tendance très représentative de la photographie des années 1970, incarnée en particulier par Araki et Fukase, est à placer dans cette perspective. Elle a montré comment la représentation de l'intime a été investie par les photographes post-1968, pour ce qu'elle permettait de continuité avec la rhétorique contestataire, notamment dans la représentation de la nudité, ce qui, après 1970, permettait surtout de s'identifier comme anti-commercial. Elle venait aussi témoigner d'un indéniable tournant postmoderne, marqué par la fin de la croyance qu'une image pouvait transmettre une certaine réalité ou produire du sens. Elle prenait alors une dimension conceptuelle, puisque l'image n'a pour finalité que de signifier la présence de son auteur. La « photographie du je » permettait en ce sens, paradoxalement, de renforcer le statut de l'auteur : la seule valeur qui reste d'une photographie est le nom de l'individu qui l'a prise.

Enfin, Workshop s'est distingué par un changement dans les modes de diffusion de la photographie, en adoptant le format de l'exposition, qui permettaient encore, en 1974, deux voies : l'installation conceptuelle ou l'exposition d'objets uniques et commercialisables. Ils ont ainsi détourné des expositions de photographies en installations de pages de magazines, de vidéos, de tirages épinglés sans cadres qui n'étaient pas destinés à être conservés ni vendus. Durant ces événements, le concept primait sur l'objet et venait parodier les formes

de l'art (chez Araki avec l'exposition « Quinze photographes » ou Fukase avec « Recadrage » dans l'exposition « De la photographie à la photographie »). L'exposition « À vendre » a, au contraire, proposé de voir les tirages comme des objets et des œuvres d'artistes pour les collectionneurs. C'est à ce moment qu'est survenue la dispute du groupe avec les journalistes d'*Asahi Kamera*, nourries des idées de Nakahira et Taki. Ces derniers, qui appelaient peu après Barthes à « la mort de l'Auteur », ont relevé l'incohérence de proposer des originaux dans une ère de reproductibilité technique. Ils les accusaient de faire perdurer un système capitaliste de l'art, que les avant-gardes des années 1960 avaient pourtant tenté de renverser. À part Hosoe, qui l'a encouragé depuis les années 1960, les photographes de Workshop ne semblent pourtant pas avoir complètement souscrit aux définitions modernistes du tirage comme œuvre d'art. Ils les ont cependant adoptées pour ce qu'elles représentaient comme solution pour diversifier leurs canaux de diffusion, leur public, et *in fine*, leurs investisseurs.

Pour conclure, on peut dire que Workshop est représentatif d'une génération de photographes qui a accusé le coup d'une désillusion : celle que le système ne pouvait être renversé par la contre-culture et par ses théories radicales. Ils ont alors cherché à réarticuler leurs pratiques pour faire coïncider leurs aspirations à l'indépendance avec la réalité de leurs besoins matériels. Ainsi, si Workshop à sa fondation avait pour idée de faire perdurer l'esprit antisystème de 1968, elle a en chemin pris ses distances avec les idées de Nakahira ou Taki qui appelaient à la mort de l'auteur. Car les solutions pensées par les photographes de Workshop reposaient justement sur la logique de l'auteur, qu'ils ont embrassée et renforcée à travers la « photographie du je » et à travers le tirage original. Si, à leur niveau individuel, cette solution pragmatique leur a permis de trouver une voie d'épanouissement, elle est aussi la manifestation de l'échec, renouvelé, du démantèlement qui avait été entamé dans les années 1960. Les photographes de Workshop ont renoncé à repenser les logiques de production et de reproduction sur lesquels reposent les industries culturelles et le monde de l'art. En ce sens, Workshop est venu confirmer l'échec refoulé de *Provoke*, et a acté un renoncement final au projet plus global, et bien sûr plus exigeant, du reversement du système capitaliste.

En faisant le deuil des ambitions déconstructionnistes de 1968, Workshop a amorcé un tournant indéniable vers l'institutionnalisation de la photographie. En 1978, Ishihara Etsurō ouvre la galerie Zeit Photo Salon tandis qu'un an plus tard, Hosoe ouvre la galerie PGI (encore en activité aujourd'hui). À elles deux, ces galeries marquent le début véritable du marché de la photographie au Japon. En 1979, Yamagishi Shōji décède et la revue *Kamera Mainichi* dont il était éditeur ne survit pas au déclin de la presse photographique et ferme en 1985. La même année, Ishihara ouvre le musée de la photographie de Tsukuba. La résistance théorique que rencontrait ce mouvement vers l'institutionnalisation se dissipe autour de 1978. L'année précédente, Nakahira Takuma, qui vient de publier sa série de textes « Duels de théories photographiques » en collaboration avec Shinoyama, tombe dans un coma dû à sa consommation abusive d'alcool : sa mémoire et son langage en sont irrémédiablement affectés et, s'il publie encore quelques albums de photographie, il arrête complètement son activité de critique. Taki de son côté, après avoir signé des textes accompagnant les images de Shinoyama pour son album *Maisons*, commence à s'éloigner des cercles de photographes, avec qui il avait étroitement collaboré jusqu'à l'exposition du MoMAT, pour s'intéresser à d'autres domaines comme l'architecture. Watanabe Tsutomu, qui représentait une critique très active et incisive, décède en 1978 ; Ōsaki n'est plus mentionné dans la rédaction d'*Asahi Kamera* après 1977 et se concentre sur son activité littéraire. Le radicalisme théorique tel qu'il avait été incarné par Taki et Nakahira pendant plus de dix ans ne semble pas trouver de prolongement après les années 1970. La photographie commence cependant à trouver une place dans le milieu universitaire, avec des chercheurs comme Itō Toshiharu 伊藤俊治 qui émergent au début des années 1980. Des recherches approfondies sur les discours théoriques de la photographie à ce moment-là, à travers des revues telles que *Shashin Sochi* 『写真措置』 (Dispositif photographique), pourraient nous éclairer sur leur héritage et leur survivance après les débuts de l'institutionnalisation.

Pour les six professeurs, Workshop marque un tournant significatif dans leurs carrières, même si, en réalité, le marché du tirage met du temps à se développer, et que leur intégration dans les musées n'est pas immédiate. Elle arrive surtout à partir du milieu des années 1990, avec notamment deux expositions qui témoignent d'une reconnaissance publique grandissante en dehors du Japon et des cercles d'amateurs de photographie : Araki

à la Fondation Cartier à Paris en 1995¹, et Moriyama au SFMoMA 1999². À partir de cette décennie, Araki connaît un succès particulier en dehors du Japon, surtout pour ses nus féminins, qui jouent volontiers d'auto-exoticisation : il semble alors avoir renoncé aux obscénités de « second rang » pour des lumières de studios et une esthétique léchée, plus appropriées aux les espaces publics des musées³. Moriyama, de son côté, a récemment collaboré avec la marque de vêtement Uniqlo et commercialisé des objets dérivés imprimés de ses photographies comme des boîtes de curry, des briquets ou des gâteaux secs. Il a en quelque sorte accédé au statut de pop star, dans un retournement de situation comparable à celui d'Andy Warhol, celui-là même qui avait été critiqué sur la première page du premier numéro de *Workshop*.

Dans la pratique, on peut observer chez les photographes une prise de distance avec leurs années expérimentales, exprimée par une réappropriation tardive de leurs premières œuvres. Il est intéressant de noter, par exemple, qu'au début des années 1990, Araki comme Fukase ont republié, sous un nouveau récit, les premières photographies de 1971 qui avaient fait le relai entre les années contestataires et le début de la *shishashin*. En 1991, Araki publie *Senchimentaru na tabi, fuyu no tabi* (Voyage sentimental, voyage d'hiver) 『センチメンタルな旅・冬の旅』⁴, un livre qui combine les photographies du *Voyage sentimental* de 1971 avec des images plus récentes prises au cours des derniers instants passés avec son épouse, qui meurt d'un cancer en 1990. L'énergie bravache de ses premiers travaux est alors recouverte d'un voile noir, et chacune des apparitions d'Aoki, chacun de ses regards prend une dimension funeste et fait écho à la solitude du photographe. Fukase a une démarche similaire. En 1986, voyant son père malade et vieillissant, il décide de reprendre et rejouer à l'identique les portraits de sa famille, perturbés par la présence d'actrices nues, qu'il avait publiés en 1971. Quinze ans plus tard, il fait donc à nouveau poser sa famille dans le même studio, avec le même appareil, avec un modèle de magazine érotique nu. Mais, sur ces portraits, c'est moins cette femme que la silhouette troublante du père, recroquevillé et

¹ « Nobuyoshi Araki, Journal intime », Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 30 avril au 11 juin 1995.

² « Daido Moriyama, Stray Dog » SFMoMA, du 14 mai au 3 août 1999.

³ Voir l'article de la chercheuse Hagiwara Hiroko sur la représentation du nu chez Araki, au Japon et à l'étranger : HAGIWARA Hiroko, « Representation, Distribution, and Formation of Sexuality in the Photography of Araki Nobuyoshi », in *Positions*, n° 1, vol. 18, février 2010, p. 231-251.

⁴ ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Senchimentaru na tabi - Fuyu no tabi* センチメンタルな旅・冬の旅 (Voyage sentimental - Voyage d'hiver), Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1991.

amaigri, qui frappe (fig.187). En 1987, Fukase reprend la même photographie de groupe, mais remplace son père, décédé, par le portrait utilisé pour ses funérailles, celui même qu'il avait montré en 1974 dans « Une exposition de photographie sur la photographie »⁵ (fig.188). Dans l'une comme dans l'autre de ces relectures, Araki et Fukase placent leurs productions des années 1970, encore porteuses des espoirs révolutionnaires, dans leur histoire personnelle, en les inscrivant dans un diptyque funèbre qui superpose le deuil de leurs proches au deuil de leurs années de jeunesse.

Ce travail a mis à jour des enjeux qui n'avaient jusqu'ici jamais été associés à la production photographique japonaise. On ne connaissait de Workshop que peu d'éléments : l'école avait donné naissance aux galeries autogérées, et contribué à développer le marché de la photographie en organisant une vente de tirages. Ces deux réalités n'avaient jamais été considérées et problématisées ensemble et, surtout, n'avaient jamais été confrontées aux textes théoriques de leur époque qui traitaient justement des notions d'auteur et d'originalité. Les écrits de Taki et son implication dans les expositions conceptuelles après *Provoke* n'ont jamais vraiment été considérés. Pourtant, l'évolution de sa réflexion sur la photographie dans son usage social et sa dimension sémiotique, sa possibilité d'un « regard vers les choses », qui dépasserait les logiques de producteur/produit, montre une proximité avec des auteurs postmodernes américains qu'il n'avait pourtant probablement jamais lus. Ce tournant dans la pensée japonaise, qu'on pourrait qualifier de poststructuraliste, et qui montre aussi un penchant très net vers la phénoménologie, est un sujet qui reste encore largement à approfondir.

Au-delà des textes, la dimension conceptuelle de la pratique photographique du début des années 1970 demeure tout aussi ignorée. L'exposition « Quinze photographes » au MoMAT et l'« Exposition de photographie sur la photographie » sont rarement mentionnées comme des événements importants. Pourtant, elles en disent beaucoup plus sur la photographie dans le Japon des années 1970 que l'exposition « New Japanese Photography » du MoMA. La dimension conceptuelle de la *shishashin* n'est également presque jamais mise en avant : les relectures plus tardives qu'Araki lui-même a faites de ses premières œuvres ont

⁵ L'ensemble de ces portraits de famille, des années 1970 et 1980, font l'objet d'un livre en 1991 : Fukase M., *Kazoku, op. cit.*

contribué à les présenter comme des formes d'expressions sincères et pures, et non comme des pastiches caustiques, telles qu'elles apparaissent à la lecture de ses textes contemporains. Le peu de traductions des textes japonais apporte indéniablement une explication sur ces manques dans la réception occidentale, bien que l'inverse soit également vrai au Japon. Les récentes expositions que le TOP a consacrées à Fukase⁶ et Shinoyama⁷ n'ont pas cherché à mettre en avant la dimension conceptuelle et politisée de certaines de leurs œuvres ni ne les ont mises en perspective par rapport aux débats théoriques de leur premier contexte, qui montraient les tensions à l'œuvre entre art, publicité et institution. Il est fort à parier que ce sont les photographes eux-mêmes qui ont arrêté de mettre cette dimension en avant : d'un côté, elle révèle trop de leurs échecs et de l'autre, elle est peut-être aussi moins séduisante ou consensuelle que les mythologies souvent adoptées dans les musées et les galeries.

Ce travail enfin, en s'intéressant aux expositions, a levé un paradoxe : la photographie japonaise, surtout célébrée pour sa production de livres et de revues, s'est en réalité fait connaître du grand public amateur d'art (et non du public plus restreint des amateurs de photographie) par l'exposition. L'étude des questions autour de ce dispositif a mis en évidence une réalité que l'espace muséal est prompt à faire oublier. Le fait même que les œuvres de ces photographes nous soient présentées dans les musées aujourd'hui ne va, en effet, pas de soi, leur présentation, sous cadre et sur les cimaises, n'est pas neutre, évidente et dénuée de portée politique. Les débats de l'année 1976 nous l'ont montré, ce format est au contraire très chargé de compromis théoriques et est le fruit de négociations féroces.

Après Workshop, la question de vendre ou non des tirages originaux n'est plus guère un débat : le format a définitivement été adopté jusqu'aux photographes contemporains qui, même s'ils publient des livres, montrent leurs travaux par l'exposition. En observant le travail de la génération des étudiants qui ont fréquenté l'école, on peut cependant trouver des horizons de développements où peuvent persister, par d'autres voies, les idées de critique sociale ou d'interrogation du système de l'art.

⁶ « Fukase Masahisa 1961-1990 retorosupekutibu » (Fukase Masahisa 1961-1990, une rétrospective) 「深瀬昌久 1961-1990 レトロスペクティブ」 TOP, du 3 mars au 4 juin 2023.

⁷ « Shin-hareta hi, Shinoyama Kishin » (Une belle journée, nouvelle édition : Shinoyama Kishin) 「新・晴れた日 篠山紀信」 TOP, du 18 mai au 15 août 2020.

On peut identifier par exemple des récits alternatifs qui ne sont pas toujours subordonnés aux grandes lignes tracées par leurs professeurs, plus connus. Si les fondateurs de Workshop ainsi que les photographes des expositions du MoMA et du MoMAT étaient tous des hommes, les noms d'élèves mentionnés dans Workshop nous révèlent qu'il y avait parmi eux plusieurs femmes, étudiant et pratiquant la photographie. Ce sont par exemple Shinohara Sayuri 篠原さゆり et Shimazu Hiromi dans la classe d'Araki, Nahata Midori 菜畑みどり dans la classe de Hosoe, Tōmatsu Yasuko et Ishikawa Mao dans celle de Tōmatsu, et bien d'autres encore. L'étude de leur travail pourrait faire bouger les lignes des définitions de la *shishashin*, où le rapport d'intimité est toujours représenté comme celui d'un regard masculin sur un corps féminin. Elle pourrait aussi mettre en évidence les structures non seulement capitalistes, mais aussi patriarcales qui sous-tendent les industries culturelles. Le milieu de la photographie des années 1970 est en effet presque exclusivement masculin, chez les photographes, les éditeurs et les critiques. Ce schéma est se retrouve dans les institutions muséales où conservateurs et investisseurs sont également des hommes, alors que les sujets représentés sont souvent des femmes nues. Elles n'y sont d'ailleurs désignées que par leur prénom, à l'instar de Wanibe Yōko au MoMA, contribuant à établir, chez des Japonais plus encore, un lien de familiarité. Des photographes comme Shimazu Hiromi qui a montré l'œuvre « Mon corps nu » dans l'exposition « Vers une réalité personnelle » (fig.117), ou comme Ishikawa Mao, viennent montrer la complexité de la position des femmes dans ces années 1970 qui perturbent, tout en les adoptant, les ressorts de la *shishashin*. Ishikawa Mao, originaire d'Okinawa, a à peine 20 ans en 1974, quand elle monte à Tokyo pour s'inscrire à l'école Workshop dans la classe de Tōmatsu⁸. À son retour à Okinawa en 1975, elle commence une série prenant pour modèles les serveuses d'un bar où elle commence elle aussi à travailler. Situé dans le quartier de Kin à Koza, ce lieu était voisin d'une des nombreuses bases militaires encore présentes sur le territoire après la restitution, et était fréquenté par des soldats américains noirs, qui se séparaient des soldats blancs pour leurs permissions. Ishikawa documente le quotidien de cet entourage. Elle photographie les couples qui se

⁸ Pour la biographie et la carrière d'Ishikawa Mao voir le catalogue de l'exposition qui lui a été consacrée du 5 mars au 6 juin 2021 au musée préfectoral d'Okinawa : ISHIKAWA Mao 石川真生, KAMEGAI Fumiaki 亀海史明 et MATSUMOTO Tomoki 松本知己, *Minikukute utsukushii hito no isshō, watashi wa ningen ga suki da* 醜くも美しい人の一生、私は人間が好きだ。 (Ishikawa Mao : bad ass and beauty - one love), Tōkyō, T&M Projects, 2020.

forment, les fils et filles de ces unions mixtes, les nuits au bar, les lendemains de fête, les corps nus emmêlés dans les petits appartements. La série fait l'objet d'un livre, en collaboration avec Higa Toyomitsu, sous le titre *Atsuki hibi in kyanpu Hansen !!* [Hot days in camp Hansen !!] 「熱き日々いんキャンプハンセン！！」⁹, en 1982. Si elle cherche, par ce sujet, à contrer une imagerie véhiculée par les photographes venant de la métropole (en abordant, par l'exultation des corps, les sujets politiques de l'occupation militaire américaine et des communautés marginalisées), elle n'échappe pas aux problématiques que pose la représentation de l'autre et de l'intime. Les images ont, en effet, connu un certain succès dans le milieu de la photographie pour leur caractère scandaleux, une réception qui a conduit la photographe à des conflits avec ses modèles¹⁰. Il reste néanmoins que le choix de ces femmes de représenter leur nudité ou celle d'autres femmes est loin d'être apolitique. Il vient également perturber le récit communément admis et relayé par des critiques comme Iizawa Kōtarō que les appareils compacts et faciles d'utilisation ont favorisé l'arrivée de femmes photographes dans les années 1990, avec le mouvement *onna no ko shashin* 「女の子写真」 (photographie des filles)¹¹ caractérisé par une imagerie joyeuse, centrée sur leur quotidien et leur cercle intime. Cette histoire, déjà remise en question par les principales intéressées, comme la photographe Nagashima Yurie 長島有里枝 (1973-)¹², mériterait d'être revisitée dans la perspective de ces années 1970 qui ont établi un modèle de représentation de l'intimité et du corps féminin, en la liant aux questions politiques du féminisme qui se développent aussi parallèlement au Japon dans cette décennie.

Dans un tout autre genre, l'ancien étudiant de la classe de Moriyama, Kitajima Keizō, est aussi aujourd'hui une figure importante de la scène contemporaine japonaise. Après avoir participé à la création de la galerie Camp à Shinjuku, il a mené plusieurs travaux photographiques, prenant par exemple pour sujet, lui aussi, les bars fréquentés par les soldats américains à Okinawa, dans un style qui est à rapprocher des snapshots au flash de la vie

⁹ ISHIKAWA Mao 石川真生 et HIGA Toyomitsu 比嘉豊光, *Atsuki hibi in kyanpu Hansen!! 熱き日々いんキャンプハンセン！！* (Hot Days in Camp Hansen!!), Naha, Aman shuppan あ〜まん出版, 1982.

¹⁰ Entretien avec la photographe, Naha, 2 décembre 2020.

¹¹ IIZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎, « *Onna no ko shashin* » no jidai 「女の子写真」の時代 (L'ère de la « photographie de filles »), Tōkyō, NTT shuppan NTT 出版, 2010.

¹² NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, « *Bokura* » no « *onna no ko shashin* » kara watashitachi no gārī foto e 「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ (De leur « photographie de filles » à notre « Girlie photo »), Tōkyō, Daifuku Shorin 大福書林, 2020.

nocturne d'Ikebukuro par Kurata Seiji (*Workshop*, n° 8). En 2001, Kitajima participe à la fondation de la Photographers' gallery à Shinjuku, qui fait perdurer le modèle des galeries gérées par les photographes. Sa dernière série « Untitled records », à laquelle il travaille depuis 2014, représente des bâtiments à l'abandon. Il évacue complètement la figure humaine, pourtant sujet principal de ses débuts. Il est difficile de ne pas rapprocher, au terme de ce travail, cette photographie documentaire, où le ciel est gris et les couleurs sourdes, de celle associée en 1976 au « regard vers les choses » invoqué par Taki. Elle semble bien réactiver, dans le contexte nouveau d'après l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima de 2011, la nécessité de décentrer la place de l'humain dans l'environnement.

Ces photographes des générations de l'après-Workshop tentent encore de redéfinir le rapport humain au monde, et le font souvent par leur traitement du corps et du paysage. Ces thématiques appellent à l'ouverture aux autres arts visuels, et bien sûr aux autres pays en dehors du Japon. Le cinéma, en particulier, offre des parallèles édifiants avec notre période étudiée : la question du cinéma d'auteur qui tente de s'affranchir du système des studios est une piste qui rapprocherait éminemment les cinéastes des débats de nos photographes, de même que le traitement de toute une génération de réalisateurs du corps et de la sexualité, à commencer par Wakamatsu Kōji ou Ōshima Nagisa. Ces thématiques ont été explorées dans un récent numéro de la revue *Ebisu* consacré au cinéma après les années 1970¹³. Une traduction d'un texte de 1980 du critique Hasumi Shigehiko 蓮實重彦 (1936-), « Le cinéma comme institution »¹⁴, montre combien les questions de l'institution et de la représentation des corps (Hasumi traite de la censure des organes génitaux et des poils pubiens) dépassent le champ photographique.

Les textes théoriques de critiques et cinéastes sur le paysage à la fin des années 1960 n'ont pas été traités dans le cadre de cette étude, mais permettraient de mettre dans une perspective nouvelle le travail de Moriyama et Tōmatsu, qui ont, de façon très significative, tous les deux tenté dans les années 1970 de retrouver un « paysage originel » précapitaliste. Cette « théorie du paysage » *fūkeiron* 「風景論」 telle que l'a analysé l'historien Hirasawa

¹³ CAPEL Mathieu (éd.), « Films en miroir. Quarante ans de cinéma au Japon (1980-2020) », *Ebisu*, n° 59, 2022.

¹⁴ HASUMI Shigehiko, « Le cinéma comme institution », in *Ebisu*, traduit par Mathieu Capel, n° 59, 2022, p. 305-315.

Gō 平沢剛¹⁵, traitaient en effet de l'uniformisation des paysages dans la société de consommation et son influence sur l'uniformisation des désirs et de la psyché. Ces thématiques dépassent largement les frontières japonaises : il n'est pas anodin, par exemple, que le *road movie*, qui revisite les paysages américains, soit un genre propre aux films du « nouvel Hollywood » des années 1970. Des cinéastes ont alors tenté de s'affranchir des structures conformistes des studios hollywoodiens, en faisant survivre l'esprit contestataire, tout en représentant un véritable malaise générationnel après l'euphorie du *summer of love* et des mouvements hippies.

Ce travail, qui espère s'adresser non seulement à des spécialistes du Japon, mais aussi à des historiens de la photographie et de l'art en général, vient poser la question sous-jacente de la légitimité d'une catégorie de « photographie japonaise ». En effet, cette délimitation, qui tend à essentialiser les pratiques d'un pays, comme si le Japon était un genre en soi, a, jusqu'à aujourd'hui, infléchi un discours qui doit révéler ce que la photographie japonaise aurait d'absolument particulier. Or, sans nier les spécificités de sa production, on peut voir qu'elles s'expliquent dans un contexte politique, économique et social, qui ne peut être appréhendé que par une lecture attentive des textes. Les limites qu'impose cette catégorisation empêchent de penser la création japonaise dans le contexte élargi de la photographie contemporaine, de l'art et de sa relation aux questions sociales dans leur ensemble. Nous avons pu constater que, malgré ce qu'ont pu penser les critiques japonais eux-mêmes à l'époque, il n'était pas question d'opposition aussi simpliste entre un radicalisme purement japonais et un modernisme purement américain. Nous avons vu combien la critique et la pratique japonaise appelaient à des rapprochements avec les auteurs et artistes postmodernes américains, rapprochements à trouver notamment dans leurs références communes aux philosophes français. Il serait ainsi plus fructueux de penser les rapprochements politiques, idéologiques, esthétiques et théoriques, de discerner où les références sont communes et où elles divergent, de comprendre le sens que peuvent prendre les concepts selon les auteurs, les contextes, et les traductions (et c'est là que se confirme l'importance de l'étude de la langue). Les questions posées par ce travail, à savoir si l'art

¹⁵ G. Hirasawa, *Landscape theory : post-68 revolutionary cinema in Japan*, *op. cit.*

peut renverser le système capitaliste, ou tout au moins lui résister, sont toujours d'actualité : cette étude, nous l'espérons, aura mis en valeur l'importance de décentrer les réflexions, et intégrer la pluralité des discours non occidentaux dans le champ de la recherche pour tenter d'y apporter des réponses.

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE

Textes cités parus dans la revue Workshop

ANONYME, « Fukumen zadankai: Shashin zasshi o kiru! » 覆面座談会 写真雑誌を斬る! (Table ronde masquée : à mort les magazines photo!), in *Workshop*, n° 8, juillet 1976, p. 58-71.

___, « Kōki » 後記 (Postface), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 80.

___, « Oshirase » お知らせ (Annonce), in *Workshop*, n° 4, juin 1975, p. 15.

EAST STREET GALLERY, « Shashin no chōki hozon hō » 写真の長期保存法 (Méthode pour la longue conservation des photographies), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 78-79.

INAMI Kunio 伊波邦雄, « Shashin gakkō PR no pēji - wākushoppu wa kibakuza kai? » 写真学校 PR のページ ワークショップは起爆剤か? (Section éditée par les relations publiques de l'école - Workshop est-il un détonateur?), in *Workshop*, n° 3, mars 1975, p. 15.

MIYAKAWA Toshio 宮川俊夫, « Karā shashin no hentaishoku bōshi » カラー写真の変退色防止 (Prévenir la décoloration des photographies en couleurs), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 75-77.

NABATA Midori 菜畑みどり, UCHIYAMA Ikuko 内山育子, YAMAUCHI Kazuko 山内和子 et KURATA Masako 倉田正子, « Shin.ei josei shashinka ga totta josei shashin » 新鋭女性写真家が撮った女性写真 (Des photographies de femmes prises par des jeunes femmes photographes), in *Workshop*, n° 7, avril 1976.

NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - shashin wa sajutsu da! » 東松照明責任編集のページー写真は詐術だ! (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - La photo c'est de l'arnaque!), in *Workshop*, n° 2, décembre 1974, p. 13-14.

NARAHARA Ikkō 奈良原一高 et TŌMATSU Shōmei 東松照明, « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - Tobei shita toki America no shashin wa tenkanki ni atta to Narahara Ikkō san wa iu » 東松照明責任編集のページー渡米したときアメリカの写真は転換期にあったと奈良原一高さんはいふ (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - Quand il était aux États-Unis, la photographie américaine était dans une

phase de transition, nous dit Narahara Ikkō), in *Workshop*, n° 1, septembre 1974, p. 3-4.

NOJIMA Tantarō 野島短太郎, « Kōda Kenzō » 香田憲三, in *Workshop*, n° 7, avril 1976.

—, « Doyōbi wa erosu » 土曜日はエロス (Le samedi, c'est eros), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 43-44.

POLLACK Peter, « Photo-print prices: onward and upward », in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 72-73.

SHIMOKAWA Kōshi 下川歌史, « Paipan onna: san » パイパン女・讃 (Éloge des femmes sans poils pubiens), in *Workshop*, n° 7, avril 1976.

SUMITOMO Kazuko 住友和子, « Shashin gakkō PR no pēji - Natsu: Tōkyō de » 写真学校 PR のページー 夏・東京で (Section éditée par les relations publiques de l'école - Tokyo, cet été), in *Workshop*, n° 2, décembre 1974, p. 15.

TAKIZAWA Osamu 滝沢修, « Hanako » 花子, in *Workshop*, n° 7, avril 1976.

WATANABE Hitomi 渡辺眸, « Moriyama Daidō sekinin henshū no pēji - shashinka no nikki “Koyomi” » 森山大道責任編集のページー 写真家の日記 <暦> (Section éditée par Moriyama Daidō - Le journal d'une photographe « Koyomi »), in *Workshop*, n° 3, mars 1975, p. 12.

WHITE Minor, « Shashinka wa mashin de wa naku ningen de aru » 写真家はマシンではなく人間である (Le photographe n'est pas une machine, c'est un homme), in *Workshop*, traduit par Hosoe Eikō 細江英公, n° 6, janvier 1976, p. 2-3.

YAEHATA Kōjirō 八重幡浩司郎, « Sutorippā to ore » ストリッパーとオレ (Moi et la strip-teaseuse), in *Workshop*, n° 7, avril 1976.

YAMAGUCHI Sayoko 山口小夜子, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - Watashi wa moderu » 横須賀功光責任編集のページー 私はモデル (Section éditée par Yokosuka Noriaki - Moi, le modèle), in *Workshop*, n° 3, mars 1975, p. 14.

Textes des photographes de Workshop

- Collectifs

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, TŌMATSU Shōmei 東松照明, FUKASE Masahisa 深瀬昌久, HOSOE Eikō 細江英公, MORIYAMA Daidō 森山大道 et YOKOSUKA Noriaki 横須賀

功光, « Dokyumento: Wākushoppu shashin gakkō » ドキュメント・ワークショップ写真学校 (Document: l'école de photographie Workshop), in *Workshop*, n° 8, juillet 1976, p. 44-51.

TÔMATSU Shōmei 東松照明 et MORIYAMA Daidō 森山大道, « Shashin no naka no “watashi” o megutte (3) Donkihōte ketsubō no jidai ni » 写真のなかの「私」をめぐって<3> ドンキホーテ欠乏の時代に (À la recherche du « je » dans la photographie (3) Dans une époque en manque de Don Quichotte), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, décembre 1973, p. 68-71.

___, « Shashin no naka no “watashi” o megutte (2) Utsusu gawa no genten o tsukitomeru » 写真のなかの「私」をめぐって<2> 写す側の原点をつきとめる (À la recherche du « je » dans la photographie (2) Trouver le point central du sujet photographié), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1973, p. 52-61.

- Araki Nobuyoshi

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Interview: Araki Nobuyoshi Purovōku ni shigeki saretā “hitori dake no 70 nen anpo” » Interview: Araki Nobuyoshi 『プロヴォーク』に刺激された「一人だけの70年安保」 [Interview: Araki Nobuyoshi « Mon Anpo personnel de 1970 » inspiré par *Provoke*], in *Déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 86-88.

___, « Nanu, “shikei wa shikei” nado to, temee koso, shinee! - shashin no yomikata (1976) » ナヌ、「私景は死刑」などと、テメエこそ、死ねー！ — 写真の読み方 (Hé, toi là à dire « le paysa-je c'est la peine de mort », meurs toi-même! - Comment lire la photographie) in *Shashinron* 写真論, Tōkyō, Tōjusha 冬樹社, 1981, p. 195-197.

___, « Orijinaru purinto wa, onanizumu de aru (1980) » オリジナル・プリントは、オナニズムである。 (Le tirage original, c'est de la masturbation) in *Shashinron* 写真論, Tōkyō, Tōjusha 冬樹社, 1981, p. 67-69.

___, *Otoko to onna no aida ni wa shashinki ga aru* 男と女の間には写真機がある (Entre un homme et une femme, il y a un appareil photo), Tōkyō, Byakuya Shobō 白夜書房, 1978.

___, « Sutorippushō wa shashinron de aru (1976) » ストリップショーは写真論である (Le strip-tease, c'est un discours sur la photographie) in *Otoko to onna no aida ni shashin ki ga aru* 男と女の間には写真機がある, Tōkyō, Byakuya Shobō 白夜書房, 1978, p. 164-183.

___, « Omoide no Workshop and exhibition : Tōkyō wo iku » 思い出の Workshop and

exhibition 東京を行く (À l'assaut de Tokyo : souvenirs de Workshop and exhibition) in *Otoko to onna no aida ni wa shashinki ga aru* 男と女の間には写真機がある, Tōkyō, Byakuya Shobō 白夜書房, 1978, p. 240-275.

- ___, *Shashin e no tabi* 写真への旅 (Voyage vers la photographie), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1976.
- ___, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - shōzō shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟 責任編集ページ 一肖像写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie de portrait), in *Workshop*, n° 4, juin 1975, p. 5-6.
- ___, « Araki Nobuyoshi no jissen shashin kyōshitsu 5 - Ajje to aiken Berenisu » 荒木経惟 の実戦争写真教室 5 一アッジェと愛犬ベレニス (La classe pratique de photographie de Nobuyoshi Araki 5 - Atget et son toutou Berenice), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, mai 1975, p. 206-211.
- ___, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - fūkei shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟 責任編集ページ 一風景写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie de paysage), in *Workshop*, n° 3, mars 1975, p. 3.
- ___, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - nūdo shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟 責任編集ページ 一ヌード写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie de nu), in *Workshop*, n° 2, décembre 1974, p. 9-10.
- ___, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - Katei shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟 責任編集ページ 一家庭写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie domestique), in *Workshop*, n° 1, septembre 1974, p. 13-14.
- ___, « Shashin no rekuchūru - kyapushon to reiauto ni tsuite » 写真のレクチュールー解説と配置について (Cours de photographie : à propos des légendes et de la mise en page), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juin 1974, p. 150-151.
- ___, « Atarashii shashinshi e “Wākushoppu shashin gakkō” kaisetsu » 新しい写真へ 「ワークショップ写真学校」開設 (Vers une nouvelle histoire de la photographie: ouverture de « l'école de photographie Workshop »), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, mai 1974, p. 40-41.

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟 et ASAKUSA Komadayū 浅草駒太夫, « Hyaku nen mae kara kawaranai, toru kimochi, nugu kimochi » 百年前から変わらない、撮る気持ち、脱ぐ気持ち (Un sentiment qui n'a pas changé en 100 ans: celui de prendre, celui de

déshabiller) in *Otoko to onna no aida ni wa shashinki ga aru* 男と女の間には写真機がある, Tōkyō, Byakuya shobō 白夜書房, 1978, p. 184-191.

- Fukase Masahisa

FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Karasu: Shūshō » 烏・終章 (Corbeaux : dernier chapitre), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1982, p. 202-203.

___, « Karasu 7: Tōkyō hen » 烏 7 東・京編 (Corbeaux 7: Tōkyō), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, juillet 1981, p. 164.

___, « Denkikama no gurē no gohan to kuroppoi moyo » 「電気釜のグレーのご飯と黒っぽいモヤ」 (Le riz gris et la fumée noirâtre de l'autocuiseur), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juillet 1979, p. 95.

___, « Karasu 5: Karasu » 烏 5 ・鴉 (Corbeaux 5: corbeaux), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, juin 1979, p. 84-85.

___, « Karasu 2 » 烏 2 (Corbeaux 2), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1976, p. 85-98.

___, « Jinsei kōsu o kaeta pāru ni gata » 人生コースを変えたパール II 型 (Le Pearl type II qui a changé le cours de ma vie) in *Watakushi no kamera shotaiken* 私のカメラ初体験, Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, 1976, p. 152-156.

___, « Yohko, 1974 », in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, janvier 1975, p. 40-49.

___, « Himiko no kōei: an essay » 卑弥呼の後裔・An essay (Les descendants de Himiko: commentaire), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, janvier 1971, p. 270.

___, « Amība ningen no kamera ni utsutta shinshō fūkei » アミーバ人間のカメラに写った心象風景 (Les paysages intérieurs révélés par la l'appareil photo de l'humain-amibe), in *Weekly Pureibōi* Weekly プレイボーイ, 1 Juin 1970, p. 28-32.

___, « Doro mamire zāmen » 泥まみれザーメン (Du sperme plein de boue), in *Kikan Shashin Eizō* 季刊写真映像, n° 1, 1969, p. 43.

___, « Haichan nonde raripappa: boku mo osewa ni natta Shinjuku no koto » ハイちゃん飲んでラリパッパ・ぼくもお世話になった新宿のこと (J'avale une petite pilule et je plane : à Shinjuku, qui m'a accueilli moi aussi), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, octobre 1968, p. 19.

FUKASE Masahisa 深瀬昌久 et TANAKA Chōtoku 田中長徳, « Shashin hyōgen o saguru:

Fukase Masahisa-shi no baai - karasu o tori ni natsu wa indo e » 「写真表現を探る 深瀬昌久氏の場合 — カラスを撮りに夏はインドへ (Exploration des expressions photographiques: le cas de monsieur Fukase Masahisa - Un été en Inde pour prendre des photos de corbeaux), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, août 1982, p. 260-265.

- Hosoe Eikō

HOSOE Eikō 細江英公, *Nandemo yatte miyō: watashi no shashinshi* なんでもやってみよう: 私の写真史 (Faisons tout et n'importe quoi: mon histoire de la photographie), Tōkyō, Madosha 窓社, 2005.

___, « Hosoe Eikō sekinin henshū pēji - tsuzuki: hadaka no gakkō » 細江英公責任編集ページー続・裸の学校 (Section éditée par Hosoe Eikō - L'école nue, suite), in *Workshop*, n° 2, décembre 1974, p. 11-12.

___, « Hosoe Eikō wākushoppu hadaka no gakkō » 細江英公ワークショップ 裸の学校 (Eikoh Hosoe Workshop in USA), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mai 1974, p. 127-143.

___, « Mō hitotsu no shashin no kachi e no ashigatame: korekushon no igi to sekai no genjō » もう一つの写真の価値への足固め—コレクションの意義と世界の現状 (Se préparer pour une autre valeur de la photographie : la signification des collections, et leur situation dans le monde), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mars 1971, p. 26-30.

HOSOE Eikō 細江英公 et NARAHARA Ikkō 奈良原一高, « Shashin no sutandādo » 写真のスタンダード (Les standards de la photographie), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 62-74.

- Moriyama Daidō

MORIYAMA Daidō 森山大道, *Tsūkasha no shisen* 通過者の視線 (Le regard des passants), Tōkyō, Getsuyōsha 月曜社, 2014, 282 p.

___, *Inu no kioku, shūshō* 犬の記憶 終章 (Mémoires d'un chien, dernier chapitre), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 2001 (1999).

___, *Inu no kioku* 犬の記憶 (Mémoires d'un chien), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 2001 (1984).

___, « Boku no orijinaru purinto kō » 僕のオリジナル・プリント考 (Mes réflexions sur le tirage original), in *Fons et Origo*, n° 1, vol. 2, printemps 1974, p. 31-32.

MORIYAMA Daidō 森山大道 et ŌSAKI Norio 大崎紀夫, « Isshun isshun kawaru riaritī no arika - Moriyama Daidō shi ni intabyū » 一瞬一瞬変わるリアリティーのありかー森山大道氏にインタビュー (Une réalité qui change à chaque instant - Interview avec Moriyama Daidō), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, mars 1976, p. 206-210.

- Tōmatsu Shōmei

TŌMATSU Shōmei 東松照明, « Interviews Tōmatsu Shōmei “jidai no ko” to shite no shashinka » Interviews Tōmatsu Shōmei 「時代の子」としての写真家 [Interviews Tōmatsu Shōmei « the photographer is a child of his era »], in *Déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 74-76.

___, *Akemodoro no hana : Okinawa nikki* 朱もどろの華 : 沖縄日記 (Les fleurs du soleil levant: journal d'Okinawa), Tōkyō, Sanseidō 三省堂, 1976, 238 p.

___ (éd.), « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - zadankai: shashin wa, yatte tanoshikereba, sorede ii ka? » 東松照明責任編集のページー座談会 写真は、やって楽しければ、それでよいか? (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - Table ronde: faire de la photo parce que ça nous amuse, est-ce suffisant?), in *Workshop*, n° 4, juin 1975, p. 12.

___, « “Tayō no enpitsu” no oboegaki » 「太陽の鉛筆」の覚え書き (Notes sur « Le crayon du soleil »), in *Workshop*, n° 2, décembre 1974, p. 1.

___, « Okinawa nikki (jō) Ugokidashita shurei no kuni no shashinka tachi » 沖縄日記 (上) 動き出した守礼の国の写真家たち (Journal d'Okinawa (1) Les photographes émergents d'Okinawa), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, septembre 1972, p. 173-176.

___, « Wakai shashinka no hatsugen: boku wa Natori shi ni hanron suru » 若い写真家の発言・僕は名取氏に反論する (Déclaration d'un jeune photographe : je m'oppose à M.Natori), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, décembre 1960, p. 156-157.

TŌMATSU Shōmei 東松照明, IIZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎 et KITAJIMA Keizō 北島敬三, « Tōmatsu Shōmei intabyū, WORKSHOP shashin gakkō no koro » 東松照明インタビュー WORKSHOP 写真学校のころ (Interview de Tōmatsu Shōmei : à l'époque de de l'école de photographie WORKSHOP), in *Photographers' Gallery Press*, n° 5, avril 2006, p. 124-139.

—, « WORKSHOP shashin gakkō no inpakuto » WORKSHOP 写真学校のインパクト (L'impact de l'école de photographie WORKSHOP), in *Photographers' Gallery Press*, n° 5, avril 2006, p. 124-150.

TÔMATSU Shōmei 東松照明, TAKI Kōji 多木浩二, HIRANO Hisashi 平野久, NAITÔ Masatoshi 内藤内藤正敏 et IMAI Hisae 今井寿恵, « Shashin hyōgen no rekishi o kataru - nihon shashinka kyōkai: shashin 100 nen ten ni tsuite » 写真表現の歴史を語る - 日本写真家協会・写真100年展について (Raconter l'histoire de l'expression photographique: sur l'exposition 100 ans de photographie de la société des photographes du Japon), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juin 1968, p. 222-228.

- Yokosuka Noriaki

YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, « Mainā na undō yori omoshiroi, kyodai na shihon no ugoki » マイナーな運動より面白い、巨大な資本の動き [No, working in the world of big money is much more interesting than such a minor movement], in *Déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 80-81.

—, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - onna o toru koto » 横須賀功光責任編集のページー 女を撮ること (Section éditée par Yokosuka Noriaki - Prendre les femmes), in *Workshop*, n° 4, juin 1975, p. 3-4.

YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光 et ISHIOKA Eiko 石岡瑛子, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - ichimai no posutā no denki » 横須賀功光責任編集のページー 一枚のポスターの伝記 (Section éditée par Yokosuka Noriaki - L'histoire d'un poster), in *Workshop*, n° 1, septembre 1974, p. 11-12.

La critique contemporaine de Workshop

ANONYME, « Dajare han “shishashin” » ダジャレ版「私写真」 (« Photographie du je », édition calembours), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, août 1976, p. 62.

—, « “Shashin urimasu” ten » 「写真売ります」展 (L'exposition « Photographies à vendre »), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, avril 1976, p. 74-75.

—, « Honkisha zadankai : shashinten hassō no daitenkan ga nozomareru toki » 本誌記者座談会 写真展発想の大転換が望まれるとき (Table ronde: quand un grand changement dans notre façon de penser les expositions de photographie est nécessaire), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, avril 1976, p. 249-252.

- ___, « Shinoyama Kishin “Shashin agemasu ten” » 篠山紀信「写真あげます展」
(L'exposition « Photographies en libre service » de Shinoyama Kishin), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, mars 1976, p. 74-75.
- ___, « Tōmatsu Shōmei “Taiyō no enpitsu” » 東松照明「太陽の鉛筆」 (Tōmatsu Shōmei
« Le crayon du soleil »), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, novembre 1975, p. 72.
- ___, « Gijutsu o yurugase ni wa sumaji » 技術をゆるがせにはすまじ (Il ne faut pas
négliger la technique), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mai 1975, p. 160-161.
- ___, « Fukyō ni megezu » 不況にめげず (Envers et contre la récession), in *Kamera
Mainichi* カメラ毎日, mars 1975, p. 50.
- ___, « Yōyaru Moriyama kyōshitsu » ようやる森山教室 (Bravo à la classe de Moriyama),
in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, décembre 1974, p. 249.
- ___, « Moriyama ga Tōno e itta » 森山が遠野へ行った (Moriyama est allé à Tōno), in
Kamera Mainichi カメラ毎日, novembre 1974, p. 255.
- ___, « Norasha ten - shashinshū o uru tame no shashin ten » のら社展一写真集を売るた
めの写真展, in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, août 1974, p. 75.
- ___, « Gakubuchi-fukusha ni katayoru » 額縁一複製に偏る (Le cadre ou la copie), in
Kamera Mainichi カメラ毎日, juin 1974, p. 112.
- ___, « Wākushoppu kōshi ga shashin ten » ワークショップ講師が写真展 (Les
professeurs de Workshop font une exposition), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ,
juin 1974, p. 70.
- ___, « Shashinshū tsukuri o tenji shita Moriyama Daidō “Mō hitotsu no kuni” ten » 写真集
作りを展示した森山大道「もう一つの国」展 (L'exposition « Un autre pays »
de Moriyama Daidō : exposer la fabrication d'un livre de photographies), in
Kamera Mainichi カメラ毎日, mai 1974, p. 50.
- ARAKI Yōko 荒木陽子, KOMATSU Hōsei 小松方正 et ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟,
« Tsuma to iu no wa shojomaku de aru » 妻というのは処女膜である (L'épouse,
c'est l'hymen) in *Otoko to onna no aida ni shashin ki ga aru* 男と女の間には写真機
がある, Tōkyō, Byakuya Shobō 白夜書房, 1978, p. 208-215.
- AWAZU Kiyoshi 粟津潔, « Fukusei ga honmono de aru jidai » 複製が本物である時代
(Une époque où la reproduction est la vraie chose) in *Dezain yakō* デザイン夜講,
Tōkyō, Chikuma shobō 筑摩書房, 1974.
- COLLECTIF, « [Tokushū] “Watashi” o megutte » [特集] <私>をめぐって ([Dossier] À

- propos du « je »), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juillet 1976, p. 214-223.
- ___, « [Tokushū] Shashin ni okeru “shi” sei » [特集] 写真における「私」性 ([Dossier] Le « je » dans la photographie), in *Shashin Hihyō* 写真批評, février 1974, p. 6-60.
- FUJITA Naomichi 藤田直道, « Panorama kamera o tsukatte » パノラマカメラを使って (Utiliser un appareil photo panoramique), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, septembre 1963, p. 156-158.
- FUKASE Yōko 深瀬洋子, « Sukui yō no nai egoisuto » 救いようのないエゴイスト (Un irrécupérable égoïste), in *Workshop*, n° 6, janvier 1976, p. 10.
- ___, « Shiwasu no hana » 師走の花 (Fleurs de décembre), in *Breathitic*, n° 9, février 1975, p. 50-54.
- ___, « Neko to tsuri to shashin to » 猫と釣りと写真と (Les chats, la pêche et la photo), in *Workshop*, n° 1, septembre 1974, p. 5-6.
- ___, « Fukase Masahisa sekinin henshū no pēji- Neko to tsuri to shashin to » 深瀬昌久責任編集のページー猫と釣りと写真と (Section éditée par Fukase Masahisa - Ensemble avec les chats, la pêche et la photo), in *Workshop*, n° 1, septembre 1974, p. 6.
- ___, « Sōshiki shashin o tori ni hokkikō » 葬式写真を撮りに北帰行 (Retour à Hokkaidō pour prendre des portraits funéraires), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juin 1974, p. 164-165.
- ___, « Koko hantoshi no kuronekoshi to, watashi to » ここ半年の黒猫氏と、私と (Ces six derniers mois, avec monsieur le chat noir, avec moi), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, février 1974, p. 55.
- ___, « Sukui yō no nai egoisuto » 救いようのないエゴイスト, in *Shashinka 100 nin kao to sakuhin* 写真家100人顔と作品, 1973, p. 72-73.
- HAMAYA Hiroshi 浜谷浩, TÔMATSU Shōmei 東松照明 et TSUCHIDA Hiromi 土田ヒロミ, « Naibu e no bekutoru zadankai » 内部へのベクトル 座談会 (Le vecteur vers l'intériorité : table ronde), in *Shashin Hihyō* 写真批評, n° 5, vol. 1, février 1974, p. 6-21.
- HARYŪ Ichirō 針生一郎, MIYAKAWA Atsushi 宮川淳 et NAKAHARA Yūsuke 中原佑介, « Zadankai Geijutsu hyōronsen go » 座談会 芸術評論戦後 (Table ronde Après la compétition de critique d'art), in *Mizue* みづゑ, octobre 1972, p. 118-120.
- HENSHŪBU, « Hachi nen buri no “Kyō no shashinka” ten : kokuritsu kindai bijutsukan, “15 nin no shahinka” » 八年ぶりの”今日の写真家”展 国立近代美術館・「15人の

写真家」 (Une nouvelle exposition de « Photographes contemporains » après huit ans : « Quinze photographes » au Musée national d'Art Moderne), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, septembre 1974, p. 74-79.

HYŪGA Akiko 日向あき子, « Romansu onna no aidentitī » ロマンズ 女のアイデンティテーター (Romance : l'identité de la femme), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1972, p. 59.

INA Nobuo 伊奈信男, KIMURA Ihei 木村伊兵衛, WATANABE Yoshio 渡辺義雄, TANAKA Masao 田中雅夫, DOMON Ken 土門拳 et KAMEKURA Yūsaku 亀倉雄策, « Kindai shashin no shomondai » 近代写真の諸問題 (Les problèmes de la photographie moderne), in *Kamera* カメラ, octobre 1953, p. 65-73.

INAMURA Takamasa 稲村隆正, *Renzu no naka no onna* レンズの中の女 (La femme dans l'objectif), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1977.

INOUE Kiyoshi 井上清司, *Josei shashin ni tsuyoku narō* 女性写真に強くなろう (Perfectionner sa photographie de femme), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1976.

K, « Wākushoppu shusai no “shashin urimasu ten” » ワークショップ主催の「写真売ります展」, in *Nippon Kamera* 日本カメラ, février 1976, p. 111.

KAJI Yūsuke 梶祐輔, « Kankiteki na shashin o nozomu - kontenporarī foto wa shishōsetsuka? » 喚起的な写真を望むーコンテンポラリー・フォトは私小説か? (Pour une photographie exaltante - La contemporary photography est-elle un roman du je?), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, septembre 1968, p. 48-49.

KAN Takayuki 管孝行, « “Shikei” wa shikei » <私景>は死刑 (Le « paysa-je » c'est la peine de mort), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, 1976, p. 220-223.

KANAMARU Shigene 金丸重嶺, « Shashin sakuhin no orijinaru to iu koto » 写真作品のオリジナルということ (Ce qu'est un original pour une œuvre photographique), in *Fons et Origo*, n° 1, vol. 1, avril 1973, p. 1-2.

KITAI Kazuo 北井一夫 et ITŌ Ippei 伊藤逸平, « “Sanrizuka” kara 4 nen » 「三里塚」から4年 (« Sanrizuka », quatre ans après), in *Nippon Kamera* 日本カメラ, décembre 1974, p. 95-98.

KITAI Kazuo 北井一夫, ŌTSUJI Kiyoji 大辻清司 et NAKAMURA Rikkō 中村立行, « Wadai no shashin o megutte » 話題の写真をめぐって (Un tour des photos du mois), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, février 1976, p. 154-159.

- KUWABARA Kineo 桑原甲子雄, « Shōwa ni keta sedai ni yoru chōbō - “15 nin no shashinka” ten no senja hitori to shite » 昭和二ケタ世代による眺望—「15人の写真家」展の選者の一人として (La vision de la génération des années 10 de l'ère Shōwa : du point de vue d'un des commissaires), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, septembre 1974, p. 66-67.
- KUWABARA Kineo 桑原甲子雄, ŌTSUJI Kiyoji 大辻清司 et NAKAMURA Rikkō 中村立行, « Wadai no shashin o megutte » 話題の写真をめぐる (Un tour des photos du mois), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, janvier 1976, p. 164-169.
- MORINAGA Jun 森永純, « Aje no kodoku na hikari » アジェの孤独な光, in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, novembre 1973, p. 187.
- ___, « Genten to shite no purinto » 原点としてのプリント (Le tirage comme point de référence), in *Fons et Origo*, n° 2, vol. 1, juin 1973, p. 7-8.
- NAKAHARA Yūsuke 中原佑介, « Kōteki shashin to shiteki shashin » 公的写真と私的写真 (Photographie publique et photographie privée), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, octobre 1975, p. 54-56.
- NAKAHIRA Takuma, « Eugène Atget : regards sur la ville ou regards de la ville » in *Les silences d'Atget : une anthologie de textes*, traduit par Marie-Aska Gauthier et Jean-Kenta Gauthier, Paris, Textuel, 2016, p. 133-140.
- NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Kyōki no bigaku no paradokkusu - Hosoe Eikō shashinten "Totetsumonaku higekitekina kigeki (1968) » 狂気の美学のパラドックス — 細江英公写真展「とてつもなく悲劇的な喜劇」 (Le paradoxe de l'esthétique de la folie - sur l'exposition de Hosoe Eikō « une comédie tragique ») in *Mitsuzukeru hate ni hi ga... Nakahira Takuma hihyō shūsei 1965-1977* 見続ける涯に火が... 中平卓馬批評集成 1965-1977, Tōkyō, Osiris, 2007, p. 26-27.
- ___, « Shashin wa kotoba o chōhatsu shieta ka (1970) » 写真は言葉を挑発しえたか (La photographie a-t-elle réussi à provoquer le langage?) in *Naze, shokubutsu zukan ka* なぜ、植物図鑑か, Tōkyō, Chikuma shobō 筑摩書房, 2007, p. 140-145.
- ___, « Waga nikugan refu: 1974 nen, Okinawa, natsu (1974) » わが肉眼レフ—一九七四年・沖縄・夏 (1974) (Mon œil-réflex: Okinawa, été 1974) in *Mitsuzukeru hate ni hi ga...* 見続ける涯に火が..., Tōkyō, Osiris オシリス, 2007, p. 349-352.
- ___, « Ko no kaitai : kosei no chōkoku (1976) » 個の解体・個性の超克 (Le démembrement de soi : dépasser l'individualité) in *Mitsuzukeru hate ni hi ga...* 見続ける涯に火が..., Tōkyō, Osiris オシリス, 2007, p. 429-448.
- ___, « Fukusei jidai no “hyōgen” to wa nanika- “Maddo Amano - Shirakawa Yoshikazu

saiban” o megutte (1972) » 複製時代の「表現」とは何かー「マッド・アマノ
= 白川義員裁判」をめぐって in *Mitsuzukeru hate ni hi ga...* 見続ける涯に火
が..., Tōkyō, Osiris オシリス, 2007, p. 247-257.

___, « Watashi jishin no oboegaki » (Memorandum personnel) 私自身の覚え書き », in
Bijutsu Techō 美術手帖, juin 1974, p. 160-161.

___, *Naze, shokubutsu zukan ka : Nakahira Takuma Eizōron shū* なぜ, 植物図鑑か・中
平卓馬映像論集 (Pourquoi une encyclopédie illustrée de botanique? Écrits de
Nakahira Takuma sur l'image), Tōkyō, Shōbunsha 晶文社, 1973.

___, « Yujēnu Ajje, toshi e no shisen aruiwa toshi kara no shisen » ユジェーヌ・アッジ
ェ 都市への視線あるいは都市からの視線 (Eugène Atget, le regard sur la ville
ou le regard de la ville), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, novembre 1973, p.
182-185.

___, « Kiroku to iu genei: dokyumento kara monyumento e » 記録という幻影ードキュメ
ントからモニュメントへ (L'enregistrement, une illusion : du document au
monument), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juillet 1972, p. 73-87.

___, « Shashin ni totte hyōgen to wa nani ka?: shashin 100 nen, nihonjin ni yoru shashin
hyōgen no rekishiten no imi suru mono » 写真にとって表現とは何か?ー 写真
一〇〇年ー日本人による写真表現の歴史展の意味するもの (Qu'est-ce que
l'expression en photographie? Ce que veut dire l'exposition « cent ans de
photographie, histoire de l'expression photographique des japonais »), in *Dezain
hihyō* デザイン批評, juin 1968, p. 128-131.

___, « William Klein fudō no shiten no hōkai » William Klein 不動の視点の崩壊
(William Klein, la dissolution du point de vue statique), in *Foto CRITICA*, n° 1,
décembre 1967, p. 30-40.

NAKAHIRA Takuma 中平卓馬 et MORIYAMA Daidō 森山大道, « Shashin to iu kotoba o
nakuse (1969) » 写真という言葉をなくせ (Jetez le mot photographie) in *Kako wa
itsumo atarashiku, mirai wa tsune ni natsukashii* 過去はいつも新しく、未来はつ
ねに懐かしい, Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, 2000, p. 9-20.

___, « Hachigatsu futsuka Yama no ue hoteru (1972) » 8月2日 山の上ホテル (2 août,
hôtel Yamanoue) in *Kako wa itsumo atarashiku, mirai wa tsune ni natsukashii* 過去
はいつも新しく、未来はつねに懐かしい, Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, 2000,
p. 21-105.

___, « Shashin to iu kotoba o nakuse (1969) » 写真という言葉をなくせ (Jetez le mot
photographie) in *Mazu tashikarashisa no sekai o sutero* まずたしからしさの世界
をすてろ (Jetons d'abord notre monde de pseudo-certitudes : pensée de la

- photographie et du langage), Tōkyō, Tabata Shoten 田畑書店, 1970, p. 139-152.
- NAKAHIRA Takuma 中平卓馬 et SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Kettō shashinron* 決闘写真論 (Duel de théories photographiques), Tōkyō, Asahi Shinbunsha 朝日新聞社, 1977.
- , « Kettō shashinron » 決闘写真論 (Duel de théories photographiques), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, janvier à décembre 1976.
- NAKAMURA Masaya 中村正也, *Onna no anguru* 女のアングル (L'angle des femmes), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1976.
- NAKAMURA Rikkō 中村立行, *Nūdo o utsusu* ヌードを写す (Prendre des nus), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1976.
- NARAHARA Ikkō 奈良原一高, « Shashin wa mono ka imēji ka » 写真はモノかイメージか (La photographie est-elle un objet ou une image?), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1974, p. 56-57.
- NATORI Yōnosuke 名取洋之助, « Atarashii shashin no tanjō » 新しい写真の誕生 (Naissance d'une nouvelle photographie), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, octobre 1960, p. 147-149.
- NISHII Kazuo 西井一夫, « Tokushū: shashin no gakkō nihon no baai, gaikoku no baai - ankēto: nihon no shashin gakkō ni haitte mite-38 nin no kaitō wa » 特集 写真の学校 日本の場合・外国の場合—アンケート 日本の写真学校に入ってみて—38人の回答は (Dossier spécial: les écoles de photographie, au Japon et à l'étranger - enquête: 38 personnes sont entrées dans une école de photographie japonaise: voici leurs réponses), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mai 1975, p. 210-214.
- OKADA Takahiko 岡田隆彦, « Kyojō ga kōi o unagasu tame ni » 虚像が行為を促すために (Pour que les images vides poussent à l'action), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, décembre 1968, p. 100-144.
- , « Ujēnu Aje: Shashin no genshotekina sekai o kindai ni ikita tokuina sainō » ウジェーヌ・アジェ論 写真の源初的な世界を近代に生きた特異な才能 (Eugène Atget: le talent particulier qui a fait entrer le monde primitif de la photographie dans la modernité), in *Foto CRITICA*, n° 1, décembre 1967, p. 6-13.
- , *Gen.eiteki genjitsu no yukue* 幻影的現実のゆくえ (Sur les traces d'une réalité illusoire), Tōkyō, Tabata shoten 田畑書店, 1970.

ŌSAKI Norio 大崎紀夫, « “Jibutsu” o meguru samazama na rongi » 《事物》をめぐるさまざまな論議 (Des débats variés autour des « choses »), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, octobre 1975, p. 77-79.

ŌTSUJI Kiyoji 大辻清司, « “Shisei” e no kaiki: 1970 nendai ‘gendai shashin’ no ichi » “私性”への回帰 一九七〇年代「現代写真」の位置 (Un retour au “je” : la situation de la ‘photographie contemporaine’ des années 1970), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, avril 1978, p. 224-229.

___, « “Shisei” no saikakunin » 「私性」の再確認 (Réexaminer ce qui relève du je), in *Shashin hiyō* 写真批評, n° 5, février 1974, p. 40-41.

ŌUCHI Eigo 大内英吾, « Masu no bunka to orijinaru » マスの文化とオリジナル (La culture de masse et l’original), in *Fons et Origo*, n° 1, vol. 1, avril 1973, p. 3-4.

SHIGEMORI Kōen 重森弘淹, « Naze, ima shashinten nanoka » なぜ、いま写真展なのか (Pourquoi tant d’expositions de photographie aujourd’hui?), in *Nippon Kamera* 日本カメラ, janvier 1979, p. 144-147.

___, « Shashinshi ni miru “watashi” jōkyō » 写真史に見る「私」状況 (La situation du « je » dans l’histoire de la photographie), in *Shashin hiyō* 写真批評, n° 5, février 1974, p. 53-59.

___, « Henshūsha shiki » 編集者私記 (Note personnelle de l’éditeur), in *Shashin hiyō* 写真批評, n° 5, février 1974, p. 116.

___, *Kōkoku shashin o kangaeru* 広告写真を考える (Penser la photographie publicitaire), Tōkyō, Seibundō shinkōsha 誠文堂新光社, 1964.

SHIMIZU Hiroshi 清水弘, « “Kyō” no ishiki to teikai to... Shimizu garō no 6 nen to aru seinen no koto » 「狂」の意識と低徊と...シミズ画廊の6年とある青年のこと (Sixième anniversaire de la galerie Shimizu), in *Nippon Kamera* 日本カメラ, août 1978, p. 148-149.

SUZUKI Shirōyasu 鈴木志郎康, « Shiteki hyōgen to iu koto o kangaete yo o akasu » 私的表現ということを考えて夜を明かす (Une nuit passée à penser à l’expression personnelle), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juillet 1976, p. 217-220.

___, « Jijitsu kara datsugensō e » 事実から脱幻想へ (Évasion de la réalité, vers l’illusion), in *Shashin Hiyō* 写真批評, n° 5, février 1974, p. 42-46.

SZARKOWSKI John, « Ishu no āto to shite ni shashin » 異種のアートとしての写真 (La photographie comme une autre forme d’art), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, traduit par Akiyama Ryōji 秋山亮二, septembre 1975, p. 199-205.

- ___, « Introduction » in *New Japanese Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1974, p. 9-11.
- TAKANASHI Yutaka 高梨豊, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光 et NAKAHARA Yūsuke 中原佑介, « Ima shashinka de aru koto » いま写真家であること (Ce que c'est qu'être photographe maintenant), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, décembre 1968, p. 100-144.
- TAKANISHI Yutaka 高梨豊, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, OKADA TAKAHIKO 隆彦 岡田隆彦 et TAKI Kōji 多木浩二, « (Sans titre) », in *Provoke*, n° 1, 1968, p. 1.
- TAKI Kōji 多木浩二, « Shashin ni nani ga kanō ka (1970) » 写真になにが可能か (Qu'est-ce qui est possible pour la photographie?) in *Taki Kōji shashinron shūsei* 多木浩二写真論集成, Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, 2003, p. 2-11.
- ___, « Manazashi no atsumi e (1972) » まなざしに厚みへ (Vers une épaisseur du regard) in *Taki Kōji shashinron shūsei* 多木浩二写真論集成, Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, 2003, p. 54-72.
- ___, « Interviews Taki Kōji mijuku datta “shashin to kotoba no shisō” » Interviews Taki Kōji 未熟だった「写真と言葉の思想」 [Interviews Taki Kōji « my thinking on photography and language was immature »], in *Déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 52-54.
- ___, *Ikirareta ie - keiken to shōchō* 生きられた家—経験と象徴 (La maison habitée - expériences et phénomènes), Tōkyō, Seidosha 青土社, 1984.
- ___, « “Shashin ni tsuite no shashin ten” o owatte » 「写真についての写真展」を終わって (À propos de l'« Exposition de photographie sur la photographie »), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juillet 1974, p. 146-148.
- ___, « Kansei no myakuraku : shashin no kōzō to sono imi nitsuite » 感性の脈絡—写真の構造とその意味について (Les réseaux de la sensation : des significations et de la structure de la photographie), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juin 1974, p. 125-149.
- ___, « Watashi jishin no arubamu » 私自身のアルバム (Mon album personnel), in *Bijutsu Techō* 美術手帖, juin 1974, p. 158-159.
- ___, « Eizō no shakaigaku » 映像の社会学 (Sociologie de l'image), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, janvier à décembre 1974.
- ___, « “Hyōgen” no radikarisumu wa doko e iku » 「表現」のラディカリズムはどこへ行く (Où va le radicalisme de « l'expression »?), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, novembre 1972, p. 353-360.

___, *Kotoba no nai shikō: jibutsu, kūkan, eizō nitsuite no oboegaki* ことばのない思考：事物・空間・映像についての覚え書 (Penser sans les mots : notes sur les choses, l'espace, l'image), Tōkyō, Tabata shoten 田畑書店, 1972.

___, « Eizō no gyakusetsu - Narahara Ikkō-ron » 映像の逆説—奈良原—高嶺 (Paradoxe de l'image- Sur Narahara Ikkō), in *Dezain Hihyō* デザイン批評, septembre 1967, p. 142-150.

___, « Tōmatsu Shōmei-ron » 東松照明論, in *Kamera Jidai* カメラ時代, juillet 1966, p. 39-46.

TAKI Kōji 多木浩二, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, OKADA TAKAHIKO 隆彦 岡田隆彦, MORIYAMA Daidō 森山大道 et AMANO Michie 天野道映, *Mazu tashikarashisa no sekai o sutero: shashin to gengo no shisō* まずたしからしさの世界をすてる：写真と言語の思想, Tōkyō, Tabata shoten 田畑書店, 1970.

TAKI Kōji 多木浩二, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬 et SUZUKI Shirōyasu 鈴木志郎康, « Shinsetsu: shashin hyakka (6) » 新説・写真百科 (6) (Nouvelle encyclopédie de la photographie (6)), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juin 1975, p. 76-79.

___, « Shinsetsu: shashin hyakka » 新説・写真百科 (Nouvelle encyclopédie de la photographie), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, janvier à décembre 1975.

TAKI Kōji 多木浩二, YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, MORIYAMA Daidō 森山大道, FUKASE Masahisa 深瀬昌久, TŌMATSU Shōmei 東松照明, et HOSOE, « Tokushu: ibento to shite no shashin-ten o kangaeru » 特集・イベントとしての写真展を考える (Dossier spécial: penser l'exposition de photographie comme un évènement), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, 1974, p. 148-156.

TAKIGUCHI Shūzō 瀧口修造, « Shashin to kaiga no kōryū » 写真と絵画の交流 (Les échanges entre photographie et peinture) in *Kindai geijutsu* 近代芸術, Tōkyō, Bijutsu Shuppansha 美術出版社, « Bijutsu sensho » 美術選書, 1962 (1938), p. 169-183.

___, « Ujeinu Atoje » ウジェイヌ・アトジェ (Eugène Atget), in *フォトタイムス Foto Taimusu*, janvier 1934, p. 117-121.

TANAKA Masao 田中雅夫, « Shashin kara shashin e » 写真から写真へ (De la photographie à la photographie), in *Nippon Kamera* 日本カメラ, août 1974, p. 95.

___, « Kojiki shashinron : furōji, runpen ōi ni toru beshi » 乞食写真論—浮浪児、ルンペン大いに撮るべし (De la photographie de mendiants : la nécessité de photographier les enfants des rues et les indigents), in *Kamera* カメラ, mai 1953, p.

73-75.

WATANABE Tsutomu 渡辺勉, « “15 nin no shashinka” ten o megutte » 「15人の写真家」をめぐって (À propos de l'exposition « 15 photographes ») in *15 nin no shashinka* 15人の写真家, Tōkyō, Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館, 1974, n.p.

___, « Atarashii shashin hyōgen no keikō » 新しい写真表現の傾向 (Nouvelles tendances dans l'expression photographique), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, septembre 1960, p. 148-149.

WATANABE Tsutomu 渡辺勉, KUWABARA Kineo 桑原甲子雄 et NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Zadankai - Shashin ni kaere, jibutsu e kaere » 座談会—写真にかえれ、事物へかえれ (Table ronde: Revenez à la photographie, revenez aux choses), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, avril 1976, p. 6-12.

YAMAGISHI Shōji 山岸章二, « “Agemasu-ten” vs “Urimasu-ten” » 「あげます展」 vs 「売ります展」 (L'exposition « Libre service » vs l'exposition « À vendre »), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, mars 1976, p. 39-40.

___, « Sakuhin kaisetsu - sakusha ryakunenpu » 作品解説・作者略年譜 (About the works - Life history of the photographer) in *Yūgi* 遊戯, Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1971.

YAMAZAKI Yukio 山崎幸雄, « Rongi yobu “shashin no nedan”: orijinaru purinto ten no hamon » 論議よぶ”写真の値段”—オリジナル・プリント展の波紋 (Le « prix de la photographie » appelle à débattre: les répercussions de l'exposition de tirages originaux), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, septembre 1971, p. 281-283.

YANAGIMOTO Naomi 柳本尚規, « Ajje wa nihon de dō shōkai sareta ka » アジェは日本でどう紹介されたか (Comment fut introduit Atget au Japon), in *Asahi Kamera*, avril 1978, p. 100.

___, « Totetsumonai rakutensa no sanbutsu de aru “watakushi” » とてつもない楽天さの産物である<私> (Un « Je » produit d'un optimisme grotesque), in *Asahi Kamera* アサヒカメラ, juillet 1976, p. 214-217.

___, « Dōjidai shashin hihyō - Akui ni tonda manazashi o mukete » 同時代写真批評 悪意に富んだまなざしを向けて (Critique de photographies contemporaines - tourner un regard plein de malice), in *Kamera Mainichi* カメラ毎日, novembre 1971, p. 36-37.

Livres de photographies

ABBOTT Berenice (éd.), *The World of Atget*, New York, Horizon press, 1964.

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Senchimentaru na tabi* センチメンタルな旅 (Voyage sentimental), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 2016 (1971).

___, *Zerokkusu shashinchō* ゼロックス写真帖 (Les albums photo Xerox), Tōkyō, Heibonsha 平凡社, « Araki Nobuyoshi Shashin zenshū » 荒木経惟写真全集, 2006.

___, *Senchimentaru na tabi - Fuyu no tabi* センチメンタルな旅・冬の旅 (Voyage sentimental - Voyage d'hiver), Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1991.

___, *Tokyo wa, aki* 東京は、秋 (Tokyo, l'automne), Tōkyō, Sanseidō 三省堂, 1984.

___, *Waga ai, Yōko* わが愛、陽子 [Yoko My Love] (Yōko mon amour), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Sonorama shashin sensho » ソノラマ写真選書, 1978.

___, *Senchimentaru na tabi* センチメンタルな旅 (Voyage sentimental), Tōkyō, Autoédité 私費出版, 1971.

___, *Banpaku* 万博 (L'Expo universelle), Tōkyō, Autoédité 私費出版, « zerokkusu shashin chō » ゼロックス写真帳 (Albums photo Xerox), 1970.

___, *Adam to ibu* アダムとイヴ (Adam et Ève), Tōkyō, Autoédité 私費出版, « zerokkusu shashin chō » ゼロックス写真帳 (Albums photo Xerox), 1970.

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, IKEDA Fukuo 池田福男, YAEHATA Kōji 八重幡浩司, TAMOGAMI Takahisa 田母上尚久 et TAKASE Yoshio 高瀬芳夫, *Tōkyō* 東京, Tōkyō, Fukushashindan geribara 5 複写集団ゲリバラ5, 1973.

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, IKEDA Fukuo 池田福男, YAEHATA Kōji 八重幡浩司, TAMOGAMI Takahisa 田母上尚久, TAKASE Hideo 高瀬芳夫 et NIHONGI Satomi 二本木里美, *Five Girls*, Tōkyō, Fukushashindan geribara 5 複写集団ゲリバラ5, 1972.

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, IKEDA Fukuo 池田福男, YAEHATA Kōji 八重幡浩司, TAMOGAMI Takahisa 田母上尚久 et TAKASE Hideo 高瀬芳夫, *Mizugi no yangu redi tachi* 水着のヤングレディたち (Jeunes demoiselles en maillots de bain), Tōkyō, Fukushashindan geribara 5 複写集団ゲリバラ5, 1971.

___, *Benjo* 便所 (Toilettes), Tōkyō, Fukushashindan geribara 5 複写集団ゲリバラ5, 1971.

- BRANDT Bill, *Perspective of Nudes*, New York, Amphoto, 1961.
- FRANK Robert, *Les Américains*, Paris, Robert Delpire, 1958.
- FUKASE Masahisa 深瀬昌久, *Kazoku* 家族 (Famille), Tōkyō, IPC, 1991.
- ___, *Karasu* 鴉 (Corbeaux), Yokohama, Sōkyūsha 蒼穹社, 1986.
- ___, *Yōko* 洋子 [Yohko], Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Sonorama shashin sensho » ソノラマ写真選書, 1978.
- ___, *Yūgi* 遊戯 [Homo Ludence] (Jeux), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, « Eizō no gendai » 映像の現代, 1971.
- FUKUHARA Shinzō 福原信三, *Hikari to sono kaichō* 光と其諧調 (La lumière et son harmonie), Tōkyō, Shashin geijutsusha 写真芸術社, 1923.
- HIGA Toyomitsu 比嘉豊光, *Akai gōyā: Higa Toyomitsu shashinshū 1970-1972* 赤いゴーヤー : 比嘉豊光写真集1970→1972 (Goya rouge: photographies de Higa Toyomitsu 1970-1972), Naha, Yumeāru ゆめあーる, 2004.
- HOSOE Eikō 細江英公, *Kamaitachi* 鎌鼬, Tōkyō, Gendai shinchōsha 現代新潮社, 1969.
- IKKO, *Celebration of life*, Tōkyō, Mainichi shinbunsha 毎日新聞社, 1972.
- ISHIKAWA Mao 石川真生 et HIGA Toyomitsu 比嘉豊光, *Atsuki hibi in kyanpu Hansen!!* 熱き日々 in キャンプハンセン!! [Hot Days in Camp Hansen!!], Naha, Āman shuppan あ〜まん出版, 1982.
- KANESAKA Kenji 金坂健二 (éd.), *Andāguraundo Jenerēshon: chika no sedai* アンダーグラウンド・ジェネレーション—地下の世代 (Underground generation: la génération d'en bas), Tōkyō, Nōberu shobō ノーベル書房, 1968.
- KIMURA Ihei 木村伊兵衛, *Pari : Kimura Ihei shashinshū* パリ : 木村伊兵衛写真集 (Paris ; photographies de Kimura Ihei), Tōkyō, Norasha のら社, 1974.
- KITAI Kazuo 北井一夫, *Sanrizuka* 三里塚, Tōkyō, Norasha のら社, 1971.
- KITAI Kazuo 北井一夫 et INOUE Mitsuharu 井上光晴, *Teikō* 抵抗 (Résistance), Tōkyō, Miraisha 未来社, 1965.
- MAD AMANO, *SOS*, Autoédité 私家版, 1970.
- MORIYAMA Daidō 森山大道, *Hikari to kage* 光と影 (Ombre et lumière), Tōkyō, Tōjusha 冬樹社, 1982.

___, *Tsuzuki Nippon gekijō shashinchō* 続につぼん劇場写真帖 (Album photo du théâtre japonais II), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Sonorama shashin sensho » ソノラマ写真選書, 1978.

___, *Tōno monogatari* 遠野物語 (Contes de Tōno), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1976.

___, *Shashin yo sayōnara* 写真よさようなら (Adieu photographie), Tōkyō, Shashin Hyōronsha 写真評論社, 1972.

___, *Kagerō* 蜻蛉 (Éphémère), Tōkyō, Haga shoten 芳賀書店, 1972.

___, *Nippon gekijō shashinchō* につぼん劇場写真帖 (Album photo du théâtre japonais), Tōkyō, Muromachi Shobō 室町書房, 1968.

MORIYAMA Daidō et HOLBORN Mark (éd.), *Record*, Paris, Textuel, 2017.

NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, *Kitarubeki kotoba no tame ni* 来たるべき言葉のために (Pour un langage à venir), Tōkyō, Fūdōsha 風土社, 1970.

NARAHARA Ikkō 奈良原一高, *Yōroppa, teishi shita jikan* ヨーロッパ・停止した時間 [Where Time Has Stopped], Tōkyō, Kashima shuppankai 鹿島出版会, 1967.

NIHON DAIGAKU ZENGAKE KYŌTŌ KAIGI KIROKU KYOKU et « KAIHŌKU'68 » HENSHŪ IINKAI, *Kaihōku'68 : nichidai tōsō kiroku* 解放区'68 : 日大斗争の記録 (Zone de libération '68 : documentation de la lutte de l'université Nihon), Tōkyō, Nihon daigaku zengaku kyōtō kaigi kiroku kyoku « Kaihōku'68 » henshū iinkai 日本大学全学共斗会議記録局「解放区'68」編集委員会, 1968.

NORASHA (éd.), *Eshi suru fūkei : Sanrizuka nōmin no sei to kotoba* 壊死する風景 : 三里塚農民の生とことば (Mort d'un paysage : la vie et la parole des paysans de Sanrizuka), Tōkyō, Norasha のら社, 1970.

SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, « Hai! Marī » ハイ！マリー [Marie's Seven Days in Molokai], in *Asahi Kamera* (hors-série) アサヒカメラ増刊, octobre 1972.

___, *Nude*, Tōkyō, Mainichi Shinbunsha 毎日新聞社, 1970.

___, *Shinoyama Kishin to 28 nin no onna tachi* 篠山紀信と28人のおんなたち [28 girls by Kishin Shinoyama], Tōkyō, Mainichi Shinbunsha 毎日新聞社, 1968.

SHINOYAMA Kishin 篠山紀信 et TAKI Kōji 多木浩二, *Ie* 家 (Maisons), Tōkyō, Ushio shuppansha 潮出版社, 1975.

TAKANASHI Yutaka 高梨豊, *Machi* 町 (Quartiers), Tōkyō, Asahi Shinbunsha 朝日新聞社,

1977.

___, *Toshi e* 都市へ (Vers la ville), Tōkyō, Izara Shobō イザラ書房, 1974.

TAKI Kōji, TAKANISHI Yutaka, NAKAHIRA Takuma, MORIYAMA Daidō et ARAKI Nobuyoshi, *The Japanese Box*, Paris, Edition 7L/Steidl, 2001.

TATSUKI Yoshihiro 立木義浩, *Shiseikatsu* 私生活 (Vie privée), Tōkyō, Mainichi Shinbunsha 毎日新聞社, 1971.

___, *Ivu tachi* イヴたち [Eves by Yoshihiro Tatsuki], Tōkyō, Sankei shimbunsha shuppan yoku サンケイ新聞社出版局, 1970.

TŌMATSU Shōmei 東松照明, *Hikaru kaze : Okinawa* 光る風一沖繩 (Okinawa: de vent et de lumière), Tōkyō, Shūeisha 集英社, « Gendai nihon shashin zenshū: Nihon no bi » 現代日本写真全集 : 日本の美, 1979.

___, *Taiyō no enpitsu : Okinawa, umi to sora to shima to hito, soshite tōnan ajia e* 太陽の鉛筆 : 沖繩・海と空と島と人びとそして東南アジアへ (Le crayon du soleil : Okinawa, la mer, le ciel, les îles, les gens et puis l'Asie du Sud-Est), Tōkyō, Kamera Mainichi shuppansha カメラ毎日出版社, 1975.

___, *I am a king*, Tōkyō, Shashin hyōronsha 写真評論社, 1972.

___, *Sengoha* 戦後派 (Après-guerre), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1971.

___, *Oo! Shinjuku* おお!新宿, Tōkyō, Shaken 写研, 1969.

___, *OKINAWA okinawa OKINAWA OKINAWA* 沖繩 OKINAWA, Tōkyō, Shaken 写研, 1969.

___, *Nippon* 日本 (Japon), Tōkyō, Shaken 写研, 1967.

WORKSHOP SHASHIN GAKKŌ MORIYAMA DAIDŌ KYŌSHITSU, *Watashi no onna* わたしのおんな [My Girl], Tōkyō, Workshop shashin gakkō Moriyama Daidō kyōshitsu Workshop 写真学校森山大道教室.

YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, *Sha* 射 [Shafts] (Réfractions), Tōkyō, Chūō Kōron 中央公論, « Eizō no Gendai » 映像の現代, 1972, vol. 9.

YOSHIYUKI Kōhei 吉行耕平, *Dokumento kōen* ドキュメント公園 (Document: le jardin public), Tōkyō, Seibunsha せぶん社, 1980.

CORPUS SECONDAIRE

Textes en langue non japonaise

ADLER Fabienne, *First, abandon the world of seeming certainty: theory and practice of the « camera-generated image » in nineteen-sixties Japan*, PhD Thesis, Stanford University, 2009, 638 p, (dactyl.).

ALEXANDER Stuart, « L'institution et les pratiques photographiques » in *Nouvelle histoire de la photographie*, Michel Frizot (éd.), traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Larousse, 2001, p. 695-707.

BAJAC Quentin, « Stratégies de légitimation La photographie dans les collections du musée national d'Art moderne et du musée d'Orsay », in *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 222-233.

BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998, 326 p.

BARTHES Roland, « La mort de l'Auteur (1968) » in *Œuvres complètes Tome III, 1968-1971*, Éric Marty (éd.), Nouvelle édition., Paris, Éditions du Seuil, 2002, vol. 5, p. 40-45.

___, « Le message photographique », in *Communications*, n° 1, 1961, p. 127-138.

___, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1953.

BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures..*, Paris, S.G.P.P., 1970.

BECKMAN Karen Redrobe (éd.), *Animating film theory*, Durham, Duke University Press, 2014, 359 p.

BENJAMIN Walter, « Petite Histoire de la Photographie (1931) » in *Walter Benjamin sur la photographie*, traduit par Jörn Cambreleng, Arles, Editions Photosynthèses, 2012, p. 44-70.

___, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1936) » in *Walter Benjamin sur la photographie*, traduit par Jörn Cambreleng, Arles, Editions Photosynthèses, 2012, p. 160-205. BERGER John, *Ways of Seeing*, London, Penquin Books, 1972.

BOORSTIN Daniel J., *The Image: Or what happened to the American Dream*, New York, Atheneum, 1962.

BURGIN Victor (éd.), *Thinking photography*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and

- London, Macmillan Press, « Communications and culture », 1982.
- CAPEL Mathieu (éd.), « Films en miroir. Quarante ans de cinéma au Japon (1980-2020) », in *Ebisu*, n° 59, 2022.
- ___, *Evasion du Japon : cinéma japonais des années 1960*, Paris, les Prairies ordinaires, 2015, 404 p.
- CARTIER-BRESSON Anne et ASSOCIATION PARIS MUSÉES (éd.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval : Paris musées, 2008, 495 p.
- CAVALIERO Sophie, *Révélation : photographie japonaise contemporaine*, Poitiers, le Léopard noir, 2013.
- CHALLINE Éléonore, *Une histoire contrariée : le musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris, Éditions Macula, « Transbordeur », 2017, 536 p.
- CHARRIER Philip, « Nakahira Takuma's 'Why an Illustrated Botanical Dictionary?' (1973) and the quest for 'true' photographic realism in post-war Japan », in *Japan Forum*, n° 1, vol. 32, 2 janvier 2020, p. 56-82.
- ___, « Taki Kōji, Provoke, and the Structuralist Turn in Japanese Image Theory, 1967–70 », in *History of Photography*, n° 1, vol. 41, 2 janvier 2017, p. 25-43.
- CHEVAL François, « L'épreuve du musée », in *Études photographiques*, n° 11, mai 2002, p. 4-43.
- CRIMP Douglas et LAWLER Louise, *On the museum's ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- DALBAN-TABARD Sandrine, « Un autre regard : la Mandchourie des photographes pictorialistes japonais », in *Cipango*, n° 18, 1 juin 2011, p. 79-104.
- DAMISCH Hubert, « À partir de la photographie » in *Le photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1991, p. 5-11.
- DEBLUË Claire-Lise et LUGON Olivier, « Introduction: Par-delà l'exposition de photographie », in *Transbordeur. Photographie histoire société*, n° 2, 2018, p. 6-15.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DONZÉ Pierre-Yves, « Les origines militaires du « miracle économique » japonais : l'essor technologique de Canon et de Seiko des années 1930 aux années 1960 », in *Entreprises et histoire*, n° 4, vol. 85, 2016, p. 12.
- ___, « Canon catching up with Germany: The mass production of «Japanese Leica» cameras (1933 until 1970) », in *Zeitschrift für Unternehmensgeschichte*, n° 1, vol. 59, 1 avril 2014, p. 27-46.

- FERNANDES Bruno, *Pornologie vs capitalisme: le groupe happening Zero Jigen ; Japon 1960 - 1972*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, 463 p.
- FEUSTEL Marc (éd.), *Japon, un autoportrait: photographies 1945-1964*, Paris, Flammarion, 2004, 216 p.
- FIGINI-VÉRON Véronique, *L'État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques spécifiques, les enrichissements des collections publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie. - France, seconde moitié du XXe siècle -*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2013, (dactyl.).
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- _____, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1966.
- FRASER Karen M., *Photography and Japan*, London, Reaktion Books, 2011, 170 p.
- FRIED Michael, *Why photography matters as art as never before*, New Haven, Yale University Press, 2008, 409 p.
- FRITSCH Lena, *Ravens and red lipstick*, New York, Thames & Hudson, 2018.
- FROGER Lilian, « Le magazine, support originel de la photographie japonaise dans les années 1960-1970 », in *Perspective*, janvier 2020, p. 281-292.
- _____, *Photographier pour publier : les livres de photographies de Homma Takashi, Kawauchi Rinko, Sanai Masafumi et Yamamoto Masao*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2015, (dactyl.).
- FUJII Takashi, « Une modernité inachevée : pourquoi les Contes de Tōno de Yanagita Kunio sont lus aujourd'hui », in *Ebisu*, n° 44, 2010, p. 137-156.
- FUJII Yuko, « Kōji Taki - A Theorist-Photographer » in *For a New World to Come: Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979*, New Haven, Yale University Press, 2015, p. 90-95.
- _____, *Photography as process: A study of the Japanese photography journal 'Provoke*, PhD Thesis, City University of New York, 2013, (dactyl.).
- FUKUHARA Yuriko, « Animating Copies: Japanese Graphic Design, the Xerox Machine, and Walter Benjamin » in *Animating Film Theory*, Durham, Duke University Press, 2014, p. 181-200.
- FUKUOKA Maki, *The premise of fidelity: science, visuality, and representing the real in nineteenth-century Japan*, Stanford, California, Stanford University Press, 2012, 272 p.

- GALAN Christian, « L'enseignement de la lecture à la veille de la promulgation du gakusei (1872) », in *Ebisu*, n° 18, 1998, p. 5-47.
- GREENBERG Clement, *Art et culture: essais critiques*, traduit par Ann Hindry, Paris, Macula, 2014.
- HAGIWARA Hiroko, « Representation, Distribution, and Formation of Sexuality in the Photography of Araki Nobuyoshi », in *Positions*, n° 1, vol. 18, février 2010, p. 231-251.
- HASUMI Shiguéhiko, « Le cinéma comme institution », in *Ebisu*, traduit par Mathieu Capel, n° 59, 2022, p. 305-315.
- HAVENS Thomas R. H., *Fire across the sea: the Vietnam War and Japan, 1965-1975*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1987, 329 p.
- HAYASHI Michio, « The Fate of Landscape in Post-War Japanese Art and Visual Culture » in *Consuming Life in Post-Bubble Japan*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 195-214.
- HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, traduit par Jacques Taminiaux et traduit par Jean Reboul, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1988.
- HEITING Manfred et KANEKO Ryūichi (éd.), *The Japanese photobook: 1912-1990*, Göttingen, Steidl, 2017, 575 p.
- HIRASAWA Go, *Landscape theory: post-68 revolutionary cinema in Japan*, PhD Thesis, Leiden University, 2021, (dactyl.).
- HOLBORN Mark (éd.), *Beyond Japan: a photo theatre*, London, Cape, 1991, 208 p.
- INOKUCHI Yoshio, « Recovery, the camera industry, and magazines » in *Japanese Photography Magazines 1880s-1980s*, Tokyo, Goliga, 2022, p. 116-119.
- JAPAN PHOTOGRAPHERS ASSOCIATION (éd.), *A Century of Japanese photography*, New York, Pantheon Books, 1980.
- JULIA ADENEY Thomas, « Raw photographs and cooked history: photography's ambiguous place in the National Museum of Modern Art, Tokyo », in *East Asian History*, décembre 1996, p. 121-134.
- KAI Yoshiaki, « Konpora as a Discourse of the Everyday » in *For a New World to Come: Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979*, New Haven, Yale University Press, 2015, p. 40-49.
- ___, « Distinctiveness versus Universality: Reconsidering New Japanese Photography », in *Local Culture/Global Photography*, n° 2, vol. 3, printemps 2013.

- KANEKO Ryūichi, « Circa 1976 - In Search of Independent Sites » in *For a New World to Come: Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979*, New Haven, Yale University Press, 2015, p. 196-203.
- KANEKO Ryūichi, TODA Masako et VARTANIAN Ivan, *Japanese Photography Magazines, 1880s to 1980s*, Tōkyō, Goliga, 2022.
- KANEKO Ryūichi et VARTANIAN Ivan, *Les livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, traduit par Pierre Saint-Jean, Paris, Seuil, 2009.
- KANEKO Ryūichi, VARTANIAN Ivan, MARTIN Lesley A. et WADA Kyoko, *Japanese photobooks of the 1960s and '70s*, New York, Aperture, 2009, 239 p.
- KITAZAWA Noriaki, « The Formation of the Concept of “Art” and the Displacement of Realism », in *Art in Translation*, traduit par Robin Thompson, janvier 2012, p. 435-457.
- KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, « Vues », 1993, 358 p.
- ___, « Notes sur l'index » in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, « Vues », 1993, p. 65-91.
- ___, « Les espaces discursifs de la photographie » in *Le photographique*, Paris, Macula, 1991, p. 37-56.
- ___, *Le photographique : pour une théorie des écarts*, traduit par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1991, 222 p.
- ___, *The Originality of the avant-garde and the other modernist myths*, Cambridge, Mass. London, MIT press, 1985, 307 p.
- LE GALL Guillaume, « Atget, figure réfléchi du surréalisme », in *Etudes photographiques*, n° 7, mai 2000, p. 1-11.
- LEE U-Fan, *Un art de la rencontre*, traduit par Anne Gossot, Arles, Actes sud, 2019, 174 p.
- ___, *L'art de la résonance*, traduit par Isabelle Charrier, Paris, Beaux-arts de Paris éd. : Ministère de la culture et de la communication, 2013, 325 p.
- LEMAGNY Jean-Claude, « Ce qui définit la photographie en tant qu'art » in *L'ombre et le temps: essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992, p. 58-67.
- ___, *La photographie créative: les collections de la Bibliothèque nationale: 15 ans d'enrichissement*, Paris, Contrejour, 1984, 94 p.
- LIPPARD Lucy R., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997, 272 p.

- LUCKEN Michael, « Taki Kōji: essai de contre-photographie », in *Transbordeur. Photographie histoire société*, n° 2, 2018, p. 200-217.
- ___, *Nakai Masakazu : naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon, les Presses du réel, 2016, 260 p.
- ___, *Grenades et amertume*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- MAROTTI William, « Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest », in *American Historical Review*, n° 1, vol. 114, février 2009, p. 97-135.
- MCCORMICK Kelly Midori, « A Century of Japanese Photography: Historical Reckoning and the Birth of a New Movement », in *Focus on Japanese Photography*, San Francisco Museum of Modern Art, février 2022., n.p.
- ___, « Tokiwa Toyoko, the nude shooting session, and the gendered optics of Japanese postwar photography », in *Japan Forum*, n° 3, vol. 34, 2022, p. 383-411.
- MCKNIGHT Anne, « The Wages of Affluence: The High-Rise Housewife in Japanese Sex Films », in *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, n° 1, vol. 27, 2012, p. 1-29.
- MÜLLER Simone, « Le « champ littéraire » japonais en lutte : l'après-guerre et le discours sur la responsabilité des écrivains », in *Ebisu*, n° 54, 2017, p. 79-111.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, traduit par Florent Lahache et Marlène Monteiro, Milan, Paris, Éditions Mimésis, « Formes filmiques », 2017.
- NAKAI Masakazu, *Introduction à l'esthétique*, traduit par Michael Lucken, Dijon, les Presses du réel, 2021.
- NAKAMORI Yasufumi, « Decentered Voices: Post-Provoke Independent Photography Magazines » in *For a New World to Come: Experiments in Japanese Art and Photography, 1968-1979*, New Haven, Yale University Press, 2015, p. 50-59.
- NORNES Abé Mark, « Private Reality: Hara Kazuo's Films » in *Rites of Realism : Essays on Corporeal Cinema*, Durham and London, Duke University Press, 2003, p. 144-163.
- ___, « The Postwar Documentary Trace: Groping in the Dark », in *Positions: East Asia Cultures Critique*, n° 1, vol. 10, printemps 2002, p. 39-78.
- O'DOHERTY Brian, FALGUIÈRES Patricia et VASSEUR Catherine, *White cube: l'espace de la galerie et de son idéologie*, Zurich Paris, JRP Ringier La Maison rouge, « Lectures Maison rouge », 2008.
- OGUMA Eiji, « Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil », in *The Asia-Pacific Journal*, traduit par Nick Kapur, Malissa et

- Stephen Poland, n° 12, vol. 13, mars 2015, p. 1-27.
- ___, « Les Frontières du Japon moderne », in *Ebisu*, traduit par Pierre François Souyri, n° 30, 2003, p. 155-177.
- PARR Martin et BADGER Gerry, *Le livre de photographies : une histoire*, Paris, Phaidon, 2005.
- POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2018.
- PRICHARD Franz, *Residual futures: the urban ecologies of literary and visual media of 1960s and 1970s Japan*, New York, Columbia University Press, 2019.
- ___, « Photography as Threshold and Pathway after Reversion » in *Residual Futures*, New York, Columbia University Press, 2019, p. 151-191.
- REYNOLDS Jonathan M., « Paradise Lost, Paradise Regained: Tōmatsu Shōmei's Photographic Engagement with Okinawa » in *Allegories of Time and Space: Japanese Identity in Photography and Architecture*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2015, p. 136-188.
- ROCHE Denis, *La disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'image », 1982, 189 p.
- ROUILLÉ André, *La photographie: Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, 704 p.
- SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946.
- ___, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SAS Miryam, *Experimental arts in postwar Japan: moments of encounter, engagement, and imagined return*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, 275 p.
- SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éd, « Écrits d'artistes », 2013, 304 p.
- ___, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation (1976-1978) » in *Écrits sur la photographie*, traduit par Marie Muracciole, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 143-174.
- ___, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
- SERGIO Giuliano, *Information, document, œuvre : parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, « Collection Les arts en correspondance », 2015, 384 p.
- SHIGEMATSU Setsu, *Scream from the Shadows: The Women's Liberation Movement in*

- Japan*, Minneapolis, Univ of Minnesota Pr, 2012, 271 p.
- SOLOMON-GODEAU Abigail, « Le retour du chef d'œuvre », in *Transbordeur*, traduit par Catherine Fraixe, n° 6, 2022, p. 162-167.
- ___, « De la chair à canon : l'invention de l'auteur Eugène Atget » in *Les silences d'Atget : une anthologie de textes*, Luce Lebart (éd.), traduit par Laure Poupard, Paris, Editions textuel, 2016, p. 248-272.
- ___, « Inside/Out » in *Photography After Photography*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 10-26.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008.
- SUZUKI Tomi, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Nachdr., Stanford, Calif., Stanford Univ. Press, 1997, 248 p.
- THOMAS Julia Adeney, « Power Made Visible: Photography and Postwar Japan's Elusive Reality », in *The Journal of Asian Studies*, n° 2, vol. 67, 2008, p. 365-394.
- TOMII Reiko, « 'A Test Tube' of New Art: Naiqua and the Rental Gallery System in 1960s Japan », in *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 47, mars 2019, p. 146-161.
- ___, « The Impossibility of Anti: A Theoretical Consideration of Bikyōtō » in *The Anti-Museum : An Anthology*, Mathieu Copeland et Balthazar Lovay (éd.), Fribourg, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2017, p. 467-483.
- TROTTEBERG Arthur D. (éd.), *A vision of Paris: The photographs of Eugène Atget; the words of Marcel Proust*, New York, Macmillan, 1963.
- ___ (éd.), *Paris du temps perdu. Photographies d'Eugène Atget. Textes de Marcel Proust*, Lausanne, Paris, Edita, Bibliothèque des arts, 1963.
- TSCHUDIN Jean-Jacques et HAMON Claude (éd.), *La société japonaise devant la montée du militarisme: culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Arles, P. Picquier, 2007, 238 p.
- UENO Chizuko, « Seibu department stores and image marketing: Japanese consumerism in the Postwar Period » in *Asian Department Stores*, traduit par Brian Moeran, Richmond, Curzon, « ConsumAsiaN book series », 1998, p. 177-205.
- VARTANIAN Ivan, « Rensai, the serial » in *Japanese Photography Magazines 1880s-1980s*, Tokyo, Goliga, 2022, p. 270-271.
- ___ (éd.), *Setting sun : writings by Japanese photographers*, New York, Aperture, 2006, 224 p.

WALKER Gavin (éd.), *The Red Years: Theory, Politics, and Aesthetics in the Japanese '68*, London, New York, Verso, 2020.

WATANABE Toshio, « Nude art, censorship and modernity in Japan: From the 'Knickers Incident' of 1901 to now » in *The Persistence of Taste. Art, Museums and Everyday Life after Bourdieu*, London, Routledge, 2018, p. 206-221.

YODA Tomiko, « Girlscape: The Marketing of Mediatic Ambience in Japan » in *Media Theory in Japan*, Durham and London, Duke University Press, 2017, p. 173-199.

Textes en langue japonaise

AOTA Yumi 粟生田弓, *Shashin o āto ni shita otoko : Ishihara Etsurō to Tsaito Foto Saron* 写真をアートにした男 : 石原悦郎とツァイト・フォト・サロン (L'homme qui a fait de la photographie un art : Ishihara Etsurō et le Zeit Foto Salon), Tōkyō, Shōgakukan 小学館, 2016, 317 p.

AOTA Yumi 粟生田弓 et KOBAYASHI Anne 小林杏, *1985: shashin ga āto ni natta toki* 1985: 写真がアートになったとき (1985: l'année où la photographie est devenue un art), Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, 2014.

ASADA Akira 浅田彰 « Gendai hihyōshi nōto » 現代批評史ノート (Notes sur l'histoire contemporaine de la critique) in *Kindai nihon no hihyō 2 Shōwa hen (ge)* 近代日本の批評2 昭和篇(下), Karatani Kōjin 柄谷行人 (éd.), Tōkyō, Kōdansha 講談社, 2015, p. 136-149.

BARTHES Roland バルトロラン, *Reido no bungaku* 零度の文学 (Le Degré zéro de l'écriture), traduit par Morimoto Kazuo 森本和夫, Tōkyō, Gendai shichō sha 現代思潮社, 1965.

BENJAMIN Walter, *Fukusei gijutsu jidai no geijutsu* 複製技術時代の芸術 (L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique), traduit par Kawamura Jirō 川村二郎, Takagi Hisao 高木久雄, Takahara Kōhei 高原宏平 et Nomura Osamu 野村修, Tōkyō, Kinokuniya shoten 紀伊国屋書店, 1965.

COLLECTIF, « Tōmatsu Shōmei sengo Nihon mandara » 東松照明・戦後日本マンドラ (Tōmatsu Shōmei, un mandala du Japon d'après-guerre), in *Gendai shisō* 現代思想, n° 6, vol. 41, mai 2013.

___, « [Tokushū] Araki Nobuyoshi "Shishashin" to wa nani ka » [特集] 荒木経惟 「私写真」とは何か ([Dossier] Araki Nobuyoshi, qu'est ce que la « photographie du je »?), in *Geijutsu shinchō* 芸術新潮, mai 1991.

___, *Tōmatsu Shōmei* 東松照明, Tōkyō, Asahi Shinbunsha 朝日新聞社, « Shōwa shashin zenshigoto » 昭和写真全集仕事 (Shōwa Photo All Works Series), 1984.

FOUCAULT Michel フーコーミシェル, *Kotoba to mono, jinbun kagaku no kōkōgaku* 言葉と物一人文学の考古学 (Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines), traduit par Watanabe Kazutami 渡辺一民 et Sasaki Akira 佐々木明, Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1974.

___, *Chi no kōkōgaku* 知の考古学 (L'archéologie du savoir), traduit par Nakamura Yūjirō 中村雄二郎, Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 1970.

FUKUSHIMA Tatsuo 福島辰夫, « *Jūnin no me* » *Vivo no jidai Fukushima Tatsuo shashinron-shū (dai ni maki)* 「10人の眼」・VIVOの時代 福島辰夫写真評論集〈第2巻〉 (L'époque de Vivo et « Dix regards de photographes » Anthologie de textes sur la photographie de Fukushima Tatsuo (vol.2)), Tōkyō, Madosha 窓社, 2011.

GEKKAN ACROSS HENSHŪSHITSU (éd.), *Paruko no senden senryaku* パルコの宣伝戦略 (La stratégie des publicités Parco), Tōkyō, Parco shuppan パルコ出版, « Akurosu SS sensho shirīzu » アクロス SS 選書シリーズ, 1984, 222 p.

HASUMI Shigehiko 蓮實重彦, « *Shishōsetsu* » *o yomu* 「私小説」を読む (Lire le « roman du je »), Tōkyō, Chūō Kōronsha 中央公論社, 1979.

HIDAKA Rokurō 日高六郎, *Sengo shisō o kangaeru* 戦後思想を考える (Réflexions sur la pensée d'après-guerre), Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, 1980.

___, « Messhi hōkō kara mekkō hōshi made » 「滅私奉公」から「滅公奉私」まで (De « l'effacement de soi pour le bien commun » à « l'effacement du bien commun pour soi »), in *Asahi Jānaru* 朝日ジャーナル, n° 32, vol. 21, 17 août 1979, p. 10-17.

IZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎, « *Onna no ko shashin* » *no jidai* 「女の子写真」の時代 (L'ère de la « photographie de filles »), Tōkyō, NTT shuppan NTT 出版, 2010.

___, *Shishashinron* 私写真論 (Sur la photographie du je), Tōkyō, Chikuma Shobō 筑摩書房, 2000.

IMAI Tsubura 今井瞳良, « *Wakamatsu Kōji no danchi* » 若松孝二の団地, in *Eiga Kenkyū* 映画研究, n° 14, 2019, p. 50-70.

ISHIOKA Eiko 石岡瑛子, *Ishioka Eiko chi ga, ase ga, namida ga dezain dekiru ka* 石岡瑛子血が、汗が、涙がデザインできるか [Eiko Ishioka: Blood, Sweat and Tears - A Life of Design], Tōkyō, Shōgakukan 小学館, 2021.

- ISHIOKA Eiko et BLOT Nicolas, *Eiko par Eiko: Eiko Ishioka, impératrice du design japonais*, Paris New York, Nathan Gallaway, « Nathan image », 1990.
- ITŌ Tomomi 伊藤知巳, « Dai ikki shashin riarizumu undō » 第一期写真リアリズム運動 (La première période du mouvement réaliste en photographie) in *Nihon gendai shashin-shi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977, p. 416-124.
- ITŌ Yoshikazu 伊藤美一 (éd.), *Eizō to wa nani ka* 映像とは何か (Qu'est-ce qu'une image?), Tōkyō, Shashin dōjinsha 写真同人社, 1966.
- KANEKO Ryūichi 金子隆一, *Indipendente fotogurafāzu in Japan, 1976-83* インディペンデント・フォトグラファーズ・イン・ジャパン 1976-83 [Independent photographers in Japan, 1976-83], Tōkyō, Tōkyō Shoseki 東京書籍, 1989.
- KANEKO Ryūichi 金子隆一 et TSUKIJI Hitoshi 築地仁, *Nihon wa shashinshū no kuni de aru* 日本は写真集の国である (Le Japon est le pays du livre de photographies), Chiba, Azusa shuppansha 梓出版社, 2021, 178 p.
- KINOSHITA Naoyuki 木下直之, « Waisetsu no tanjō » 猥褻の誕生 (Naissance de l'obscénité), in *Geijutsu shinchō* 芸術新潮, septembre 2020, p. 28-33.
- KINYŌBI (éd.), *70 nendai: wakamono ga « wakamono » datta jidai* 70年代: 若者が「若者」だった時代 (Les années 1970 : l'ère des « jeunes »), Tōkyō, Kinyōbi 金曜日, 2012.
- KISHI Tetsuo 岸哲男, « Kamera zasshi no hatashita yakuwari » カメラ雑誌の果たした役割 (Le rôle qu'ont joué les magazines photos) in *Nihon gendai shashin shi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977, p. 402-405.
- KITAZAWA Noriaki 北澤憲昭, *Me no shinden: « bijutsu » juyōshi nōto* 眼の神殿: 「美術」受容史ノート [The Temple of the Eye: notes on the history of the reception of « bijutsu »], Tōkyō, Brucke ブリュッケ 星雲社, 2010.
- , « Ratai to bijutsu » 裸体と美術 (Le nu et les Beaux-Arts) in *Kyōkai no bijutsushi: « bijutsu » keiseishi nōto* 境界の美術史—「美術」形成史ノート, Tōkyō, Brucke ブリュッケ, 2000, p. 111-128.
- KOBAYASHI Hideo 小林秀雄, *Shishōsetsuron* 私小説論 (Sur le roman du je), Tōkyō, Sakuhinsha 作品社, 1935.
- KŌDO SEICHŌKI O KANGAERU KAI, *Kōdo seichō to nihonjin* 〈3〉 *Shakai hen: rettō no itonami to fūkei* 高度成長と日本人 〈3〉 社会編—列島の営みと風景 (Les Japonais et la période de haute croissance (3) La société : paysage et gestion de

l'archipel), Tōkyō, Nihon editā sukūru shuppanbu 日本エディタースクール出版部, 1986.

_____, *Kōdo seichō to nihonjin* 〈2〉 *katei hen: kazoku no seikatsu* 高度成長と日本人 〈2〉 家庭篇—家族の生活 (Les Japonais et la période de haute croissance (2) Le foyer : famille et vie quotidienne), Tōkyō, Nihon editā sukūru shuppanbu 日本エディタースクール出版部, 1985.

KOHARA Masashi 小原真史, « “Nantō” e/"nantō" kara (ge) » 「南島」へ/「南島」から (下) [To the south islands/from the south islands (1)], in *10+1*, n° 50, mars 2008, p. 39-43.

KOU Houki 候鵬暉, *Nihon ni okeru shashin tenrankai no shiteki kenkyū - sengo kara shashin bijutsukan no seiritsu made (1945-1995)* 日本における写真展覧会の史的研究—戦後から写真美術館の成立まで (1945-1995) を中心に (A Historic Study of Photography Exhibitions in Japan: - From the end of World War II until the establishment of Tokyo Metropolitan Museum of Photography (1945-1995))) PhD Thesis, Nihon daigaku 日本大学, 2016, (dactyl.).

KURAIISHI Shino 倉石信乃, « Aru epokē ni tsuite: jibutsu, 1970 nendai no nihon no shashin to bijutsu o kangaeru » あるエポケーについて — 事物—1970年代の日本の写真と美術を考えるキーワード (D'une époque: “jibutsu” un mot-clé pour penser l'art et la photographie dans les années 1970 au Japon), in *Newsletter of The National Museum of Modern Art, Tokyo*, septembre 2015, p. 10-11.

KURO DalaiJee 黒ダライ児, *Nikutai no anākizumu: 1960 nendai nihon bijutsu ni okeru pafōmansu no chika suimyaku* 肉体のアナーキズム: 1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈 (L'anarchie de la chair: les réseaux souterrains de la performance dans l'art japonais des années 1960), Tōkyō, Grambooks, 2010, 632 p.

MAEKAWA Osamu 前川修 (éd.), « Shashin - eizō » 写真・映像 (Photographie - image) in *Bigaku no jiten* 美学の事典, Tōkyō, Maruzen shuppan 丸善出版, 2020, p. 487-542.

MASUDA Rei 増田玲, « Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan ni okeru shashinten 1953-1974 : kako no tenrankai ga shisa suru koto » 東京国立近代美術館における写真展 1953-1974-過去の展覧会が示唆すること (Les expositions de photographie au musée d'art moderne de Tokyo, 1953-1974: ce que suggèrent les expositions du passé) in *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan to shashin 1953-1995* 東京国立近代美術館と写真 1953-1995, Tōkyō, Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館, 1995, p. 8-13.

MATSUMOTO Toshio 松本俊夫, *Eizō no hakken : avangyarudo to dokyumentarī* 映像の発

見：アヴァンギャルドとドキュメンタリー (Découverte de l'image : avant-garde et documentaire), Tōkyō, San.ichi shobō 三一書房, 1963.

MIHASHI Toshiaki 三橋俊明, *Rojō no Zenkyōtō, 1968* 路上の全共闘1968 (1968, les zenkyōtō dans la rue), Tōkyō, Kawade shobō shinsha 河出書房新社, « Kawade bukkusu » 河出ブックス, 2010, 244 p.

MITSUDA Yuri 光田由里, *Shashin, "geijutsu" to no kaimen ni: shashinshi 1910-nendai-70-nendai* 写真、「芸術」との界面に—写真史一九一〇年代-七〇年代 (La photographie, aux frontières de l'art - Histoire de la photographie des années 1910 aux années 1970), Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, « Shashin sōsho » 写真叢書, 2006, 301 p.

NAGANO Shigeichi 長野重一, IZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎 et KINOSHITA Naoyuki 木下直之 (éd.), *Fukuhara Shinzō to Fukuhara Rosō* 福原信三と福原路草 (Shukuhara Shinzō et Fukuhara Rosō), Tōkyō, Iwanami shoten 岩波書店, « Nihon no shashinka » 日本の写真家 (Les photographes japonais), 1997.

NAGASHIMA Yurie 長島有里枝, « *Bokura* » no « *onna no ko shashin* » kara watashitachi no gārī foto e 「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガーリーフォトへ (De leur « photographie de filles » à notre Girlie photo), Tōkyō, Daifuku Shorin 大福書林, 2020, 379 p.

NAKAHIRA Takuma 中平, 卓馬卓馬, YASUMI Akihito 八角聡仁 et ISHIZUKA Masato 石塚雅人, *Mitsuzukeru hate ni hi ga... Nakahira Takuma hihyō shūsei 1965-1977* 見続ける涯に火が ...: 中平卓馬批評集成 1965-1977 [Fire at the Limits of My Perpetual Gazing... Nakahira Takuma Collected Critical Essays], Tōkyō, Osiris オシリス, 2007.

NAKAI Masakazu 中井正一, *Bigaku nyūmon* 美学入門 (Introduction à l'esthétique), Tōkyō, Kawade shobō 河出書房, 1951.

NAKAMURA Makoto 中村誠, *Nakamura Makoto no shigoto āto direkushon to dezain* 中村誠の仕事アートディレクションとデザイン (Le travail de Nakamura Makoto, design et direction artistique), Tōkyō, Kōdansha 講談社, 1988.

NAKAMURA Mitsuo 中村光夫, *Fūzoku shōsetsuron* 風俗小説論 (Sur le roman de mœurs), Tōkyō, Kawade Shobō 河出書房, 1950.

NIHON SASHINKA KYŌKAI (éd.), *Nihon gendai shashin-shi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970 (Histoire de la photographie contemporaine au Japon 1945-1970), Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977.

NIHON SHASHINKA KYŌKAI (éd.), *Nihon shashinshi 1840-1945* 日本写真史1840-1945

- (Histoire de la photographie au Japon 1945-1970), Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1971.
- NISHII Kazuo 西井一夫, *Shashin henshūsha: Yamagishi Shōji e no omāju* 写真編集者: 山岸章二へのオマージュ (Un éditeur de photographie: hommage à Yamagishi Shōji), Tōkyō, Madosha 窓社, 2002.
- ___, *20 seiki shashinron shūshō: buraiha sengen* 20世紀写真論・終章: 無頼派宣言 [The end of the Photography in 20th Century], Tōkyō, Seikyūsha 青弓社, 2001.
- ___, « Kamera zasshi o koete : Yamagishi Shōji o kataru » 『カメラ雑誌』を超えて—山岸章二を語る (Au-delà du ‘magazine photo’: à propos de Yamagishi Shōji) in *Shashin henshūsha* 写真編集者, Tōkyō, Madosha 窓社, 1991, p. 52-70.
- NISHIMURA Tomohiro 西村智弘, *Nihon geijutsu shashinshi: ukiyoe kara dejikame made* 日本芸術写真史—浮世絵からデジカメまで (Histoire de la photographie d’art au Japon: de l’ukiyo-e au numérique), Tōkyō, Bigaku Shuppan 美学出版, 2008, 477 p.
- OGUMA Eiji 小熊英二, *1968 〈jō〉 wakamono tachi no hanran to sono haikai* 1968 〈上〉若者たちの叛乱とその背景 (1968 〈1〉 La révolte des jeunes et son contexte), Tōkyō, Shinyōsha 新曜社, 2009.
- ___, *1968 〈ge〉 hanran no shūshō to sono isan* 1968 〈下〉叛乱の終焉とその遺産 (1968 〈2〉 la fin de la révolte et son héritage), Tōkyō, Shinyōsha 新曜社, 2009.
- ___, « *Nihonjin* » no kyōkai Okinawa, Ainu, Taiwan, Chōsen shokuminchi shihai kara fukki undō made <日本人>の境界 沖縄・アイヌ・台湾・朝鮮植民地支配から復帰運動まで [The Boundaries of the Japanese], Tōkyō, Shinyōsha 新曜社, 1998.
- OKADA Susumu 岡田晋, *Eizō ningen to imēji* 映像 人間とイメージ (Eizō: les hommes et les images), Tōkyō, Bijutsu Shuppansha 美術出版社, 1969.
- OKAMOTO Tarō 岡本太郎, *Wasurerareta nihon : Okinawa bunkaron* 忘れられた日本—沖縄文化論 (Le Japon oublié: sur la culture d’Okinawa), Tōkyō, Chūō Kōron 中央公論, 1961.
- OZAWA Takeshi 小沢健志, *Komāsharu foto* コマーシャルフォト (La photographie commerciale), Tōkyō, Shōgakukan 小学館, « *Nihon shashin zenshū* » 日本写真全集 (Anthologie de la photographie japonaise), 1986, vol. 11/11.
- SAKAMOTO Taishi 坂本太士 et HIRAMOTO Miho 平本美帆, *Nikon saron kaisetsu 50 shūnen kinen - shashinten annai hagaki de tsuzuru hanseiki 1968-2017* ニコンサロン開設50周年記念—写真展案内はがきで綴る半世紀 1968-2017 (Cinquantième anniversaire de la fondation du salon Nikon - Un demi-siècle d’histoire

d'expositions de photographie 1968-2017), Tōkyō, Nikon Salon, 2017.

SARTRE Jean-Paul サルトルジャン＝ポール, *Jitsuzonshugi to wa nani ka jitsuzonshugi wa hyūmanizumu de aru* 実存主義とは何か 実存主義はヒューマニズムである (L'existentialisme est un humanisme), traduit par Ibuki Takehiko 伊吹武彦, Tōkyō, Jinbun shoin 人文書院, « Sarutoru zenshū » サルトル全集, 1955, vol. 13/39.

—, *Jitsuzon to mu genshōgakuteki sonzai ron no kokoromi* 存在と無 現象学的存在論の試み (L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique), traduit par Matsunami Shinzaburō 松浪信三郎, Tōkyō, Jinbun shoin 人文書院, « Sarutoru zenshū » サルトル全集, 1955, vol. 18, 19, 20/39.

SATŌ Dōshin 佐藤道信, *Meiji kokka to kindai bijutsu: bi no seijigaku* 明治国家と近代美術: 美の政治学 (L'État de Meiji et l'art moderne: politiques de l'esthétique), Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan 吉川弘文館, 1999.

SAWARAGI Noi 榎木野衣, *Nihon · gendai · bijutsu* 日本 · 現代 · 美術 (Le Japon, le contemporain, l'art), Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1998.

SHIMIZU Minoru 清水穰, « “Are bure boke” saikō, Moriyama Daidō no shashin yo sayōnara fukkan » 「荒れ・ブレ・暈け」 再考 森山大道の『写真よさようなら』復刊 [Rethinking Are-Bure-Boke: Reprint of Moriyama Daidō's Farewell Photography], in *Intercommunication*, n° 58, 2006, p. 98-107.

SHIRAYAMA Mari 白山眞理, « *Hōdō shashin* » to sensō: 1930-1960 〈報道写真〉と戦争: 1930-1960 (La « photographie de reportage » et la guerre 1930-1960), Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan 吉川弘文館, 2014.

SHISEIDO, *Shiseidō sendenshi* 資生堂宣伝史 (Histoire des publicités Shiseidō), Tōkyō, Shiseidō 資生堂, 1979, vol. 3.

SUZUKI Katsuo 鈴木勝雄, « Hōhō to shite no “kiroku” : Tōmatsu Shōmei, Taiyō no enpitsu to Okinawa » 方法としての「記録」: 東松照明『太陽の鉛筆』と沖縄 (Le « document » comme procédé : Tōmatsu Shōmei, Le crayon du soleil et Okinawa), in *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan kenkyū kiyō* 東京国立近代美術館研究紀要, n° 10, 2005, p. 33-52.

TAKANISHI Yutaka 高梨豊, NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, OKADA TAKAHIKO 隆彦 岡田隆彦 et TAKI Kōji 多木浩二, *Provoke fukkokuhan zensankan* Provoke 復刻版 全三卷 [PROVOKE Complete Reprint of 3 Volumes], Tōkyō, Nitesha 二手舎, 2018.

TAKEDA Haruhito 武田晴人, *Kōdo seichō* 高度成長 (La grande croissance), Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, « shirīzu nihon kingendaishi » シリーズ日本近現代史 (Série histoire moderne et contemporaine du Japon), 2008.

- TAKI Kōji 多木浩二 *Taki Kōji shashinron shūsei* 多木浩二写真論集成 (Textes choisis de Taki Kōji sur la photographie), Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, « Iwanami gendai bunko » 岩波現代文庫, 2001.
- TAKI Kōji 多木浩二, ŌSHIMA Hiroshi 大島洋, IIZAWA Kōtarō 飯沢耕太郎 et YASUMI Akihito 八角聡仁, « Shinpojiumu: gendai shashin no isō - purovōku ikō » シンポジウム: 現代写真の位相一『プロヴォーク』以降 [Symposium: Provoke and After], in *Déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 32-51.
- TAKIGUCHI Shūzō 瀧口修造, *Kindai geijutsu* 近代芸術 (L'art moderne), Tōkyō, Mikasa shobō 三笠書房, 1938.
- TANAKA Kakuei 田中角栄, *Nihon rettō kaizō-ron* 日本列島改造論 (De la restructuration de l'archipel japonais), Tōkyō, Nikkan kōgyō shinbunsha 日刊工業新聞社, 1972.
- TADA Michitarō 多田道太郎, « Fukusei geijutsu ni tsuite » 複製芸術について (Sur l'art de la reproductibilité) in *Fukusei geijutsu ron* 複製芸術論, Tōkyō, Keisō shobō 勁草書房, 1962, p. 3-41.
- TORIHARA Manabu 鳥原学, *Nihon shashinshi (ge) : antei seichōki kara 3/11 made* 日本写真史 (上) 安定成長期から3・11後まで (Histoire de la photographie Japonaise vol. 2 : de la période de croissance stable à mars 2011), Tōkyō, Chūō Kōron Shinsha 中央公論新社, 2013.
- , *Nihon shashinshi (Jō) : bakumatsu suishin kara kōdo seichōki made* 日本写真史 (上) 幕末維新から高度成長期まで (Histoire de la photographie Japonaise vol. 1: du bakumatsu à la période de haute croissance économique), Tōkyō, Chūō Kōron Shinsha 中央公論新社, 2013.
- TORIUMI Saki 鳥海早喜, *Shinkō shashin no senkusha Kanamaru Shigene* 新興写真の先駆者 金丸重嶺 (Kanamaru Shigene, pionnier de la nouvelle photographie), Tōkyō, Kokusho Kankōkai 国書刊行会, 2021, 326 p.
- TSUBOUCHI Yūzō 坪内祐三, 1972 « *hajimari no owari* » to « *owari no hajimari* » 一九七二「はじまりのおわり」と「おわりのはじまり」 (1972 la « fin du début » et le « début de la fin »), Tōkyō, Bungei Shunka 文藝春秋, 2003.
- TSUCHIYA Seiichi 土屋誠一, « Midasareta “kiroku” no arika - “shashin 100 nen” saikō » 見出された「記録」の在処一「写真一〇〇年」再考 [The Whereabouts of the « Record » Discovered - Reflections on « A Century of Photography »] in *Nihon shashin no 1968* 日本写真の1968, 東京, Musée métropolitain de la photographie de Tōkyō Tōkyō, 2013, p. 146-156.
- UENO Kōshi 上野昂志, *Shashinka Tōmatsu Shōmei* 写真家東松照明 (Tōmatsu Shōmei,

photographe), Tōkyō, Seidosha 青土社, 1999.

WATANABE Tsutomu 渡辺勉, « Sengo shashinshi tenbō » 戦後写真史展望 (Perspective sur la photographie d'après-guerre) in *Nihon gendai shashinshi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977, p. 385-401.

YABE Yōzō 矢部洋三 et KOGURE Masao 木暮雅夫, *Nihon kamera sangyō no henbō to daizumizumu* 日本カメラ産業の変貌とダイナミズム (Dynamisme et transformation dans la production d'appareil photographique au Japon), Tōkyō, Nihon keizai hyōronsha 日本経済評論社, 2006.

YANAGITA Kunio 柳田國男, *Kaijō no michi* 海上の道 (Les routes de la mer), Tōkyō, Chikuma Shobō 筑摩書房, 1961.

___, *Tōno monogatari* 遠野物語 (Contes de Tōno), Yanagita Kunio 柳田國男, 1910.

YASUMI Akihito 八角聡仁 et KURAIISHI Shino 倉石信乃 (éd.), *Nakahira Takuma : kitaru beki shashinka* 中平卓馬 : 来たるべき写真家 (Nakahira Takuma : un photographe à venir), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, « Kawade michi no techō » Kawade 道の手帖, 2009.

YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, *Hikari to oni : Yokosuka Noriaki no shashin majutsu* 光と鬼: 横須賀功光の写真魔術 (The photon & ogre : Noriaki Yokosuka), Tōkyō, Parco Entertainment パルコエンタテインメント事業局, 2005.

YOSHIKAWA Yaomi 吉川八百美, « Komāsharu foto » コマーシャル・フォト in *Nihon gendai shashin shi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977, p. 469-475.

YOSHIMI Shun.ya 吉見俊哉, *Posuto sengo shakai* ポスト戦後社会 (La société post-après-guerre), Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, « Shirīzu Nihon kingendaishi » 日本近現代史, 2009, 240 p.

___, *Banpaku gensō: sengo seiji no jubaku* 万博幻想—戦後政治の呪縛 (Le rêve de l'exposition universelle: la malédiction de la politique d'après-guerre), Tōkyō, Chikuma Shobō 筑摩書房, « Chikuma shinsho » 筑摩新書, 2005, 302 p.

___, *Toshi no doramaturugī : Tōkyō, sakariba no shakaishi* 都市のドラマトゥルギー : 東京・盛り場の社会史 (dramaturgie de la ville : histoire sociale de Tokyo), Tōkyō, Kōbundō 弘文堂, 1987.

YOSHIMOTO Takaaki 吉本隆明, *Kyōdō gensōron* 共同幻想論 (L'illusion commune), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社, 1968.

YOSHIMURA Shin.ya 吉村伸哉, « 1960 nendai no shashin hyōgen to ofu-magajin » 1960年代の写真表現とオフ・マガジン (L'expression photographique des années 1960 et les off-magazines) in *Nihon gendai shashin-shi 1945-1970* 日本現代写真史 1945-1970, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1977, p. 444-450.

YOSHINO Hiroaki 吉野弘章, « "orijinaru purinto" no gainen nitsuite no kōsatsu » 「オリジナル・プリント」の概念についての考察 [A study of the concept of the word « original print » in Japan], in *Shashin geijutsu gakkai shi* 写真芸術学会誌, n° 3, vol. 11, 2002, p. 7-16.

AUTRES

Catalogues d'expositions

CHEVRIER Jean-François (éd.), *Photo-Kunst : Arbeiten aus 150 Jahren*, Stuttgart, Edition Cantz, 1989, 413 p.

DUFOUR Diane, WITKOVSKY Matthew, FORBES Duncan et MOSER Walter (éd.), *Provoke: between protest and performance: photography in Japan 1960/1975*, Göttingen, Steidl, 2016, 679 p.

ISHIKAWA Mao 石川真生, KAMEGAI Fumiaki 亀海史明 et MATSUMOTO Tomoki 松本知己 (éd.), *Minikukute utsukushii hito no isshō, watashi wa ningen ga suki da* 醜くも美しい人の一生、私は人間が好きだ。 [Ishikawa Mao : bad ass and beauty - one love], Tōkyō, T&M Projects, 2020.

KURASHI Shino 倉石信乃 et YASUMI Akihito 八角聡仁, *Nakahira Takuma genten fukki - Yokohama* 中平卓馬 原点復帰－横浜 [Nakahira Takuma Degree Zero - Yokohama], Tōkyō, Osiris オシリス, 2003.

LYONS Nathan (éd.), *Contemporary Photographers Toward a Social Landscape: Bruce Davidson, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Danny Lyon, Duane Michals*, New York, Horizon press, 1966, 67 p.

MEREWETHER Charles et TOMII Reiko (éd.), *Art, anti-art, non-art : experimentations in the public sphere in postwar Japan, 1950-1970*, Los Angeles, Getty research institute, 2007, 140 p.

NAKAMORI Yasufumi et MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON (éd.), *For a new world to come: experiments in Japanese art and photography, 1968-1979*, Houston, The Museum Fine Arts Houston, 2015, 255 p.

NATIONAL MUSEUM OF MODERN ART (éd.), *15 nin no shashinka* 15人の写真家 [Fifteen Photographers Today], Tōkyō, Kokuritsu kindai bijutsukan 国立近代美術館, 1974.

ORINPIKKU TŌKYŌ TAIKAI SOSHIKI IINKAI (éd.), *Nihon karā 1964 : orinpikku Tōkyō taikai geijutsu tenji shashinten sakuhinshū* 日本・カラー1964 : オリンピック東京大会芸術展示写真展作品集 (Japon en couleurs 1964 : catalogues des photographies de l'exposition d'art des Jeux olympiques), Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1964.

SZARKOWSKI John (éd.), *The Photographer's Eye*, New York, The Museum of Modern Art, 1966.

SZARKOWSKI John et YAMAGISHI Shōji (éd.), *New Japanese Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1974.

TOKYO METROPOLITAN MUSEUM OF PHOTOGRAPHY et KANEKO Ryūichi 金子隆一(éd.), *Nihon no 1968 : 1966~1974 futtō suru shashin no mure* 日本写真の1968 1966~1974 沸騰する写真の群れ [1968-Japanese Photography: Photographs that stirred up debate, 1966-1974], Tōkyō, Tokyo metropolitan museum of photography 東京都写真美術館, 2013.

TOKYO METROPOLITAN MUSEUM OF PHOTOGRAPHY (éd.), *Onna no 70 nendai: paruko posutā ten: 1969-1986* 女の70年代 : パルコポスター展 : 1969-1986 (1970, les années de la femme: exposition des posters Parco, 1969-1986), Tōkyō, Disuku Emu ディスク・エム, 2001.

TUCKER Anne (éd.), *The History of Japanese Photography*, New Haven, Yale University Press, 2003, 405 p.

YAMAGATA MUSEUM OF ART, *Hosoe Eikō no Shashin 1950-2000* 細江英公の写真 1950-2000 (Eikoh Hosoe: Photographs 1950-2000), Tōkyō, Kyōdō tsūshinsha 共同通信社, 2000.

Films

FUJITA Masahiro 篠田正浩, *Himiko* 卑弥呼, Tōkyō, ATG, 1974.

KOHARA Masashi 小原真史, *Kamera ni natta otoko - shashinka Nakahira Takuma* カメラになった男—写真家 中平卓馬 (L'homme qui est devenu un appareil photo - Nakahira Takuma), Tōkyō, Kohara Masashi 小原真史, 2003.

ŌSHIMA Nagisa 大島渚, *Ai no korīda* 愛のコリーダ (L'empire des sens), Tōkyō, Paris, Argos Film, 1976.

___, *Shiiku* 飼育 (Le piège), Tōkyō, Taihō 大宝, 1961.

___, *Nihon no yoru to kiri* 日本の夜と霧 (Nuit et brouillard au Japon), Tōkyō, Shōchiku 松竹, 1960.

WAKAMATSU Kōji 若松孝二, *Kabe no naka no himegoto* 壁の中の秘事 (Les secrets derrière le mur), Tōkyō, Mūbī haikyūsha ムービー配給社, 1965.

Romans

LAWRENCE D.H. ローレンス D.H. et ITō Sei 伊藤整, *Chatarei fujin no koibito* チャタレイ夫人の恋人 (Lady Chatterley's Lover), Tōkyō, Oyama shoten 小山書店, 1950.

MISHIMA Yukio 三島由紀夫, *Kinjiki* 禁色 (*Les amours interdites*), Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1951.

Ressources en ligne

« New Japanese Photography », *MoMA* [en ligne] (consulté le 22/09/2023)
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2525>

TSUCHIYA Seiichi 土屋誠一 « WORKSHOP shashin gakkō » 「WORKSHOP 写真学校」
[Workshop school of photography], *artscape*, [en ligne] (consulté le 22/09/2023)
<https://artscape.jp/artword/index.php/WORKSHOP> 写真学校

Index

- Abbott Berenice, 264, 265, 266, 267, 268, 330, 350, 352
Adachi Masao, 98, 132
Adams Ansel, 358
Adler Fabienne, 108, 109, 110
Akasegawa Genpei, 40
Akikawa Risa, 215
Andre Carl, 124
Aoki (Araki) Yōko, 83, 198, 199, 211, 216, 217, 224, 225, 239, 381
Aoki Yasuo, 374
Arbus Diane, 50, 183, 354, 358
Asai Shinpei, 154
Asakawa Kunio, 346
Asakusa Komadayū, 241
Ashikawa Yōko, 201
Atget Eugène, 76, 264, 265, 266, 267, 268, 280, 329, 330, 331, 332, 350, 351, 352
Avedon Richard, 50
Awazu Kiyoshi, 308, 309
- Badger Gerry, 22
Baker Simon, 20
Baqué Dominique, 27
Barthes Roland, 29, 114, 267, 321, 322, 326, 343, 373, 379
Becher Bernd et Hilla, 327
Benjamin Walter, 24, 78, 80, 81, 82, 261, 266, 308, 329, 330, 343, 352
Berger John, 228
Boorstin Daniel, 308
Brandt Bill, 215
Bright Susan, 20
Bullock Wynn, 144, 267, 351, 353
Burgin Victor, 288
- Callahan Harry, 192, 210, 351
Capa Robert, 97
Capel Matthieu, 132, 386
Cartier-Bresson Henri, 50
Cavaliero Sophie, 21
Challine Éléonore, 28, 360
Charrier Phillip, 23, 73, 115, 328
Chevrier Jean-François, 288, 289, 372
Clark Larry, 238, 354
Clément Aurore, 221
Clergue Lucien, 144, 360
Cornell Capa, 144
Crimp Douglas, 288
Cunningham Imogen, 144
- Dater Judy, 144
Davidson Bruce, 351
Deleuze Gilles, 261
Derrida Jacques, 24
Dieuzaide Jean, 360
Domon Ken, 102, 103, 104, 105, 107, 284, 353
Donzé Pierre-Yves, 41
Dutton Allen, 143, 267
- Ei-Q, 95
Evans Walker, 218, 280, 330
- Fernandes Bruno, 204
Feustel Marc, 21
Figini-Véron Véronique, 28, 360
Foucault Michel, 29, 231, 328, 343
Foujita Léonard, 102
Frank Robert, 19, 55, 192, 351
Fraser Karen, 21
Fried Michael, 288
Fritsch Lena, 21
Fuchikami Hakuyō, 369
Fujii Takashi, 370
Fujii Yuko, 24, 73
Fukase Mitsue, 51
Fukase Sukezō, 51
Fukuhara Arinobu, 57, 294
Fukuhara Rosō, 57, 301
Fukuhara Shinzō, 57, 294, 295
Fukuoka Maki, 99
Fukushima Tatsuo, 95, 96, 101, 106, 138
Furuhata Yuriko, 99, 100, 308
- Gaillard Agathe, 360
Galan Christian, 140
Garibā, 69
Giuliano Sergio, 260, 261
Gochō Shigeo, 192, 212
Goldin Nan, 238
Guattari Félix, 261
- Hama Noboru, 31, 374
Hamaya Hiroshi, 97, 102, 182, 183, 184, 238, 361
Hara Kazuo, 242, 243
Haryū Ichirō, 314
Hashimoto Shōkō, 278, 305
Hasumi Shigehiko, 213, 386
Hayasaki Osamu, 52, 71, 154
Heineken Robert, 144, 267
Heiting Manfred, 23

Helvin Marie, 310, 374
 Hidaka Rokurō, 110, 131
 Higa Toyomitsu, 172, 385
 Hijikata Tatsumi, 70, 112, 201, 207, 296, 348, 377
 Himiko, 202, 203, 207, 290
 Hirachi Isao, 305
 Hirano Hisashi, 91
 Hirasawa Gō, 317, 386, 387
 Holborn Mark, 20
 Hotta Yoshie, 112
 Hyūga Akiko, 232, 233

Ichimura Tetsuya, 284
 Iizawa Kōtarō, 25, 57, 121, 141, 145, 153, 157,
 190, 191, 192, 193, 219, 244, 294, 335, 385
 Ikeda Fukuo, 145, 148, 226
 Imafuku Ryūta, 169
 Imai Hisae, 91, 98
 Ina Nobuo, 102, 104, 265
 Inokuchi Yoshio, 42
 Ishiguro Kenji, 71
 Ishihara Etsurō, 29, 251, 254, 353, 380
 Ishikawa Mao, 26, 31, 169, 384, 385
 Ishimoto Yasuhiro, 96, 284, 294
 Ishioka Eiko, 57, 58, 138, 155, 158, 220
 Ishizuka Saburō, 192
 Itō Ippei, 76, 305
 Itō Toshiharu, 380
 Iwamiya Takeji, 71

Johnson Helen, 349
 Jūmonji Bishin, 284

Kaga Mariko, 215
 Kai Yoshiaki, 212, 284, 285, 286
 Kamekura Yūsaku, 104
 Kan Takayuki, 190, 191, 304, 316, 317, 318, 332,
 337
 Kanamaru Shigene, 45, 253, 323, 354
 Kandinsky Wassily, 295
 Kaneko Ryūichi, 22, 23, 27, 38, 50, 253, 375
 Kanesaka Kenji, 70
 Kanō Tenmei, 273
 Kara Jūrō, 69
 Kawada Kikuji, 71, 96, 174, 284, 294
 Kawara Shun, 96
 Kimura Ihei, 102, 104, 257, 258, 305, 362
 Kimura Tsunehisa, 232
 Kira Yoshinaka, 336
 Kishi Tetsuo, 46, 47
 Kitai Kazuo, 64, 189, 191, 278, 304, 305, 307,
 309, 332, 336, 337, 338, 339, 343
 Kitajima Keizō, 25, 26, 31, 123, 153, 385
 Kitazawa Noriaki, 205
 Klein William, 76
 Kobayashi Akiko, 258

Kobayashi Akira, 261
 Kobayashi Hideo, 213
 Kobayashi Saga, 201, 202, 209
 Kōda Kenzō, 226
 Kohara Masashi, 24, 170, 178
 Kosuth Joseph, 124
 Krauss Rosalind, 28, 288, 331, 352
 Krims Les, 353
 Kuraishi Shino, 24, 169, 328
 Kurata Seiji, 26, 386
 Kurigami Kazumi, 154
 Kuro DaraiJee, 204
 Kuwabara Kineo, 185, 186, 187, 278, 280, 320

Lartigue Jacques-Henri, 192
 Le Secq Henri, 268, 350, 362
 Lee U-fan, 328
 Lemagny Jean-Claude, 361, 362, 363
 LeWitt Sol, 124
 Lippard Lucy, 269, 270
 Lyons Nathan, 249, 351, 352

Mac Orlan Pierre, 265
 Mad Amano, 323
 Maeda Bibari, 58
 Man Ray, 264, 352
 Mao Zedong, 129
 Marotti William, 63, 64, 65
 Matsuda Fujio, 147
 Matsumoto Toshio, 98, 100, 243
 Matsunaga Yū, 178, 231, 259
 McCormick Kelly, 90, 216
 McKnight Anne, 207, 208
 Mejima Keiichi, 91
 Merleau-Ponty Maurice, 328, 343
 Midorikawa Yōichi, 361
 Miki Takeo, 131
 Minami Shinbō, 336
 Misaki Toyoaki, 225
 Mishima Yukio, 72, 112, 348
 Mitsuda Yuri, 25
 Miyakawa Atsushi, 314
 Miyoshi Kōzō, 150
 Morinaga Jun, 154, 294, 345, 346, 347, 352
 Mulas Ugo, 260
 Mulvey Laura, 228
 Murase Hideaki, 57

Nagano Shigeichi, 57, 71
 Nagashima Yurie, 385
 Nahata Midori, 384
 Naitō Masatoshi, 91, 257, 258, 278, 284
 Nakahara Yūsuke, 89, 189, 314, 323
 Nakahira Takuma, 21, 23, 24, 25, 49, 67, 73, 74,
 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88,
 89, 90, 91, 93, 110, 111, 112, 113, 114, 116,

- 117, 119, 120, 121, 124, 137, 138, 145, 150,
154, 155, 161, 178, 179, 191, 192, 195, 196,
212, 231, 232, 257, 259, 260, 278, 281, 304,
307, 308, 312, 316, 317, 319, 320, 321, 322,
323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332,
335, 343, 344, 352, 363, 373, 377, 379, 380
- Nakai Kōichi, 58
Nakai Masakazu, 80, 81
Nakamura Makoto, 57, 58
Nakamura Masaya, 96, 214, 216
Nakamura Mitsuo, 213
Nakamura Rikkō, 185, 186, 189, 216
Nakanishi Natsuyuki, 40, 275
Narahara Ikkō, 71, 96, 98, 114, 115, 154, 161,
284, 294, 341, 358, 359, 360, 362, 363
Natori Yōnosuke, 93, 94, 95, 98, 102, 105, 106,
107, 108, 113, 182
Newhall Beaumont, 352
Newton Helmut, 50
Niépce Nicéphore, 360
Niikura Takao, 278
Nishii Kazuo, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 55, 148, 149,
150, 343, 355
Nishimura Tomohiro, 26
Nixon Richard, 131, 171
Nozawa Kazuoki, 268
- O'Doherty Brian, 315
O'Keeffe Georgia, 210
O'Sullivan Timothy H., 331
Ogawa Shinsuke, 243
Ogawa Takayuki, 71
Oguma Eiji, 61, 62, 65, 170
Ohara Ken, 284
Okada Susumu, 76, 100
Okada Takahiko, 73, 75, 76, 87, 88, 89, 278, 330
Okamoto Tarō, 178
Okubo Akira, 354
Okuhira Kazuo, 142
Onoda Hirō, 258, 261
Ōsaki Norio, 49, 304, 305, 306, 309, 332, 335,
336, 337, 339, 342, 343, 364, 380
Ōshima Hiroshi, 120, 121, 273, 313
Ōshima Nagisa, 98, 108, 109, 110, 206, 386
Ōtsuji Kiyoji, 185, 186, 189, 190
Ozawa Kenji, 91
- Parr Martin, 22
Poivert Michel, 375
Prichard Franz, 23, 178
- Recht Camille, 265, 266
Reynolds Jonathan, 170
Roche Denis, 242
Rockefeller David et Margaret, 290
Rosler Martha, 238
- Rouquette Jean-Maurice, 360
- Sakamoto Masaharu, 203
Sartre Jean-Paul, 109, 194
Sas Miryam, 23
Satō Akira, 71, 96
Satō Dōshin, 99
Satō Eisaku, 63, 171
Sawaragi Noi, 204
Sawatari, 45, 219, 278, 294
Sekimura Kisaki, 279, 296, 374
Sekula Allan, 288, 291
Shigemori Kōen, 56, 76, 181, 191, 193, 194, 195,
254
Shimazu Hiromi, 225, 384
Shimizu Hiroshi, 255
Shinohara Sayuri, 384
Shinoyama Kishin, 44, 45, 51, 58, 121, 215, 216,
218, 219, 253, 257, 258, 261, 278, 279, 280,
283, 309, 310, 311, 312, 319, 320, 329, 337,
374, 380, 383
Shirakawa Yoshikazu, 323, 324
Siskind Aaron, 351
Smith Eugene, 351
Solomon-Godeau Abigail, 28, 30, 238, 331, 352
Sontag Susan, 183, 184, 238
Steichen Edward, 283
Stieglitz Alfred, 192, 210
Sudre Claudine, 267, 350, 362
Sugihara Michiko, 268
Sugiyama Yoshio, 148
Sumitomo Kazuko, 156, 203
Suzuki Katsuo, 170, 176
Suzuki Shiroyasu, 195
Suzuki Shirōyasu, 191, 242, 243, 316, 317
Szarkowski John, 30, 180, 283, 284, 285, 286,
287, 290, 291, 352, 355, 363
- Tada Michitarō, 81, 308
Takahashi Hideki, 257
Takamatsu Jirō, 40, 275
Takanashi Yutaka, 45, 52, 55, 73, 74, 75, 85, 89,
117, 138, 278, 328, 329
Takase Hideo, 145
Takeda Haruhito, 39
Taki Kōji, 21, 23, 24, 49, 67, 73, 74, 75, 77, 78,
84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 110, 114,
115, 116, 117, 118, 120, 121, 124, 138, 145,
191, 195, 196, 197, 211, 213, 231, 232, 233,
256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 278, 280,
289, 291, 304, 313, 316, 317, 319, 320, 324,
325, 326, 327, 328, 329, 332, 335, 343, 344,
363, 373, 377, 379, 380, 382, 386
Takiguchi Shūzō, 265, 266, 352
Takizawa Osamu, 226
Tamogami Takahisa, 145

Tamoto Kenzō, 92
 Tamura Shigeru, 278, 284
 Tamura Yasuo, 160
 Tanaka Kakuei, 130, 131
 Tanaka Masao, 104, 181, 262
 Tanaka Tokutarō, 361
 Tanno Akira, 96
 Tatsuki Saburō, 215
 Tatsuki Yoshihiro, 84, 154, 214, 215, 294
 Tayama Katai, 212
 Terayama Shūji, 72, 76, 377
 Thomas Julia Adeney, 62, 104, 105, 353
 Tokiwa Toyoko, 96, 216
 Tokugawa Tsunayoshi, 336
 Tokunaga Kōichi, 369
 Tōmatsu Yasuko, 30, 142, 384
 Tone Yasunao, 314
 Tournier Michel, 280
 Tsubouchi Yūzō, 129, 130
 Tsuchida Hiromi, 182, 284
 Tsuchiya Seiichi, 26, 90, 169
 Tsurumi Shunsuke, 24
 Tucker Anne, 20

 Ueda Shōji, 257, 258
 Ueno Chizuko, 221

 Vartanian Ivan, 20, 22, 23, 48, 50

 Wakamatsu Kōji, 98, 132, 208, 386
 Wanibe (Fukase) Yōko, 53, 155, 198, 199, 200,
 201, 206, 207, 208, 209, 210, 218, 234, 235,
 236, 238, 239, 258, 279, 290, 291, 296, 371,
 384

 Warhol Andy, 78, 79, 129, 131, 132, 202, 218,
 272, 381
 Watanabe Hitomi, 64
 Watanabe Katsumi, 278
 Watanabe Tsutomu, 98, 99, 100, 103, 138, 181,
 206, 278, 280, 281, 282, 289, 290, 291, 302,
 304, 320, 328, 332, 335, 336, 337, 343, 354,
 380
 Watanabe Yoshio, 104, 354
 Welpott Jack, 144
 Weston Edward, 136, 301, 351
 White Minor, 315, 358

 Yachata Kōjirō, 145, 146, 230, 241
 Yamada Minoru, 155
 Yamada Shūji, 278
 Yamagishi Shōji, 44, 50, 53, 138, 155, 210, 212,
 283, 284, 286, 290, 309, 343, 354, 355, 361,
 380
 Yamaguchi Sayoko, 58, 158, 220
 Yamahata Yōsuke, 92
 Yanagimoto Naomi, 76, 190, 191, 211, 212, 304,
 316, 317, 318, 330, 332
 Yanagisawa Shin, 278
 Yanagita Kunio, 177, 370
 Yoda Tomiko, 222
 Yoshikawa Naomi, 56
 Yoshimasu Gōzō, 88
 Yoshimi Shun.ya, 67, 130, 222
 Yoshimoto Takaaki, 102, 195
 Yoshimura Shin.ya, 52, 70
 Yoshiyuki Kōhei, 227
 Yutani Katsumi, 240
 Yuzuki Akira, 74

ANNEXES

Table des matières

1	ILLUSTRATIONS.....	441
1.1	LISTE DES ILLUSTRATIONS	441
1.2	ILLUSTRATIONS	447
1.3	SOURCES DES ILLUSTRATIONS.....	501
2	CHRONOLOGIE	503

1 Illustrations

1.1 Liste des illustrations

Introduction

Figure 1 : Page de *Workshop* n°1 , septembre 1974, p.16

Figure 2 : De droite à gauche : Araki Nobuyoshi, Fukase Masahisa, Moriyama Daidō, Yokosuka Noriaki, Tōmatsu Shōmei. En bas : Hosoe Eikō (*Workshop* n°1 , septembre 1974, p.16.)

PARTIE I

Figures 3, 4 et 5 : Extrait de « Danchi Seikatsu » (La vie dans le danchi) (*Kamera Mainichi*, juin 1964, p.71-79)

Figures 6, 7 et 8 Extrait de « Suijunteki seikatsu » (Mode de vie standard) (*Kamera Mainichi*, novembre 1965, p.87-91)

Figure 9 : Campagne Shiseidō, 1966

Figure 10 : Couverture de *Oo! Shinjuku*, 1969

Figure 11 Extrait de *Oo! Shinjuku*, 1969, n.p.

Figure 12 Couverture *Ken* n°1, 1970

Figure 13 : Extrait de « Aa ! Banpaku » (Expo'70) (*Ken*, n°1, n.p.)

Figure 14 : Extrait de « Kyō » (Malédiction) (*Kikan shashin eizō*, automne 1969, p.7-42)

Figure 15 et 16 : Extrait de « Shinjuku jūjigun » (Les croisades de Shinjuku) (*Kamera Mainichi*, octobre 1968, p.87-101)

Figure 17 Extrait de *Andāguraundo Jenerēshon* (Génération underground), 1968, n.p.

Figure 18 : Extrait de *Nippon gekijō shashinchō* (Album photo du théâtre japonais), 1968 (n.p.)

Figure 19, 20, 21 et 22: Extrait de « I am a king » (*Gendai no me*, décembre 1964)

Figure 23 : Extrait de *Provoke* n° 3, 1969

Figures 24 et 25 : Extrait de *Provoke* n° 3, 1969

Figure 26 et 27 : Extrait de *Provoke* n° 2, 1969

Figure 28 et 29 : Extrait de *Provoke* n° 3, 1969

Figure 30, 31 32 et 33 : « Jiko » (Accident) (*Asahi Kamera*, juin 1969, p.147-153)

Figure 34 : Couverture de *Adamu & ivu* (Adam et Ève), 1970

Figure 35 : Extrait de *Adamu & ivu* (Adam et Ève), 1970, n.p.

Figure 36 et 37 : Extrait de *Banpaku* (L'Expo universelle), 1970, n.p.

Figure 38 et 39 : Extrait de « Harlem – kokujingai » (Harlem (le quartier noir) (*Asahi Kamera*, janvier 1960, p.83-87)

Figure 40 : Extrait de « Shisen – Hokkaidō Chitose kichi » (Regard : base de Chitose, Hokkaidō) (*Asahi Kamera*, février 1960, p.67-71)

Figure 41 : Extrait du livre *Kamaitachi*, 1969, n.p.

Figure 42 : Extrait du livre *Kamaitachi*, 1969, n.p.

PARTIE II

- Figure 43 : Première page de *Workshop* n° 1, septembre 1974, recto
Figure 44 : Première page de *Workshop* n° 1, septembre 1974, verso
Figure 45 : Réclame pour l'ouverture de Worksho (*Asahi Kamera*, avril 1974, p.172.)
Figure 46 : Réclame pour le séminaire d'été à Tokyo (*Kamera Mainichi*, juillet 1974, p.255.)
Figure 47 : Réclame pour la revue *Workshop* (*Kamera Mainichi*, août 1974, p.250)
Figure 48 : Poster pour l'ouverture de l'école Workshop, 1974 (*Workshop* n° 8, juillet 1976, p.44)
Figure 49 : Réclame pour l'Institut de photographie de Chiyoda (*Nippon Kamera*, février 1974)
Figure 50 : Vue du local de Workshop. De gauche à droite : Fukase, Tōmatsu, Yokosuka, Hosoe, Araki et Moriyama (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.241)
Figure 51 : Vue du local de Workshop (*Workshop* n° 1, septembre 1974, p.15)
Figure 52 : Vue d'un cours de Tōmatsu (*Photographers' Gallery Press*, n°5, avril 2006, p.134)
Figure 53 : Vue du séminaire d'été à Tokyo, août 1974 (*Workshop* n° 8, juillet 1976, p.45)
Figure 54 : Vue de la salle de repos du séminaire d'été à Tokyo, 31 août 1974. De droite à gauche : Wanibe Yōko, Araki, Hosoe, Moriyama et devant, de dos Tōmatsu (extrait de « Yōko, 1974 », *Kamera Mainichi*, janvier 1975, p.40-49)
Figure 55 : Vue du séminaire à Okinawa, novembre 1974 : Fukase, Araki, Moriyama et Hosoe à Okinawa (*Photographers' Gallery Press*, n°5, avril 2006, p.137)
Figure 56 : Poster pour le séminaire à Okinawa, novembre 1974 (*Photographers' Gallery Press*, n°5, avril 2006, p.146)
Figure 57 et Figure 58 : Vues du séminaire à Okinawa, novembre 1974: classe d'Araki (droite) et de Hosoe (gauche) (*Workshop* n°3, mars 1975, p.15)
Figure 59 et Figure 60 : Vues du séminaire à Okinawa, novembre 1974: Moriyama et Fukase (gauche), Tōmatsu (droite) (*Photographers' Gallery Press*, n°5, avril 2006, p.136 et 145)
Figure 61 : Première page de *Workshop* n° 1, septembre 1974
Figure 62: Première page de *Workshop* n° 2, décembre 1974
Figure 63 : Première page de *Workshop* n° 3, mars 1975
Figure 64 : Première page de *Workshop* n° 4, juin 1975
Figure 65 : Couverture de *Workshop* n° 5, octobre 1975
Figure 66 : Couverture de *Workshop* n° 6, janvier 1976
Figure 67 : Couverture de *Workshop* n° 7, avril 1976
Figure 68 : Couverture de *Workshop* n° 8, juillet 1976
Figure 69 : Couverture de *Taiyō no enpitsu* (Le crayon du soleil), 1975
Figure 70 et 71 : Extrait de *Taiyō no enpitsu* (Le crayon du soleil), 1975 (n.p.)
Figure 72 : Couverture de *Kamera Mainichi*, décembre 1973
Figure 73 et 74 : Extrait de « Taiyō no enpitsu » (Le crayon du soleil) (*Kamera Mainichi*, décembre 1973, 47-61)
Figure 75 : Extrait de « Taiyō no enpitsu » (Le crayon du soleil) (*Kamera Mainichi*, août 1973, p.32-46)
Figure 76 : Couverture du livre *Okinawa Okinawa Okinawa*, 1969
Figure 77 : Double page du livre *Okinawa Okinawa Okinawa*, 1969, n.p.
Figure 78 : Extrait de « Karafuruna, amarinimo karafuruna! » (Haut, si haut en couleur !) (*Asahi Kamera*, mars 1972, p.84-92)
Figure 79 : Couverture de *Shashin hihyō* n° 5, février 1974
Figure 80 et 81 : « Katei shashinjutsu nyūmon » (Une introduction à la technique de photographie domestique) (*Workshop* n° 1, septembre 1974, p.13-14)

Figure 82 : *Id.*, p.14, détail
 Figure 83 : Extrait de « 1975 nen, natsu » (Été 1975) (*Workshop* n° 5, octobre 1975, n.p.)
 Figure 84 et 85 : Couverture et double page de *Waga ai, Yōko* (Yōko mon amour) 1978, n.p.
 Figure 86 et 87 : Couverture et double page de *Yōko*, 1978, n.p.
 Figure 88 : Couverture de *Senchimentaru na tabi* (Voyage sentimental), 1971, n.p.
 Figure 89 et 90 : Extrait de *Senchimentaru na tabi* (Voyage sentimental), 1971, n.p.
 Figure 91 : Extrait de « Danchi shunpū » (Vent printanier dans le *danchi*), (*Kamera Mainichi*, avril 1971, p.9-23)
 Figures 92, 93 et 94 : Extrait de « Himiko no Kōei (A) » (Les descendants de Himiko (A)) (*Asahi Jānaru*, 8 novembre 1970, p.55-61)
 Figure 95, 96 et 97 : Extrait de « Himiko no Kōei (B) » (Les descendants de Himiko (B)) (*Asahi Jānaru*, 15 novembre 1970, p.55-61)
 Figure 98 et 99 : Extrait de « Kyōri » (Village natal) (*Kamera Mainichi*, octobre 1971, p.110-121)
 Figure 100, 101 et 102 Extrait de « Furusato » (Village natal) (*Asahi Kamera*, novembre 1972, p.141-160)
 Figure 103 : Couverture de *Shinoyama Kishin to 28 nin no onna tachi* (28 girls by Kishin Shinoyama), 1969
 Figure 104, 105, 106, 107 et 108: Extrait de « Pinpu appu » (Pin-up) (*Asahi Kamera*, janvier 1976)
 Figure 108 et 109 : « Ichimai no posutā no denki » (L'histoire d'un poster) (*Workshop* n° 1, septembre 1974, p.11 et 12)
 Figure 110 : Campagne pour les magasins Parco, 1974
 Figure 111 : Campagne pour les magasins Parco, été 1974
 Figure 112 : Double page de *Ken* n° 3, janvier 1971, n.p.
 Figure 113 et 114 : Extrait de « ore wa tsūshō tamegorō !! » (On m'appelle Tamegorō !!) (*Workshop* n° 1, septembre 1974, p.9 et détail)
 Figure 115 et 116 : Extrait de « Ninpu kinbaku » (Bondage de femmes enceintes) et « Hanako » (*Workshop* n° 7, avril 1976., n.p.)
 Figure 117 : Vue de l'exposition « Shigenjitsu » (Réalité personnelle), février 1975 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.84)
 Figure 118 : Vue de l'exposition « Shigenjitsu » (Réalité personnelle), février 1975 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.85)
 Figure 119 : Extrait de « Josei shashin » (Photographie de femme) (*Breathtic*, n° 9, mars 1975, n.p.)
 Figure 120 : Extrait de « Shashin to kiroku » (Photographie et enregistrement) (*Bijutsu techō*, juillet 1972, p.25-187)
 Figure 121, 122 et 123 : Extrait de « Yōko » (*Kamera Mainichi*, février 1974, p.79-89)
 Figure 124, 125 et 126 : Extrait de « Yōko, 1974 » (*Kamera Mainichi*, janvier 1975, p.40-49)
 Figure 127 : Extrait de « Josei shashin » (Photographie de femme) (*Breathtic*, n° 9, mars 1975, n.p.)
 Figure 128 : Détail de la couverture de *Workshop* n° 7, avril 1976.
 Figure 129 : Double page du livre (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.182-183)

PARTIE III

Figure 130 : Vue de l'exposition « Shashin ni tsuite no shashin ten » (Une exposition de photographie sur la photographie), avril-mai 1974 (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.140)

Figure 131 : Vue de l'exposition « Shashin ni tsuite no shashin ten » (Une exposition de photographie sur la photographie), avril-mai 1974 (*Asahi Kamera*, juillet 1974, p.149)

Figure 132 : Vue de l'exposition « Shashin ni tsuite no shashin ten » (Une exposition de photographie sur la photographie), avril-mai 1974 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.33)

Figure 133 : Extrait de « Hōdō shashin » (Photojournalisme) (*Bijutsu Techō*, juin 1974, p.137)

Figure 134 et 135 Vues de l'exposition « Shashin kara shashin e » (De la photographie à la photographie), juin 1974 (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.142-143)

Figure 136 : Vue de l'exposition « Shashin kara shashin e » (De la photographie à la photographie), juin 1974 (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.142)

Figure 137 : Extrait de « Ibento to shite no shashinten o kangaeru » (Penser l'exposition de photographies comme un événement) (*Asahi Kamera*, juillet 1974, p.146-156)

Figure 138, 139, 140, 141 : Extrait de « Ibento to shite no shashinten o kangaeru » (Penser l'exposition de photographies comme un événement) (*Asahi Kamera*, juillet 1974, p.146-156)

Figure 142, 143 : Vues de l'exposition « Hārē daiddoson » (Harley Davidson), mai 1974 (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.138)

Figure 144 : Vue de l'exposition « Moriyama Daidō purintingu shō » (Le *printing show* de Moriyama Daidō), mars 1974 (*Asahi Kamera*, , avril 1975 (hors-série), p.139)

Figure 145 : Vue de l'exposition « Sakurabana » (Fleurs de cerisiers) janvier 1975 (*Kamera Mainichi*, mars 1975, p.50)

Figure 146 : Vue d'un accrochage au Kitchen Rāmen (*Waga ai, Yōko*, 1978, n.p.)

Figure 147 : Vue de l'exposition « Haikyo ni hana » (Des fleurs sur les ruines), novembre-décembre 1973 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.32-33)

Figure 148 : Vue de l'exposition « Shashin, bideo soshite eiga ni yoru "joyū tachi" ten » (Les « actrices » en photo, en vidéo, et en film), août 1974 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.62)

Figure 149 : Vue de l'exposition « kokuden Yamanote sen no kaku purattohōmu de totta shashin o, Shinjuku eki no purattohōmu de misemasu ten » (Nous montrons sur le quai de la station Shinjuku les photographies que nous avons prises sur les quais de chaque station de la ligne Yamanote), juillet 1976 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.249)

Figure 150 et 151 : Extrait de « Joyū Sekimura Kisaki » (Sekimura Kisaki, actrice) (*Kamera Mainichi*, novembre 1975)

Figure 152 : « Sekimura Kisaki, 15 nin no shashinka ten » (Sekimura Kisaki, exposition « Quinze photographes ») (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.72)

Figure 153 : Vue de l'exposition « 15 nin no shashinka » (Quinze photographes), juillet-septembre 1974 (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.145)

Figure 154 : Vue de l'exposition « 15 nin no shashinka » (Quinze photographes), juillet-septembre 1974.

Figure 155 : Vue de l'exposition « 15 nin no shashinka » (Quinze photographes) (*Asahi Kamera*, septembre 1974, p.76)

Figure 156 : Couverture d'*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série)

Figure 157 et 158 : Vues de l'exposition « New Japanese Photography », mars 1974 (site du MoMA)

Figure 159 : Vue de l'exposition « New Japanese Photography », mars 1974 (site du MoMA)

Figure 160 : Vernissage de l'exposition « New Japanese photography », mars 1974 (*Kamera Mainichi*, mai 1974, p.47)

Figure 161 : Vernissage de l'exposition « New Japanese Photography », mars 1974, extrait de « Yōko, 1974 » (*Kamera Mainichi*, janvier 1975, p.40-49)

Figure 162 : Vue de l'exposition « Shashin urimasu » (Photographies à vendre), février 1976 (*Asahi Kamera*, avril 1976, p.74)

Figure 163, 164, 165 et 166 : Extrait de « Shashin urimasu » (Photographies à vendre), *Wokshop* n° 6, janvier 1976, n.p.

Figure 167 et 168 : Extrait de « Shashin urimasu » (Photographies à vendre), *Wokshop* n° 6, janvier 1976, n.p.

Figure 169 : Détail de la couverture de *Wokshop* n° 6, janvier 1976

Figure 170 : Extrait du livre *Tōno monogatari* (Contes de Tōno), 1976, n.p.

Figure 171 : Extrait de « Jibutsu e no manazashi » (Le regard vers les choses) (*Asahi Kamera*, avril 1976, p.13-84)

Figure 172 : Extrait de « Anbako, boku no sofue » (Chambre noire, à mon grand-père) (*Kamera Mainichi*, octobre 1975, p.31-46)

Figure 173 : Extrait de « Shashin zasshi o kiru ! » (À mort les magazines photo !) (*Workshop* n° 8, juillet 1976, p.58-59)

Figure 174 : photo de groupe de la classe de Hosoe, (*Workshop* n° 8, juillet 1976, p.50)

Figure 175 : Vue de l'exposition « Wareware wa waza o mananda » (Nous avons appris un savoir-faire), mars 1975 (*Bijutsu Techō*, mai 1975, p.88)

Figure 176 : Couverture de *Portfolio One*, 1975 (Bibliothèque nationale de France, EP2-70-PET FOL)

Figure 177 : Extrait du *Portfolio One*, 1975

Figure 178 : Couverture de *Portfolio Two*, 1976 (Bibliothèque nationale de France, EP2-71-PET FOL)

Figure 179 : Extrait de *Portfolio Two*, 1976

Figure 180 : Vue de l'exposition « Tōno monogatari » (Contes de Tōno) (*Kamera Mainichi*, novembre 1974, p.255)

Figure 181 et 182 : Extrait de « Tōno monogatari » (Contes de Tōno) (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.88-93)

Figure 183 : Couverture du livre *Tōno monogatari* (Contes de Tōno), 1976

Figure 184 : Carton d'invitation à l'exposition « Onna, agemasu » (Je donne ma copine), août-septembre 1976

Figure 185 : Extrait de « Karasu 2 » (Corbeaux 2) (*Kamera Mainichi*, novembre 1976, p.85-98)

Figure 186 : Vue de l'exposition « Karasu » (Corbeaux), octobre 1976

Conclusion

Figure 187 et 188 : Extrait du livre *Kazoku* (Famille), 1991, p.27 et 32

1.2 Illustrations

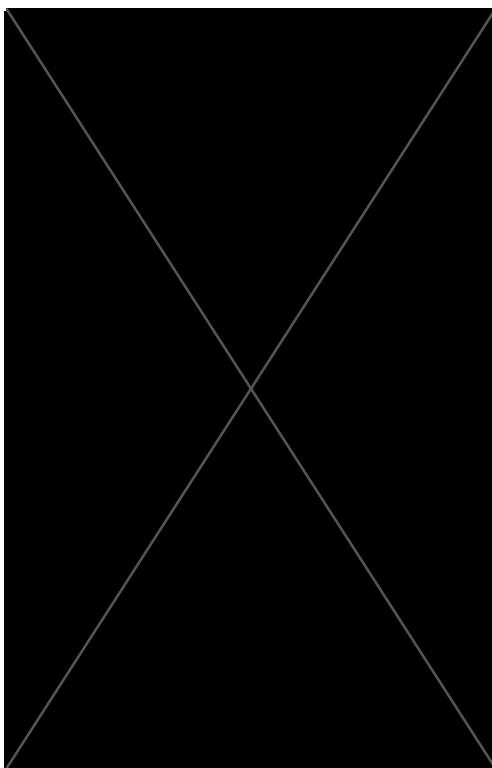


Figure 1 : Page de *Workshop* n°1 , septembre 1974, p.16

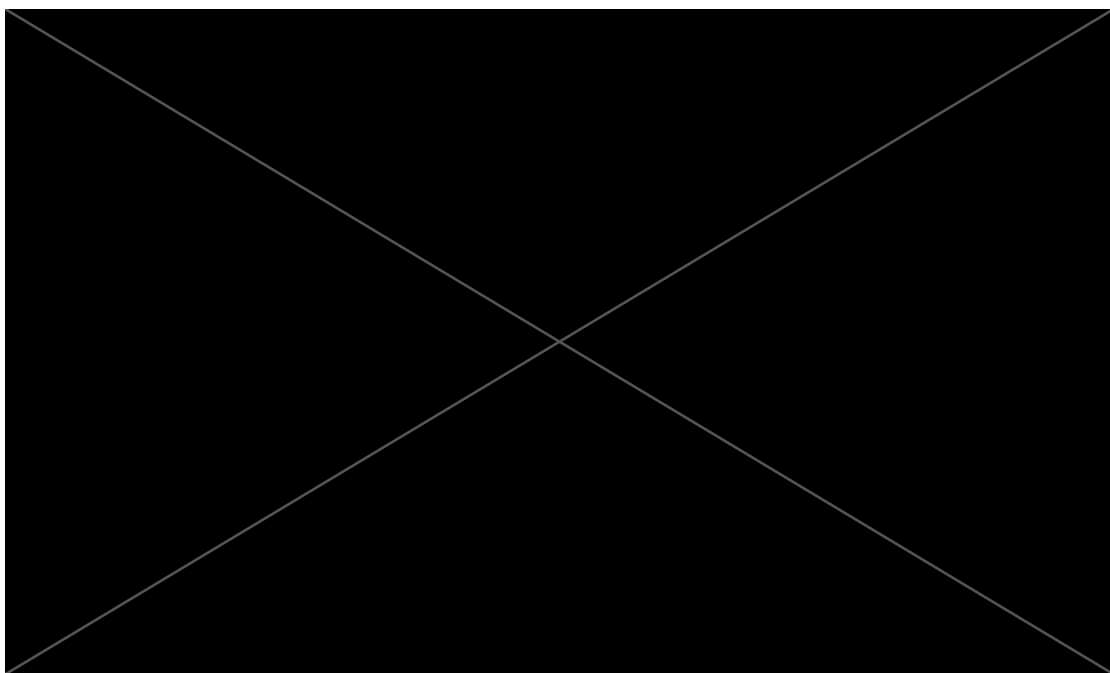
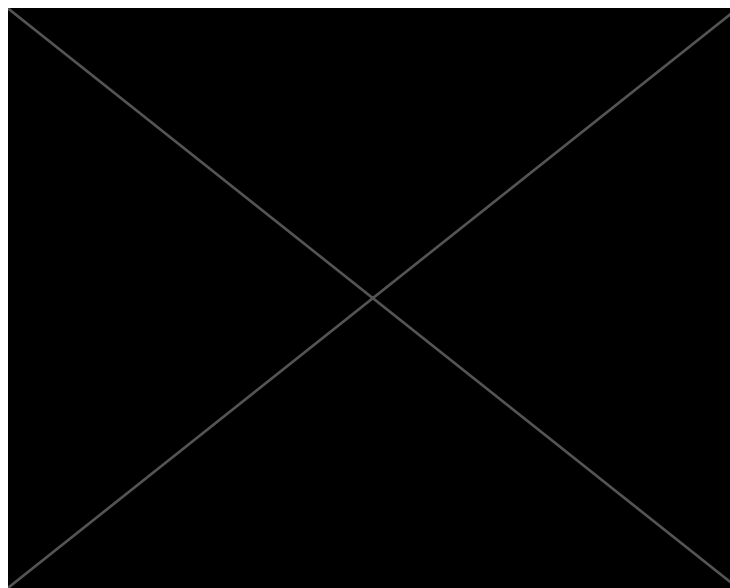
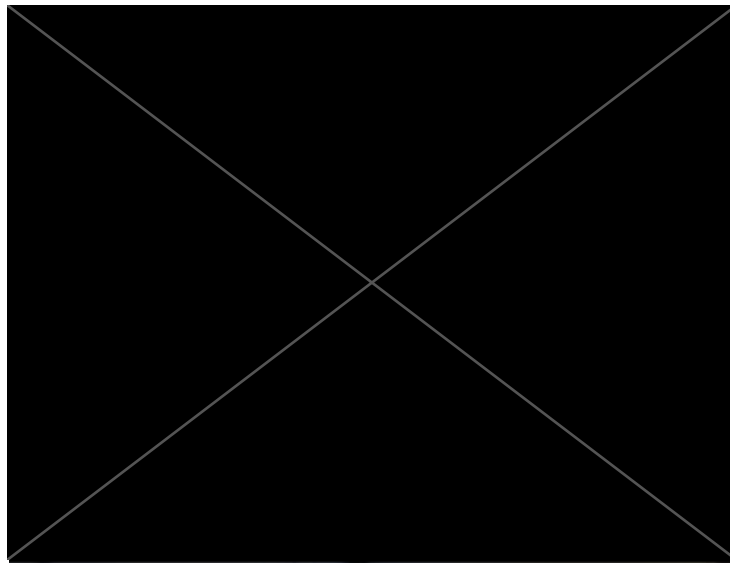
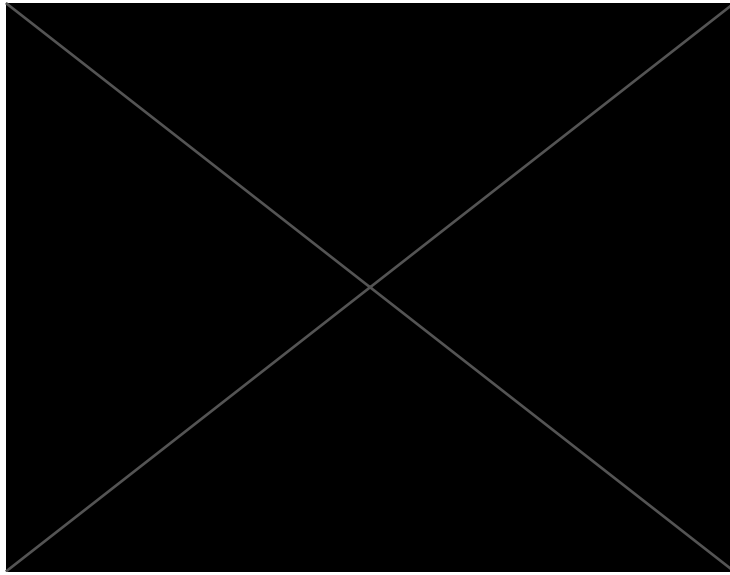
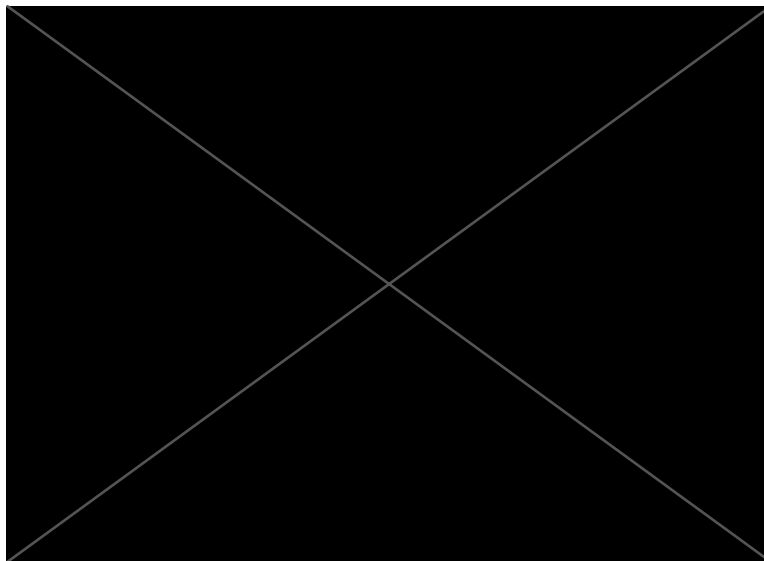
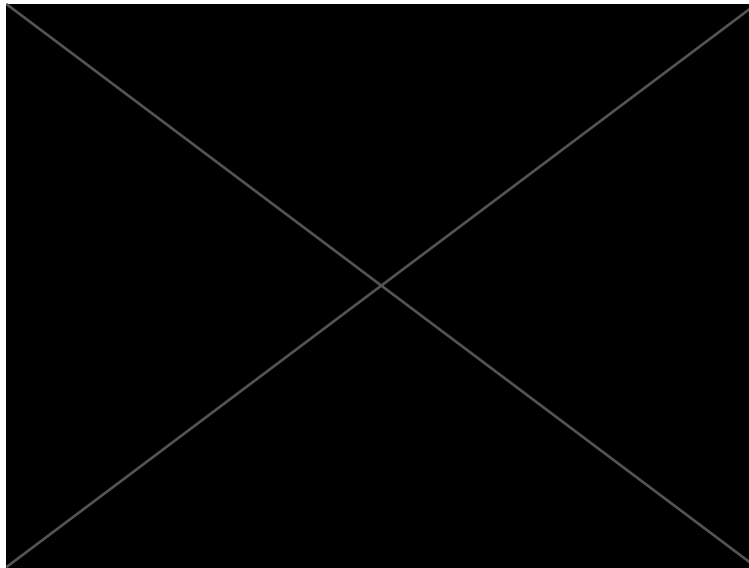
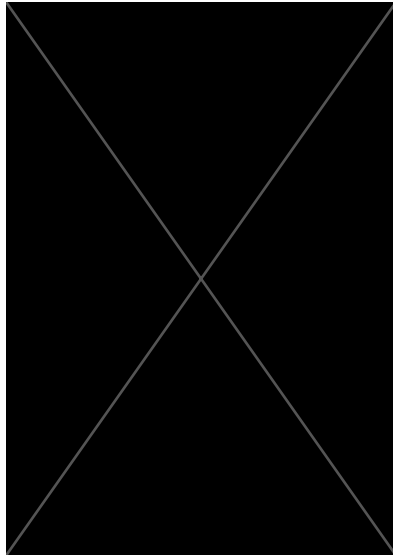


Figure 2 : De droite à gauche : Araki Nobuyoshi, Fukase Masahisa, Moriyama Daidō, Yokosuka Noriaki, Tōmatsu Shōmei.
En bas : Hosoe Eikō (*Workshop* n°1 , septembre 1974, p.16.)



Figures 3, 4 et 5 : Extrait de « Danchi Seikatsu » (La vie dans le *danchi*) (*Kamera Mainichi*, juin 1964, p.71-79)



Figures 6, 7 et 8 Extrait de « Suijunteki seikatsu » (Mode de vie standard) (*Kamera Mainichi*, novembre 1965, p.87-91)

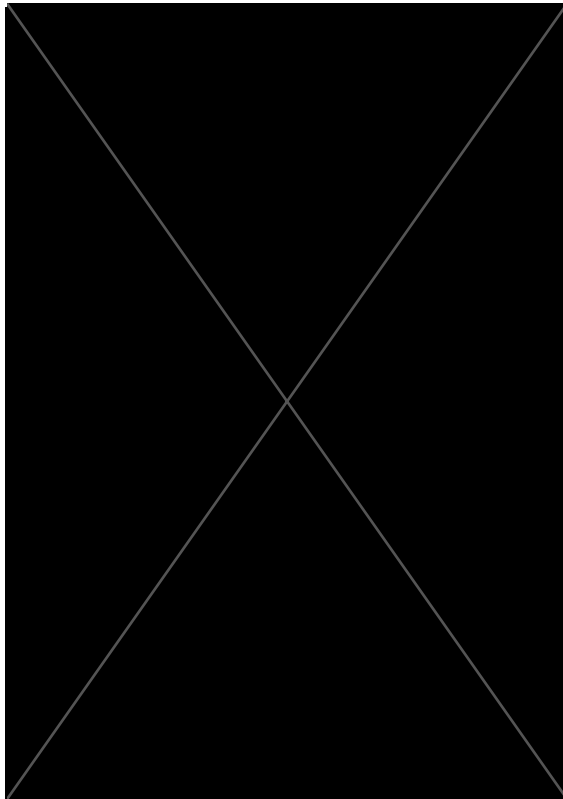


Figure 9 : Campagne Shiseidō, 1966

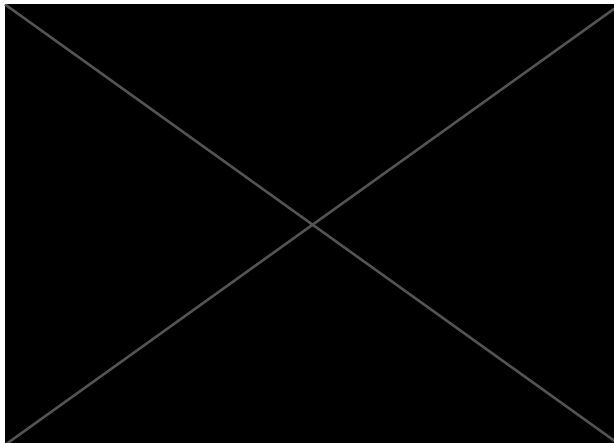


Figure 10 : Couverture de *Oo! Shinjuku*, 1969

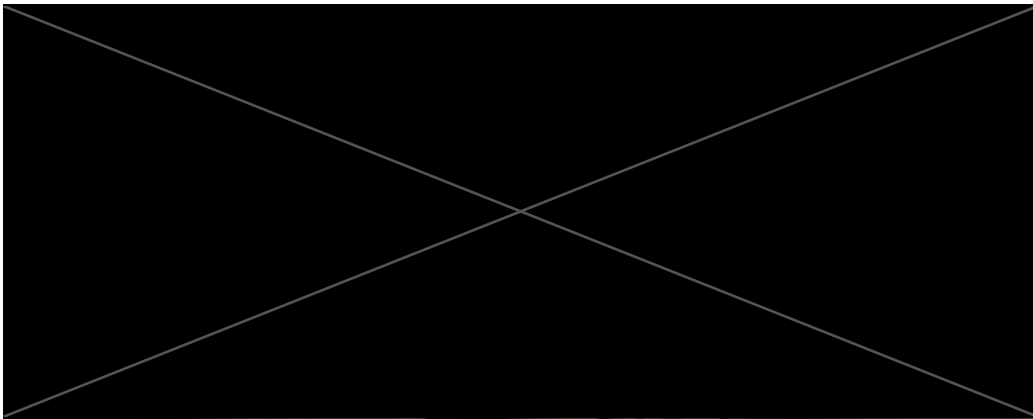


Figure 11 Extrait de *Oo! Shinjuku*, 1969, n.p.

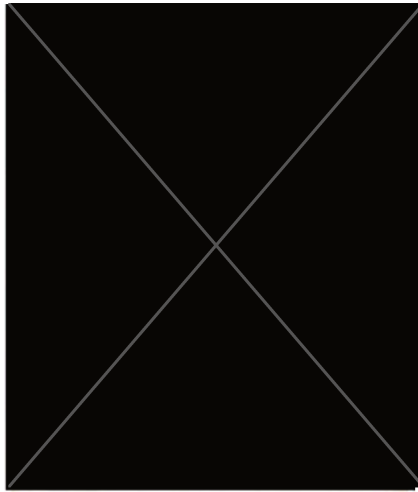


Figure 12 Couverture *Ken* n°1, 1970

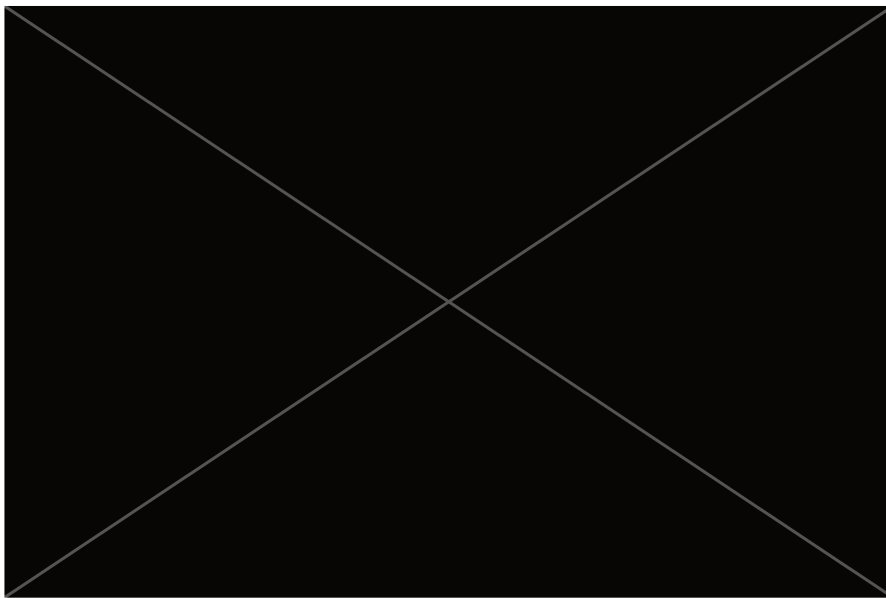


Figure 13 : Extrait de « Aa ! Banpaku » (Expo'70) (*Ken*, n°1, n.p.)



Figure 14 : Extrait de « Kyō » (Malédiction) (*Kikan shashin eizō*, automne 1969, p.7-42)

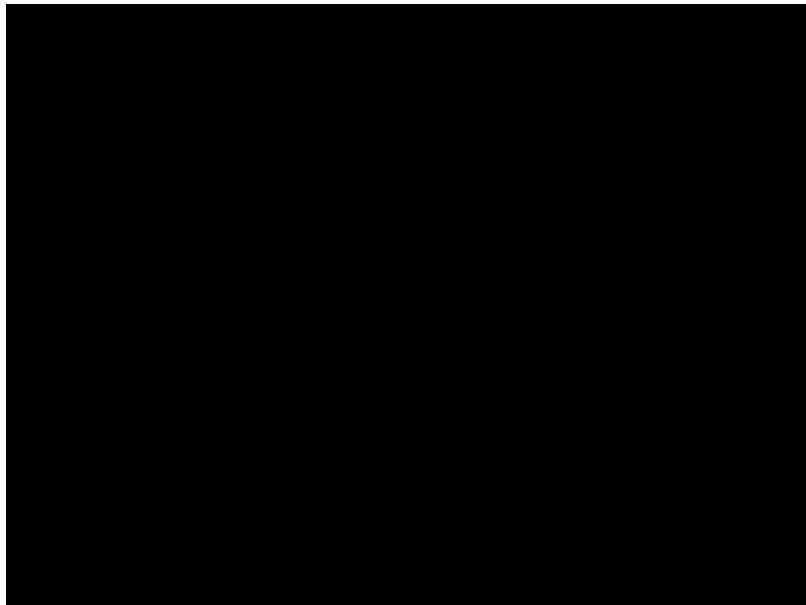
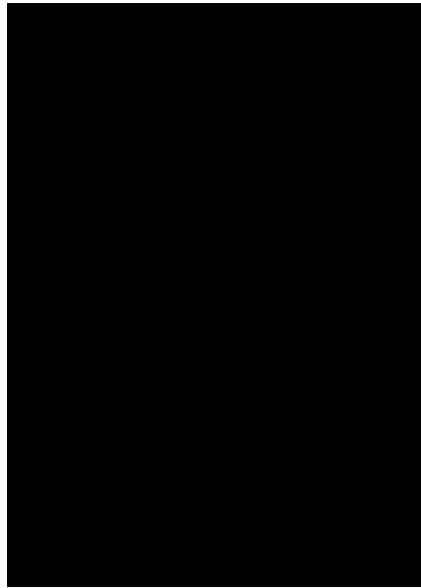


Figure 15 et 16 : Extrait de « Shinjuku jūjigun » (Les croisades de Shinjuku) (*Kamera Mainichi*, octobre 1968, p.87-101)

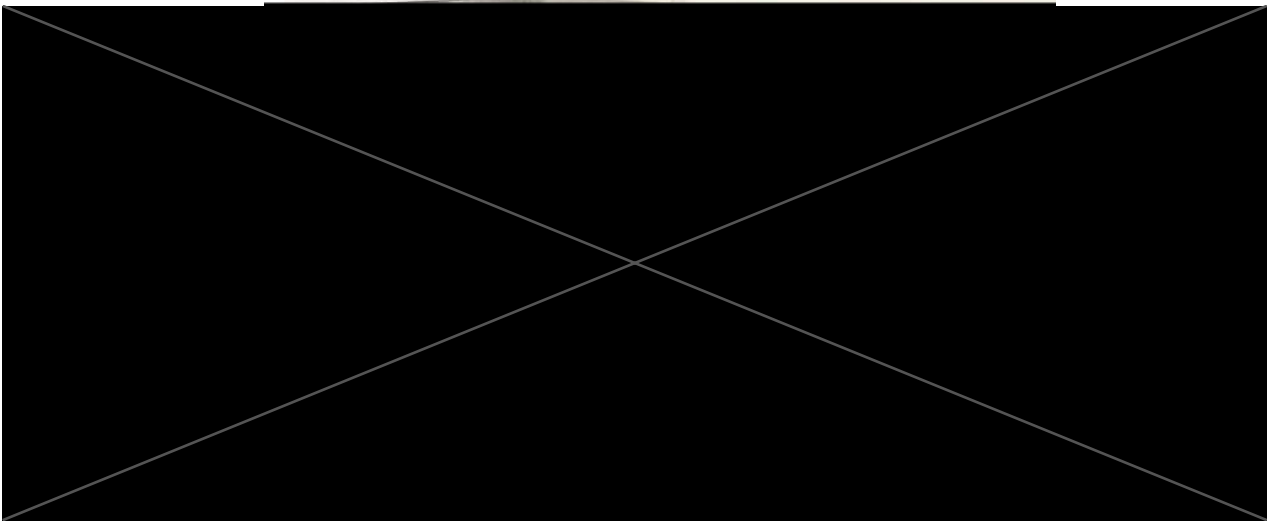


Figure 17 Extrait de *Andāguraundo Jenerēshon* (Génération underground), 1968, n.p.

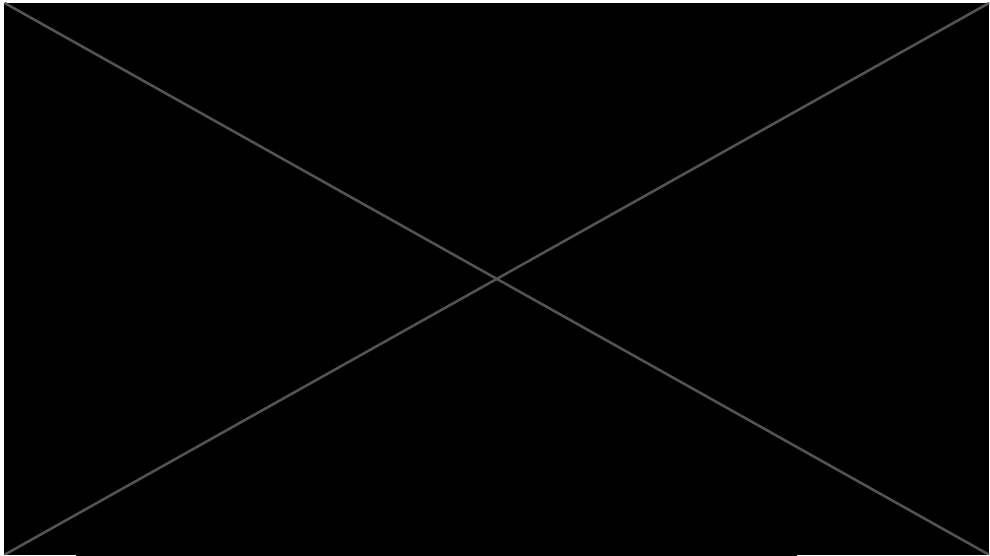


Figure 18 : Extrait de *Nippon gekijō shashinchō* (Album photo du théâtre japonais), 1968 (n.p.)

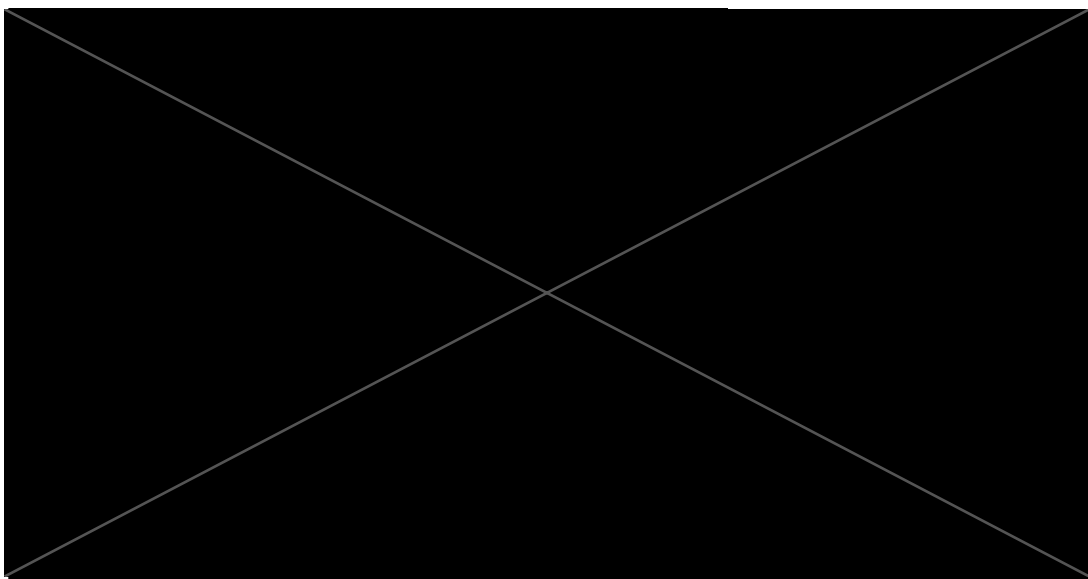
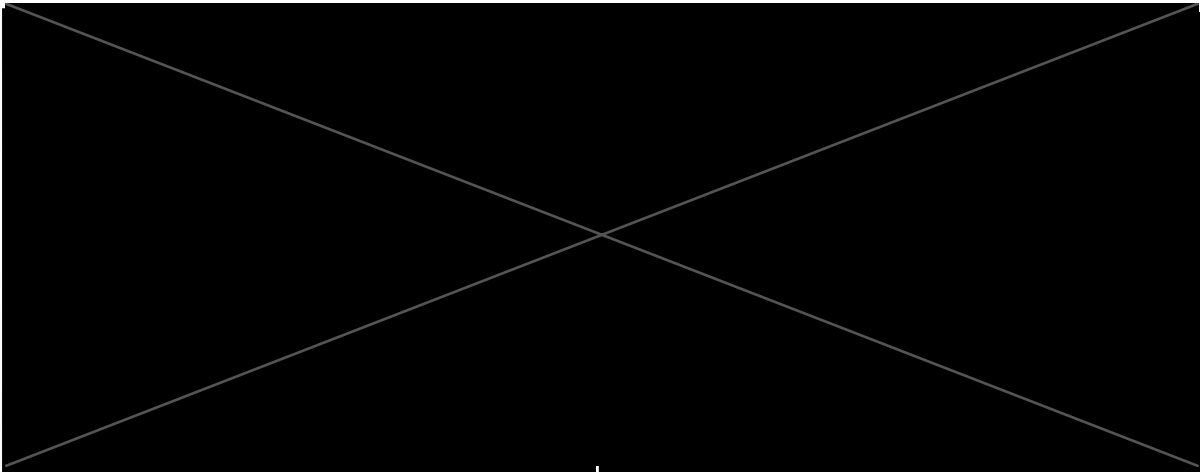


Figure 19, 20, 21 et 22: Extrait de « I am a king » (*Gendai no me*, décembre 1964)

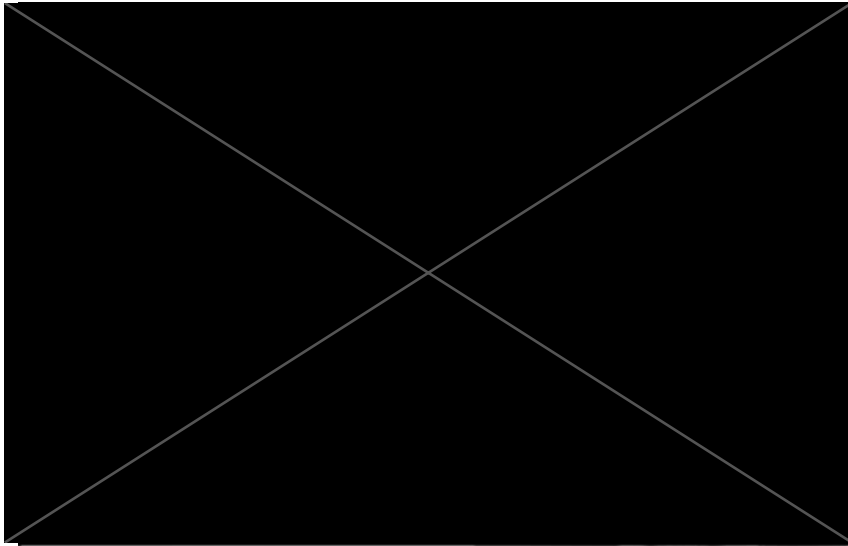
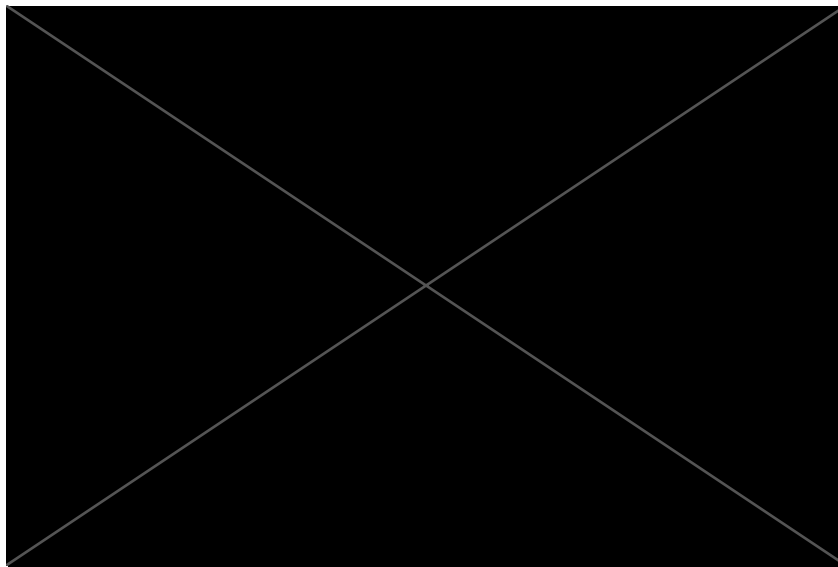
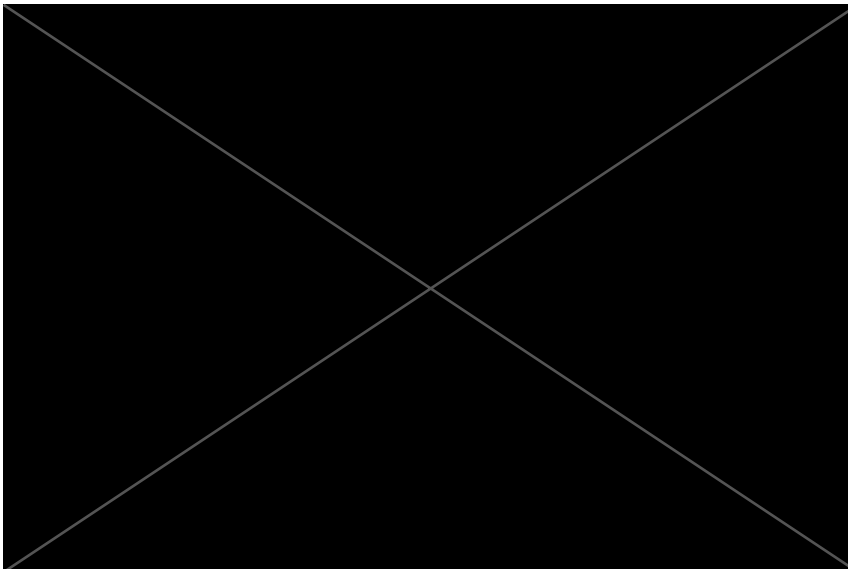


Figure 23 : Extrait de *Provoke* n° 3, 1969



Figures 24 et 25 : Extrait de *Provoke* n° 3, 1969

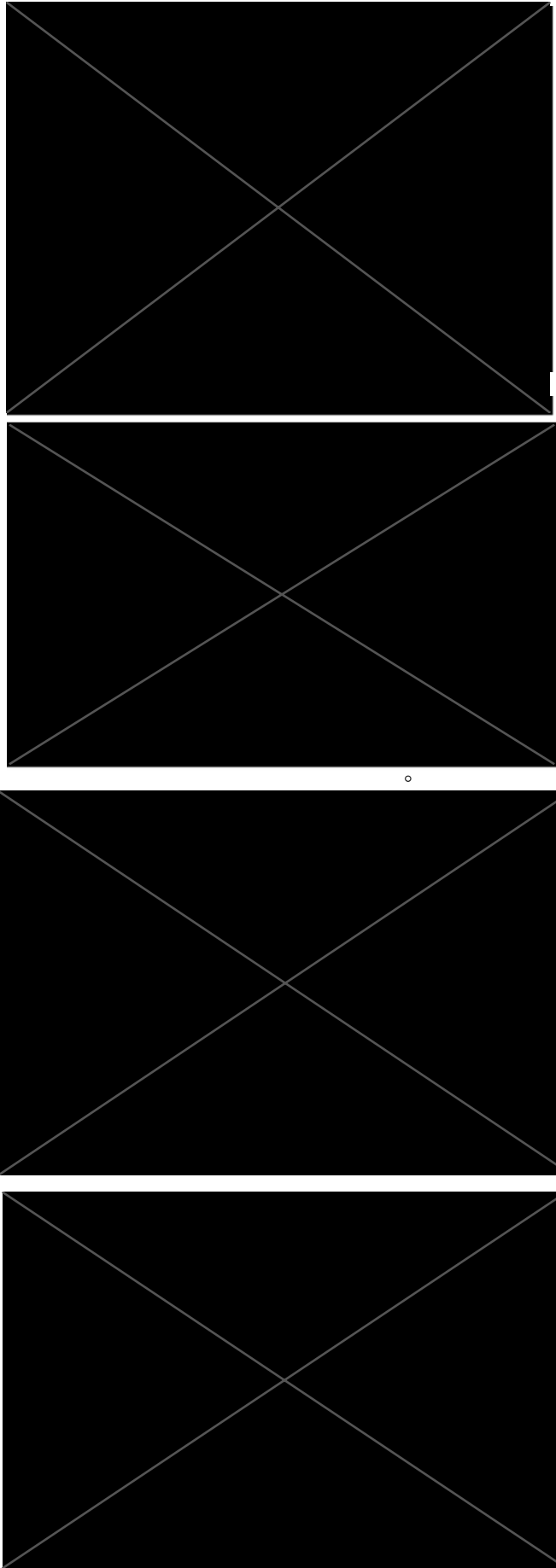


Figure 28 et 29 : Extrait de *Provoke* n° 3, 1969

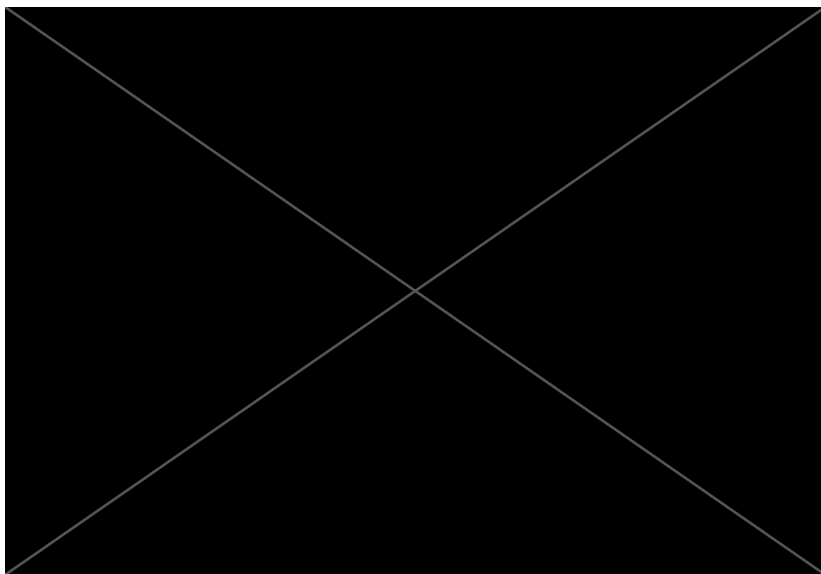
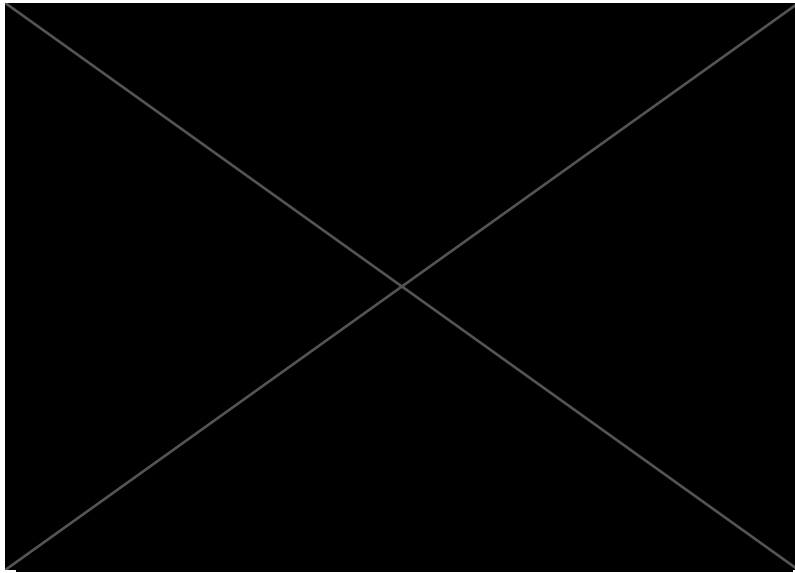
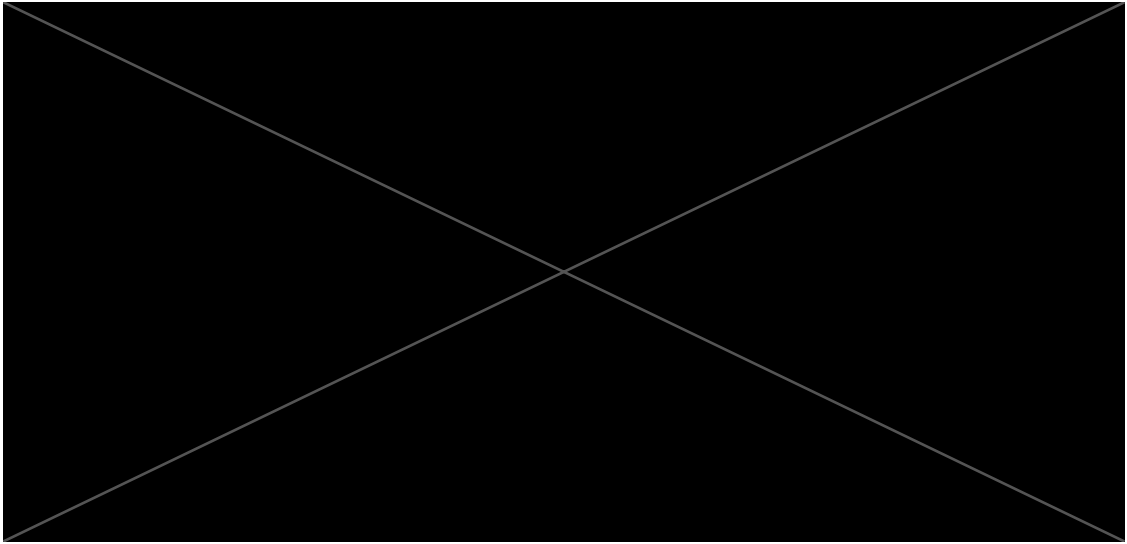


Figure 30, 31 32 et 33 : « Jiko » (Accident) (*Asahi Kamera*, juin 1969, p.147-153)

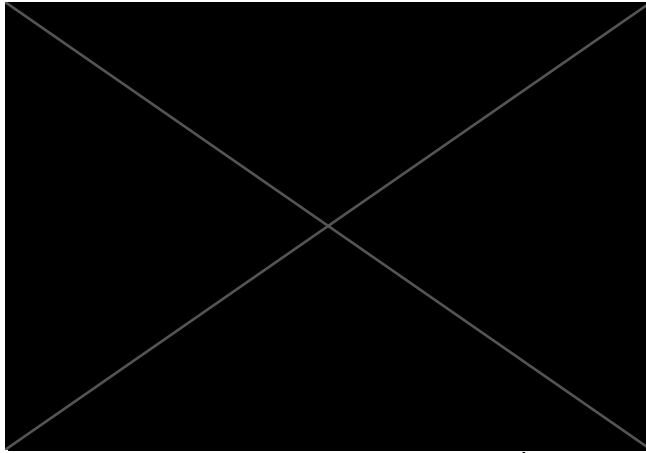


Figure 34 : Couverture de *Adamu & ivu* (Adam et Ève), 1970

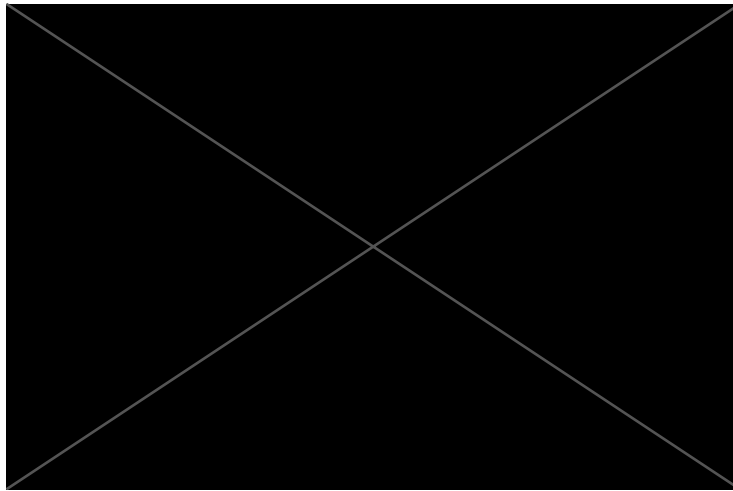


Figure 35 : Extrait de *Adamu & ivu* (Adam et Ève), 1970, n.p.

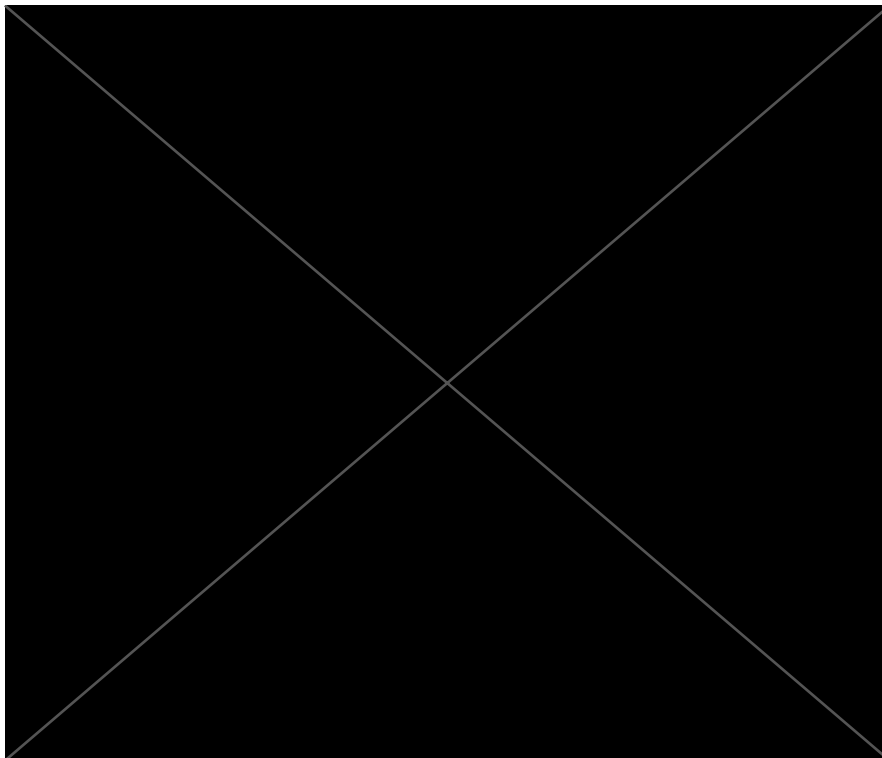


Figure 36 et 37 : Extrait de *Banpaku* (L'Expo universelle), 1970, n.p.

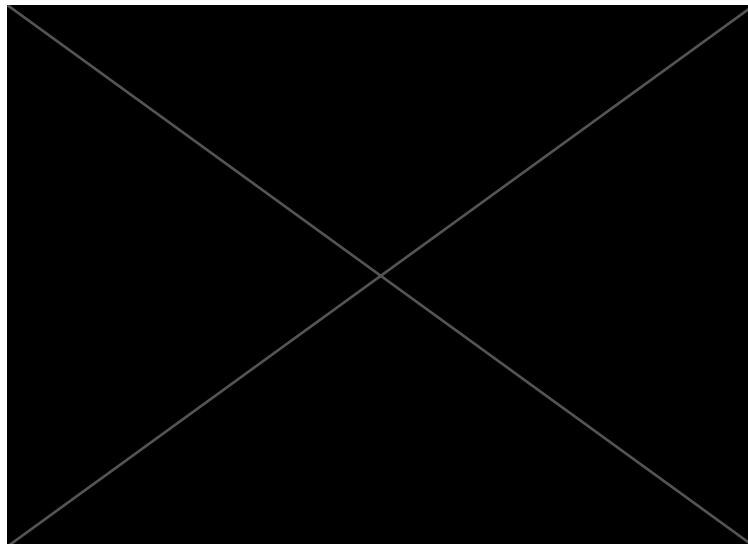
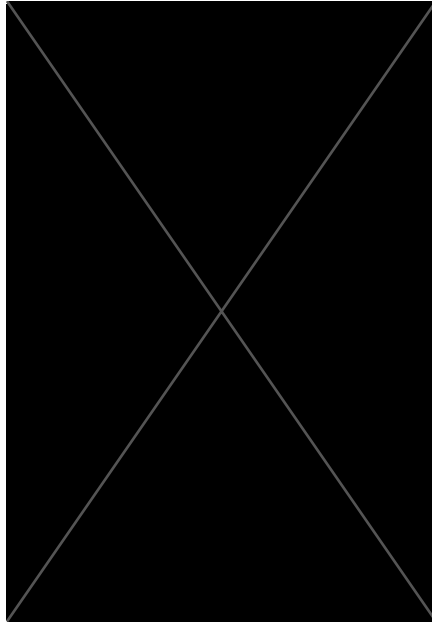


Figure 38 et 39 : Extrait de « Harlem – kokujingai » (Harlem (le quartier noir) (*Asahi Kamera*, janvier 1960, p.83-87)

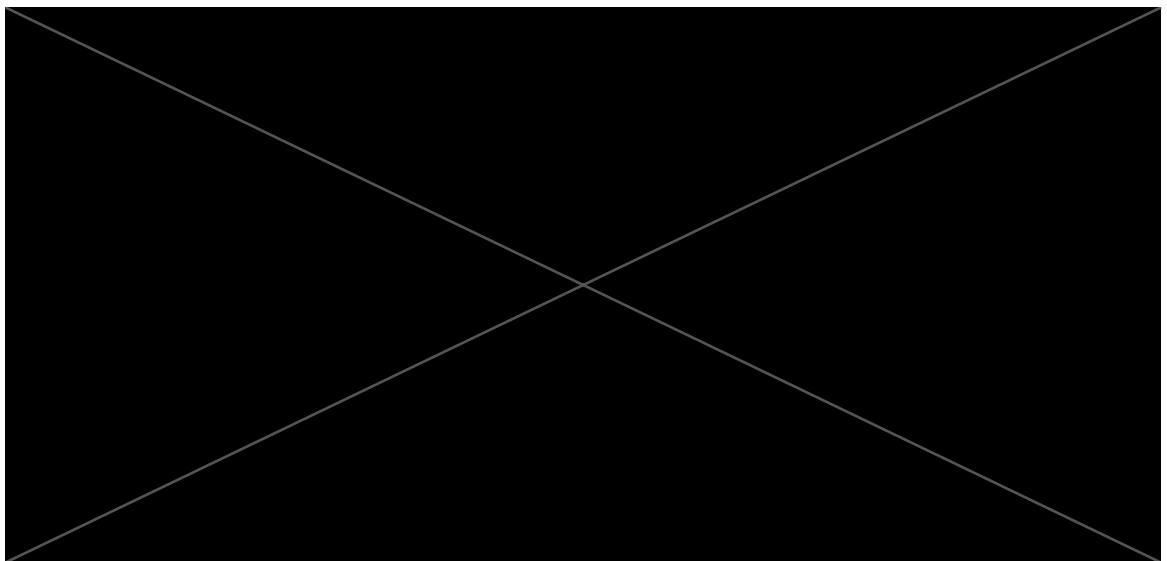


Figure 40 : Extrait de « Shisen – Hokkaidō Chitose kichi » (Regard : base de Chitose, Hokkaidō) (*Asahi Kamera*, février 1960, p.67-71)

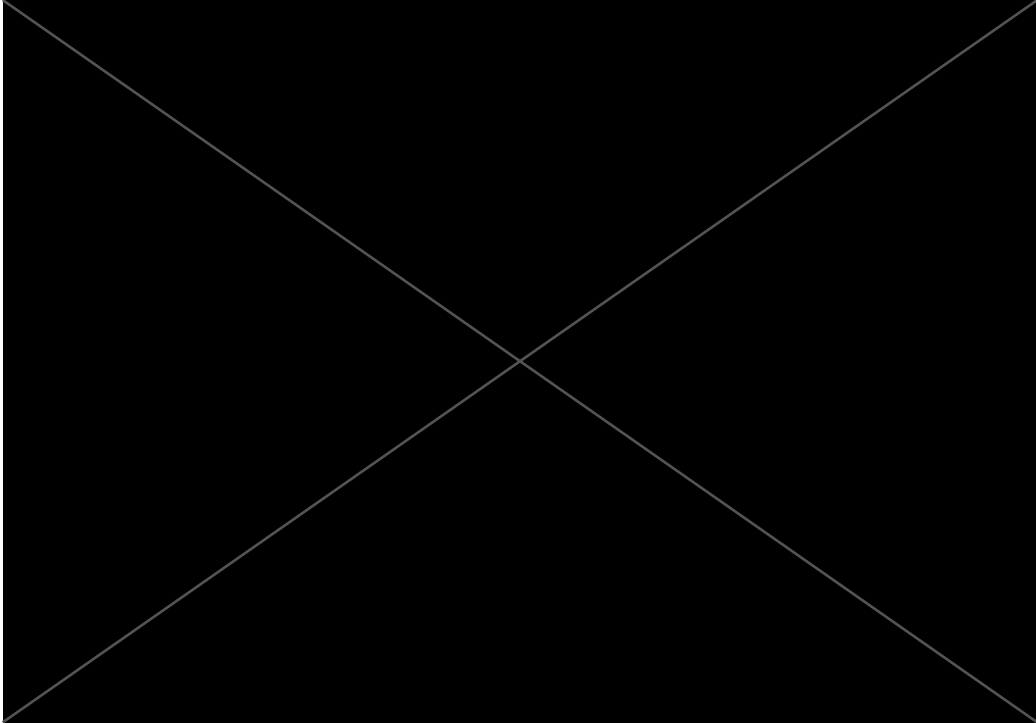


Figure 41 : Extrait du livre *Kamaitachi*, 1969, n.p.

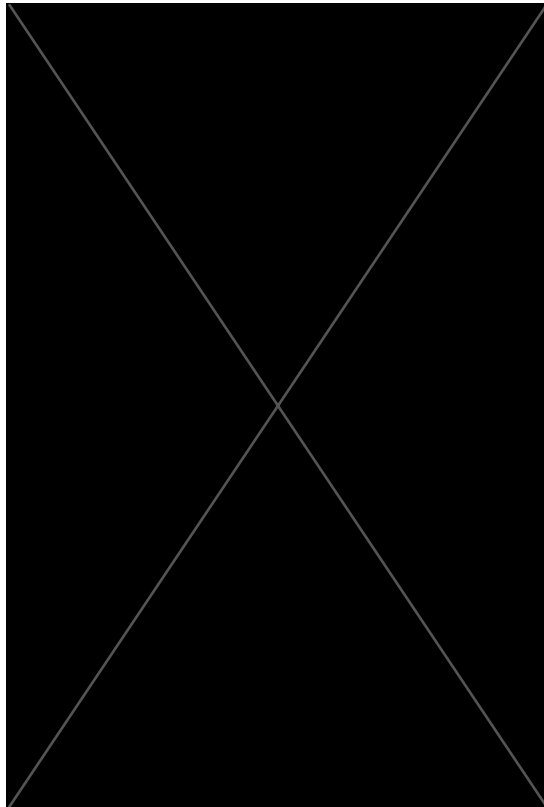


Figure 42 : Extrait du livre *Kamaitachi*, 1969, n.p.

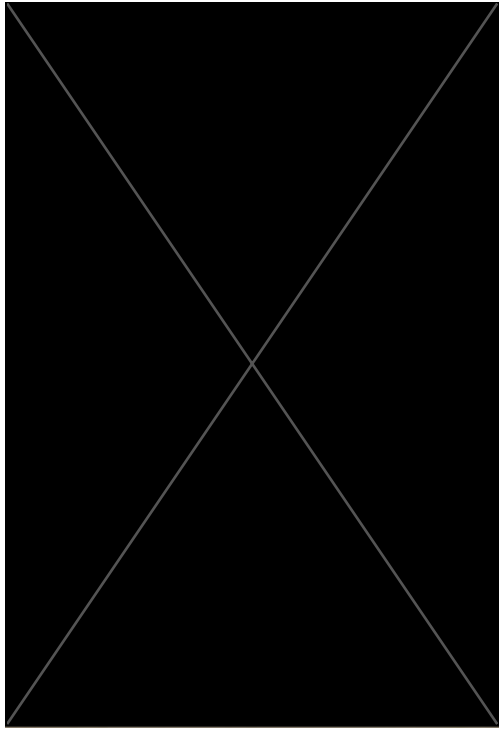


Figure 43 : Première page de *Workshop* n° 1, septembre 1974, recto

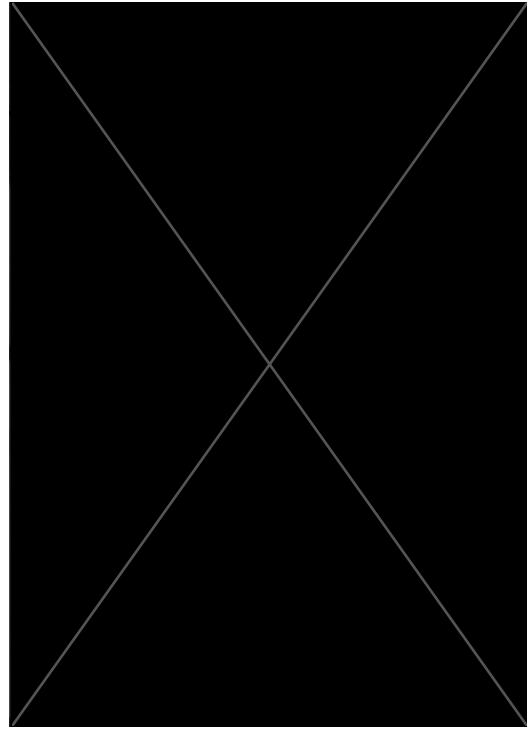


Figure 44 : Première page de *Workshop* n° 1, septembre 1974, verso

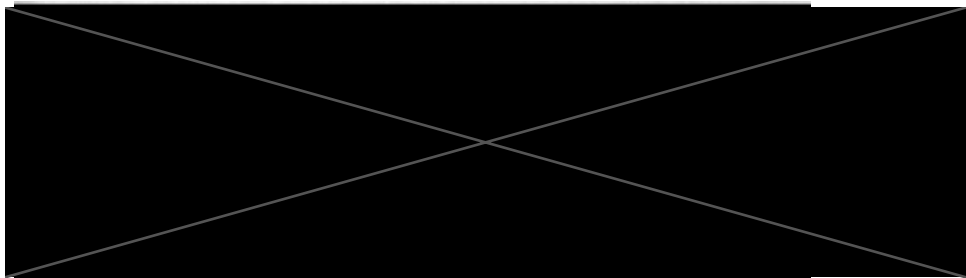


Figure 45 : Réclame pour l'ouverture de Worksho (*Asahi Kamera*, avril 1974, p.172.)

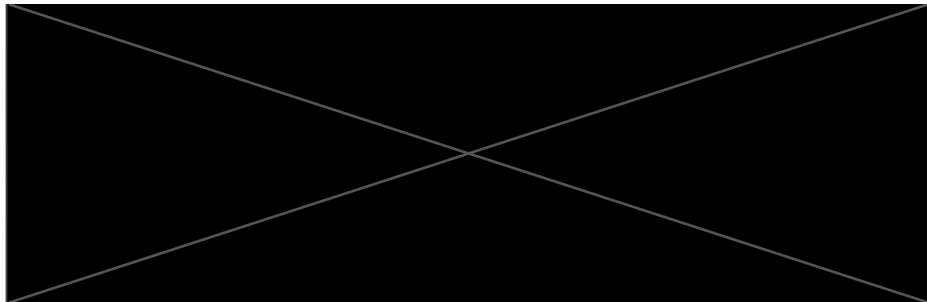


Figure 46 : Réclame pour le séminaire d'été à Tokyo (*Kamera Mainichi*, juillet 1974, p.255.)

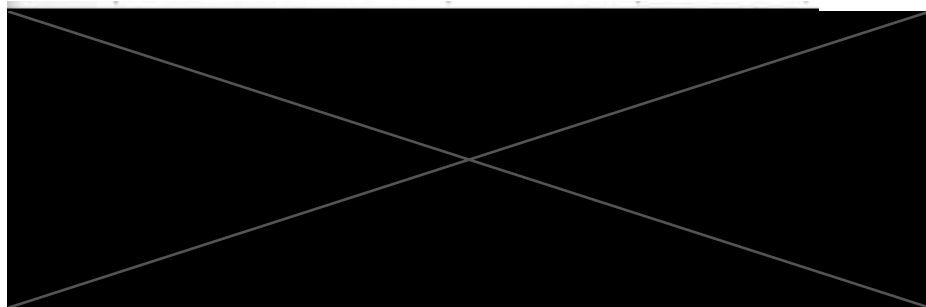


Figure 47 : Réclame pour la revue *Workshop* (*Kamera Mainichi*, août 1974, p.250)

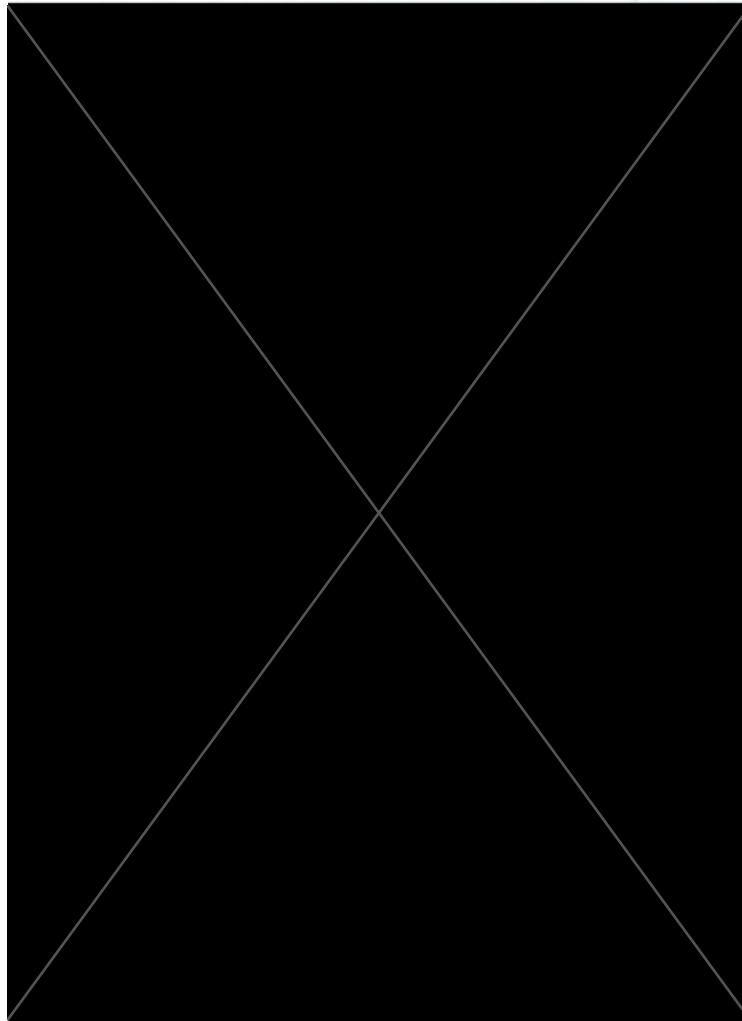


Figure 48 : Poster pour l'ouverture de l'école Workshop, 1974 (*Workshop* n° 8, juillet 1976, p.44)

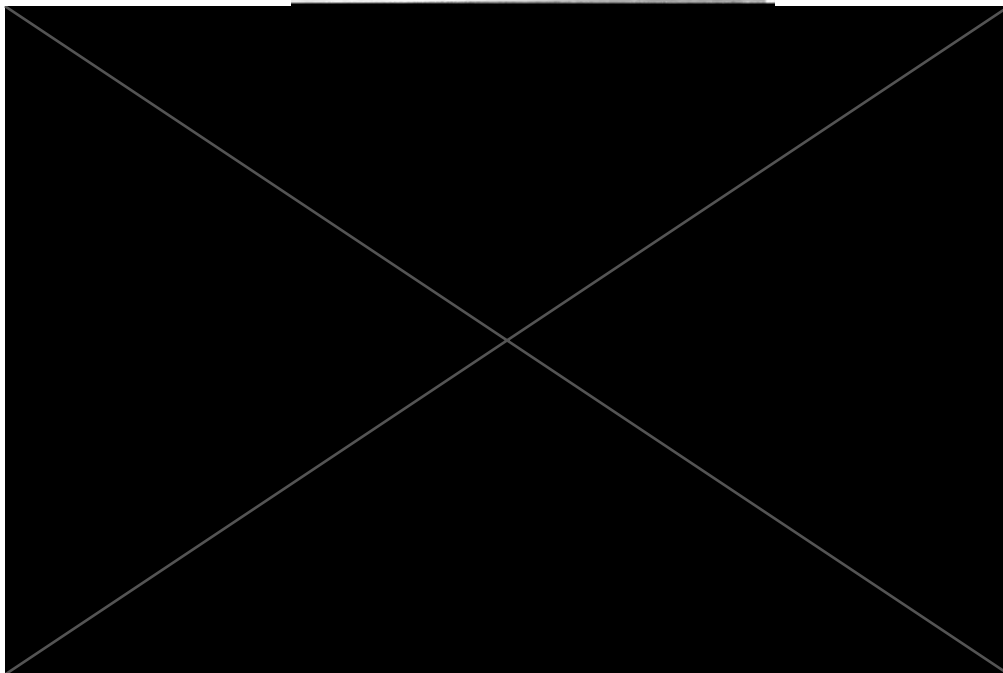


Figure 49 : Réclame pour l'Institut de photographie de Chiyoda (*Nippon Kamera*, février 1974)

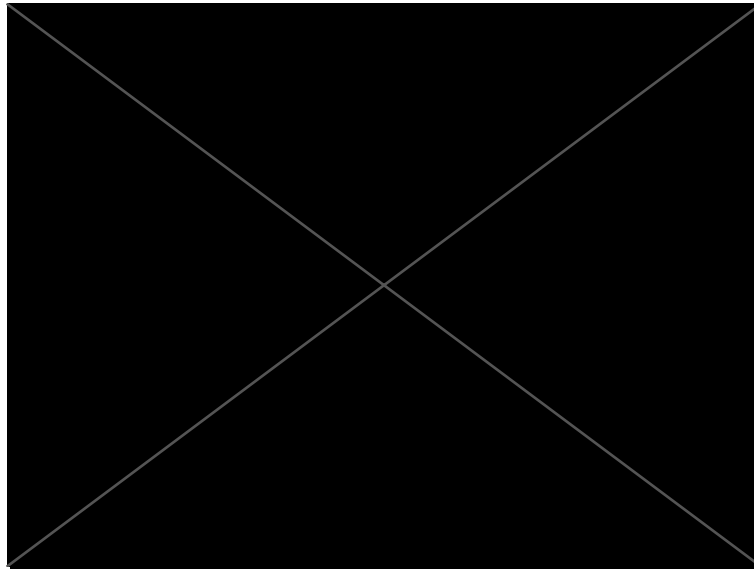


Figure 50 : Vue du local de Workshop. De gauche à droite : Fukase, Tōmatsu, Yokosuka, Hosoe, Araki et Moriyama (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.241)

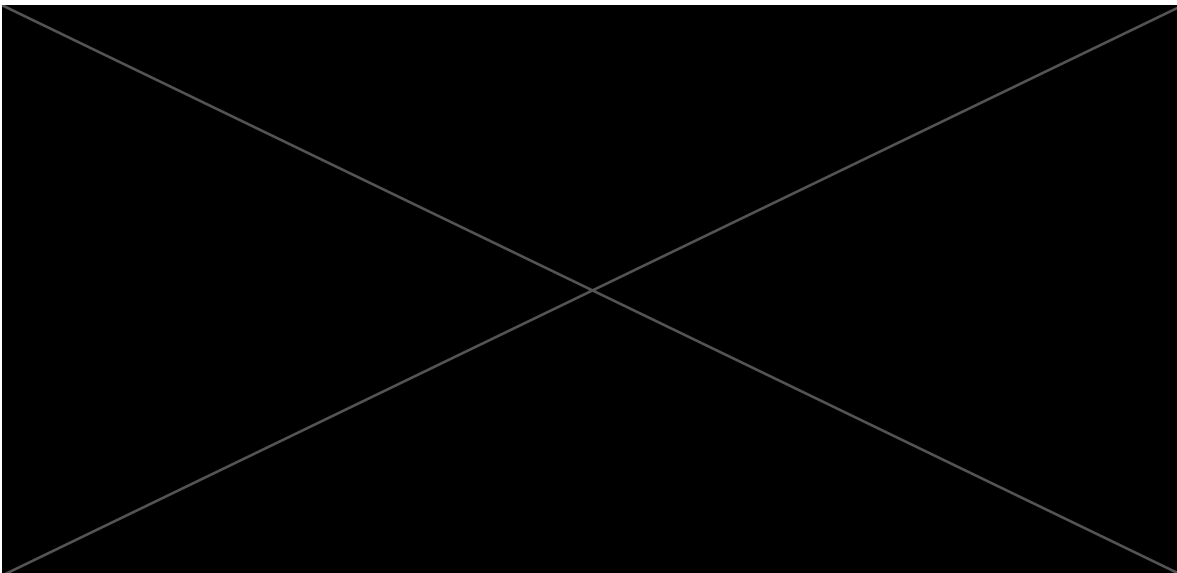


Figure 51 : Vue du local de Workshop (*Workshop* n° 1, septembre 1974, p.15)

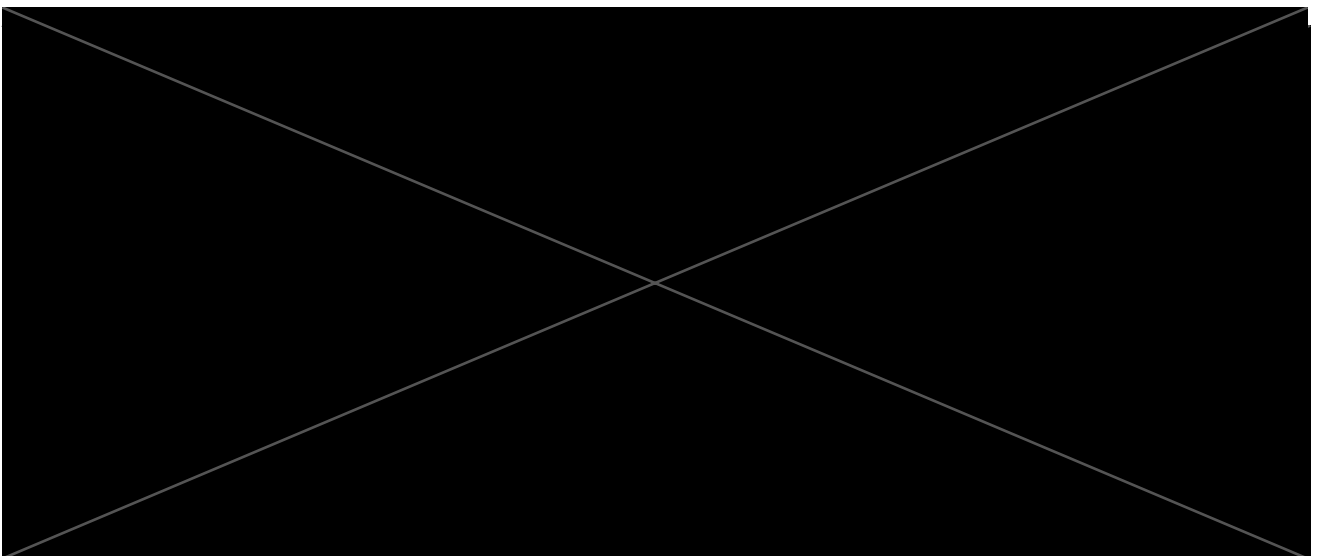


Figure 52 : Vue d'un cours de Tōmatsu (*Photographers' Gallery Press*, n°5, avril 2006, p.134)

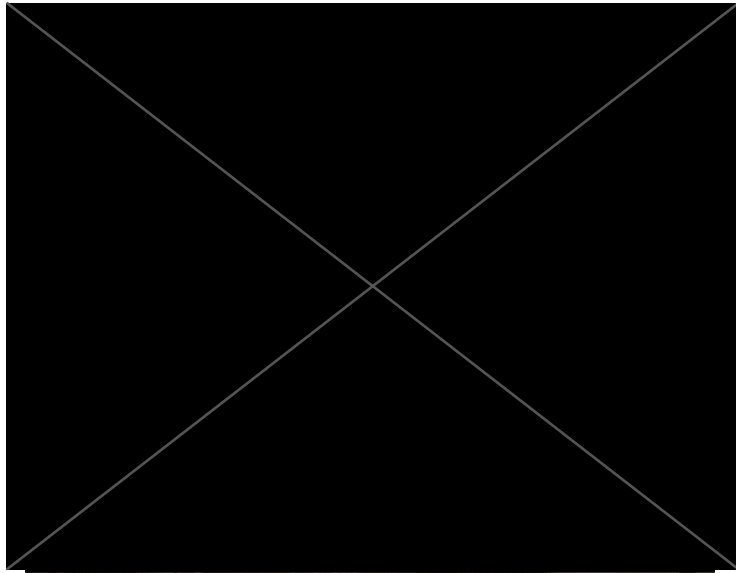


Figure 53 : Vue du séminaire d'été à Tokyo, août 1974 (*Workshop* n° 8, juillet 1976, p.45)

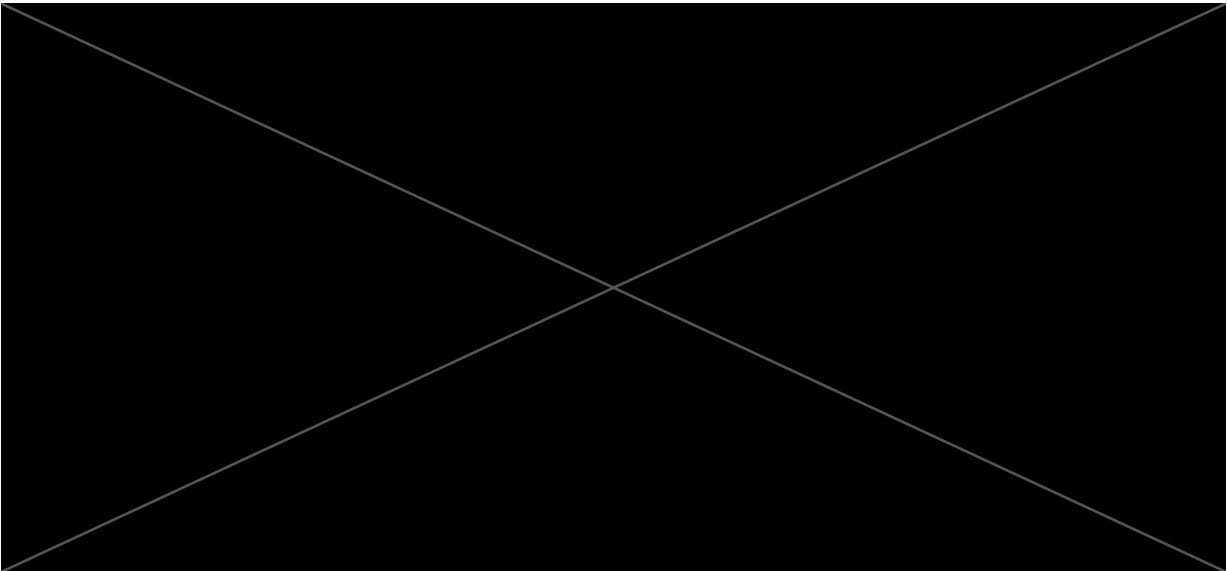


Figure 54 : Vue de la salle de repos du séminaire d'été à Tokyo, 31 août 1974. De droite à gauche : Wanibe Yōko, Araki, Hosoe, Moriyama et devant, de dos Tōmatsu (extrait de « Yōko, 1974 », *Kamera Mainichi*, janvier 1975, p.40-49)

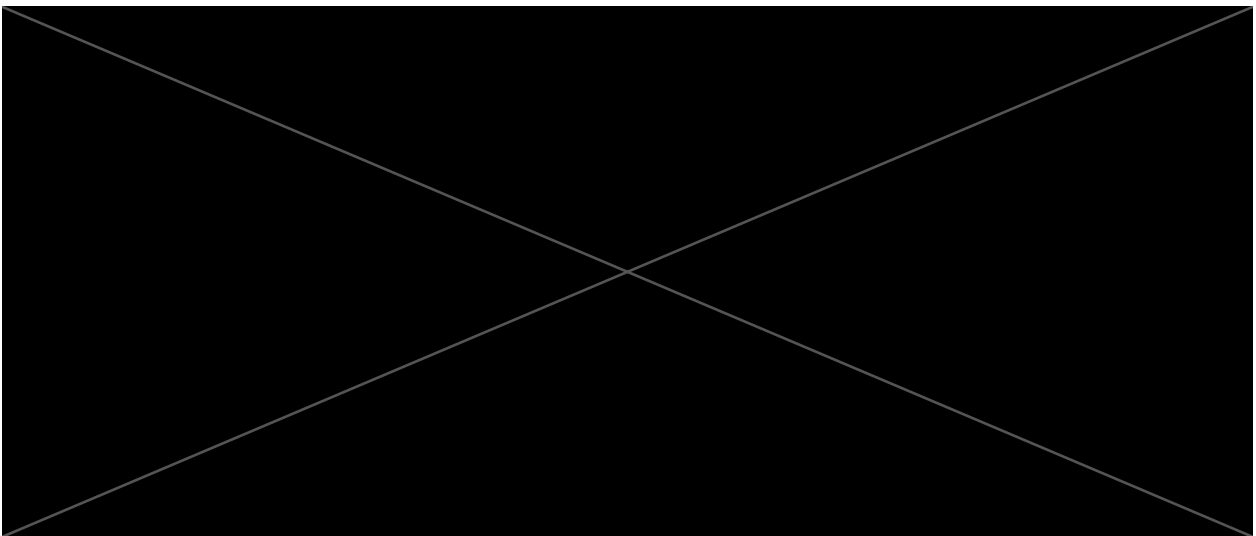


Figure 55 : Vue du séminaire à Okinawa, novembre 1974 : Fukase, Araki, Moriyama et Hosoe à Okinawa (*Photographers' Gallery Press*, n°5, avril 2006, p.137)

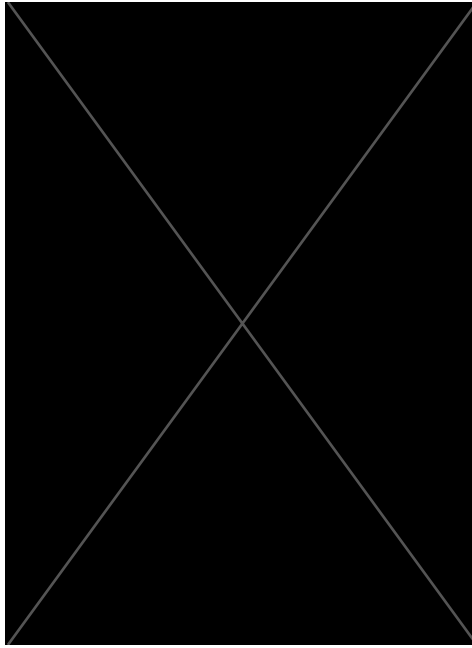


Figure 56 : Poster pour le séminaire à Okinawa, novembre 1974 (*Photographers' Gallery Press*, n°5, avril 2006, p.146)

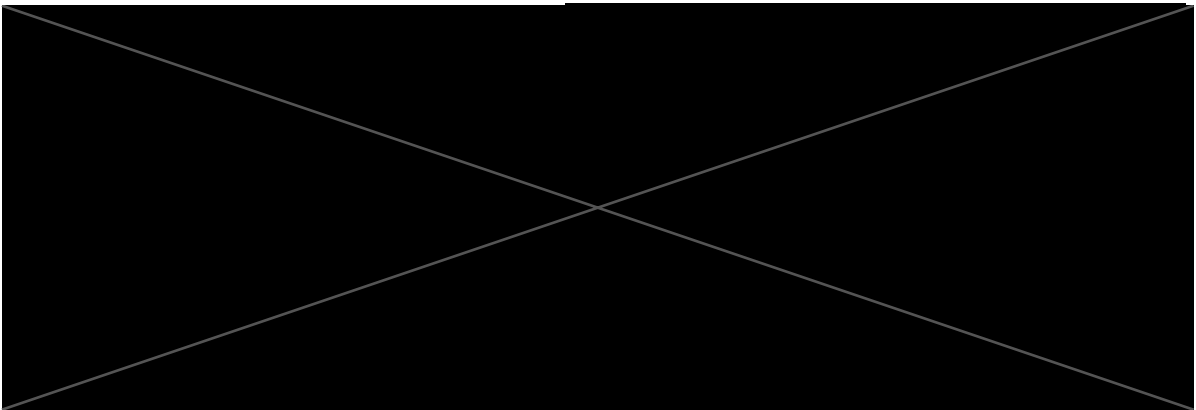


Figure 57 et Figure 58 : Vues du séminaire à Okinawa, novembre 1974: classe d'Araki (droite) et de Hosoe (gauche)
(*Workshop* n°3, mars 1975, p.15)

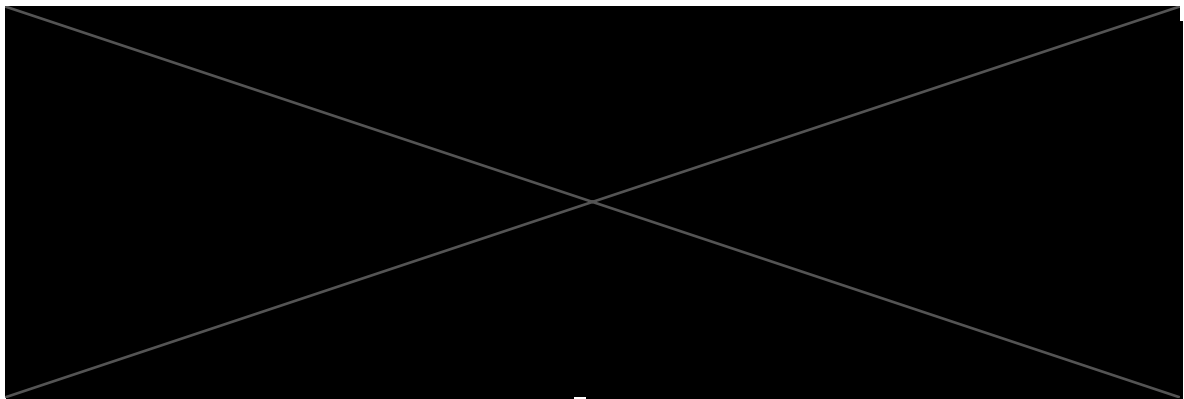


Figure 59 et Figure 60 : Vues du séminaire à Okinawa, novembre 1974: Moriyama et Fukase (gauche), Tōmatsu (droite)
(*Photographers' Gallery Press*, n°5, avril 2006, p.136 et 145)

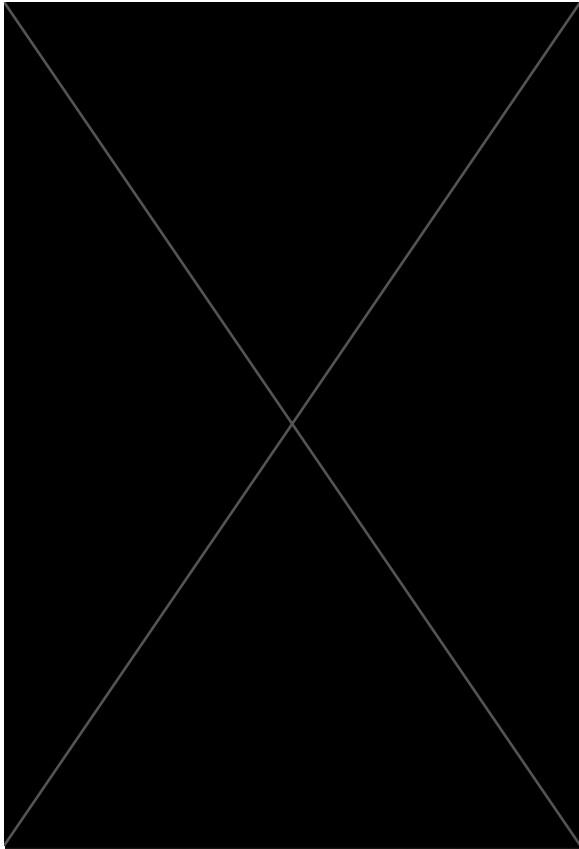


Figure 61 : Première page de *Workshop* n° 1, septembre 1974

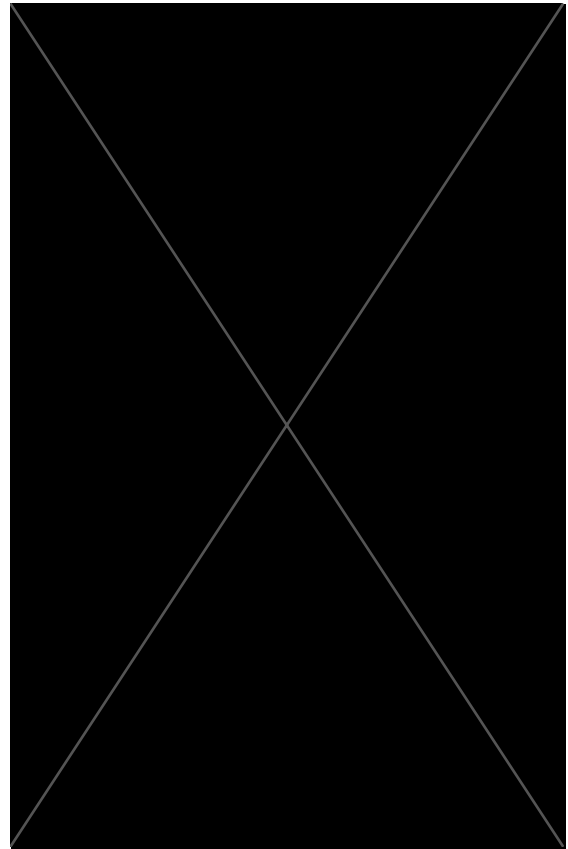


Figure 62: Première page de *Workshop* n° 2, décembre 1974

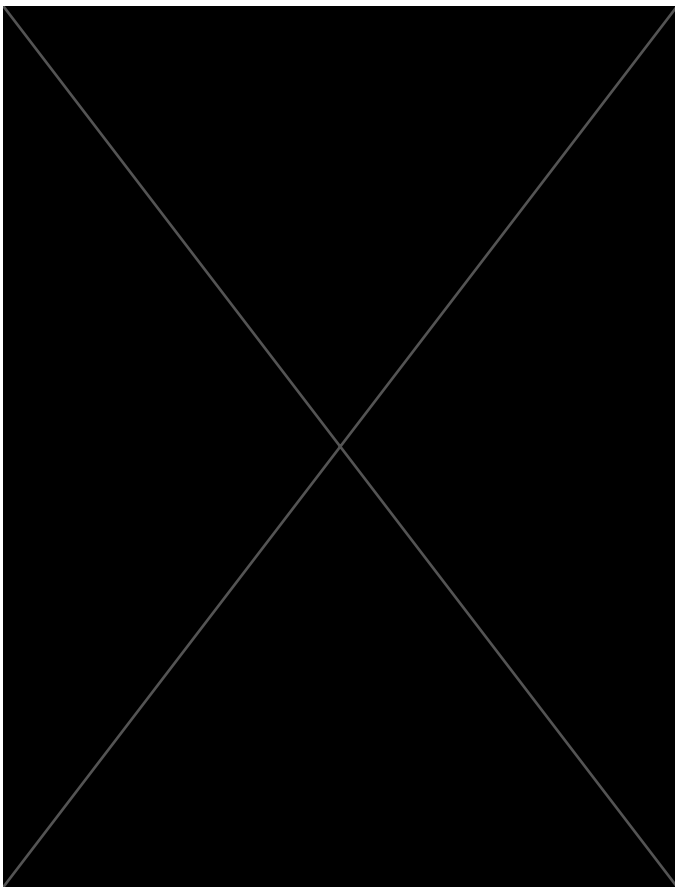


Figure 63 : Première page de *Workshop* n° 3, mars 1975

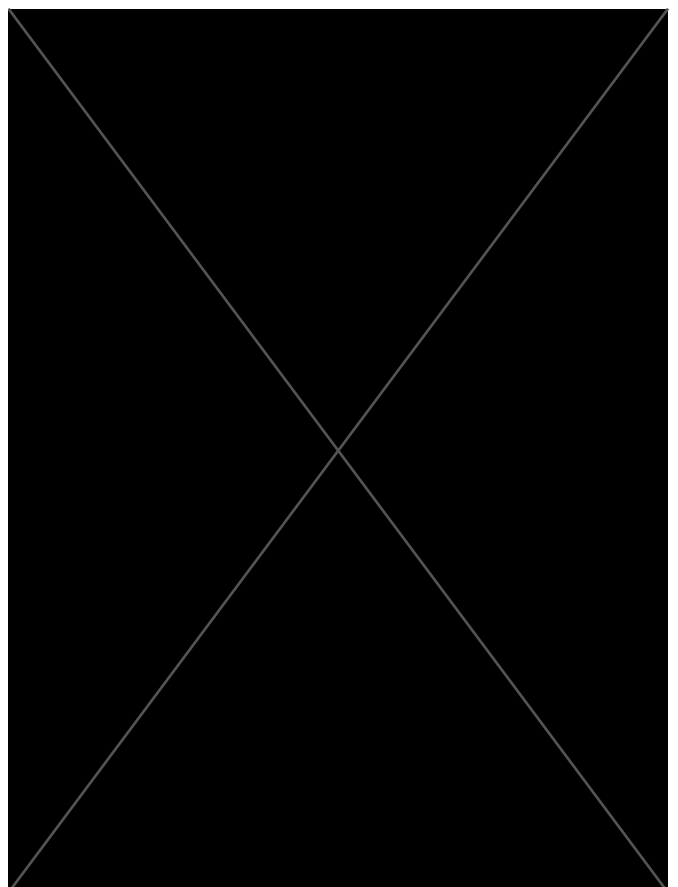


Figure 64 : Première page de *Workshop* n° 4, juin 1975

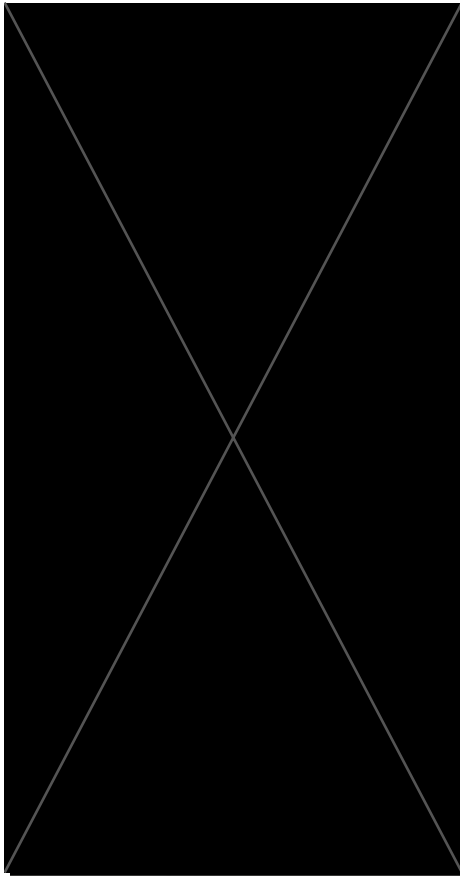


Figure 65 : Couverture de *Workshop* n° 5, octobre 1975

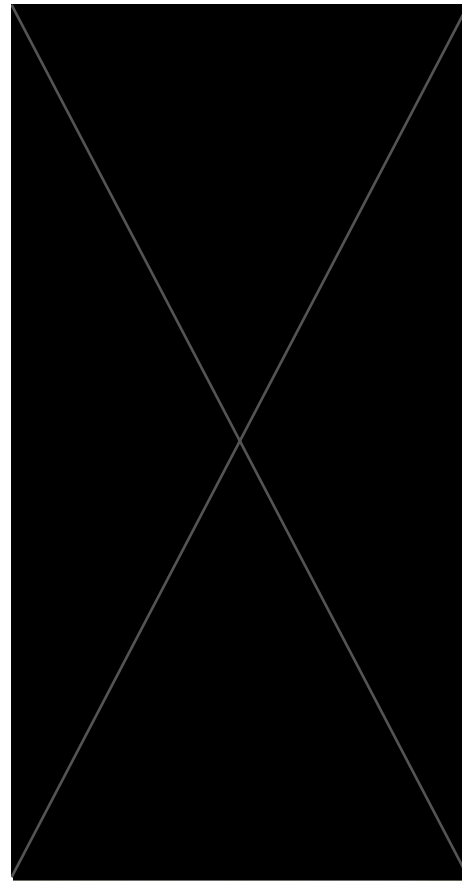


Figure 66 : Couverture de *Workshop* n° 6, janvier 1976

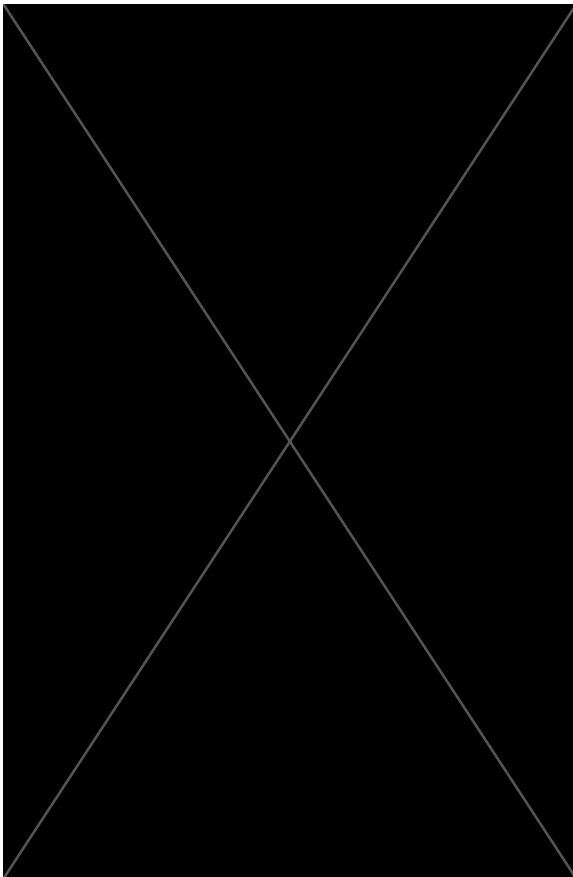


Figure 67 : Couverture de *Workshop* n° 7, avril 1976

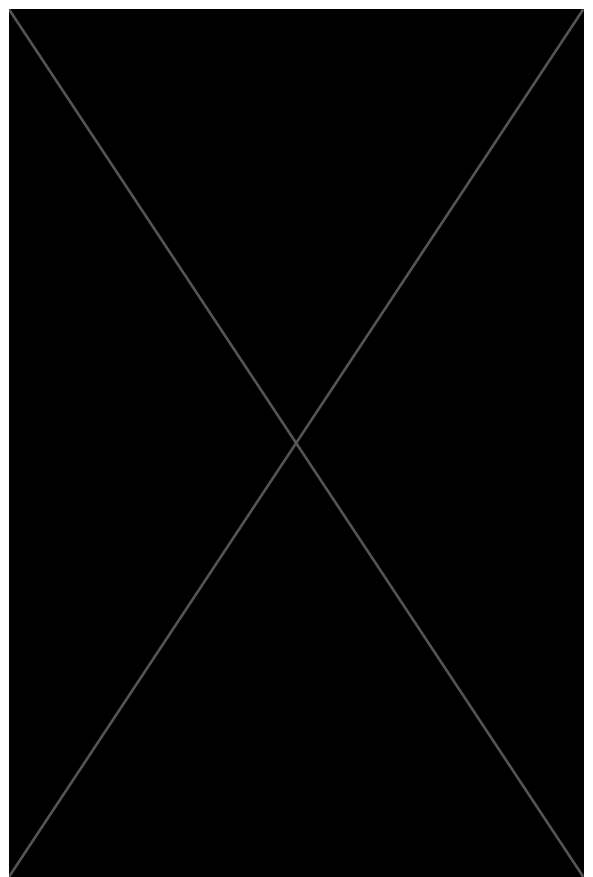


Figure 68 : Couverture de *Workshop* n° 8, juillet 1976

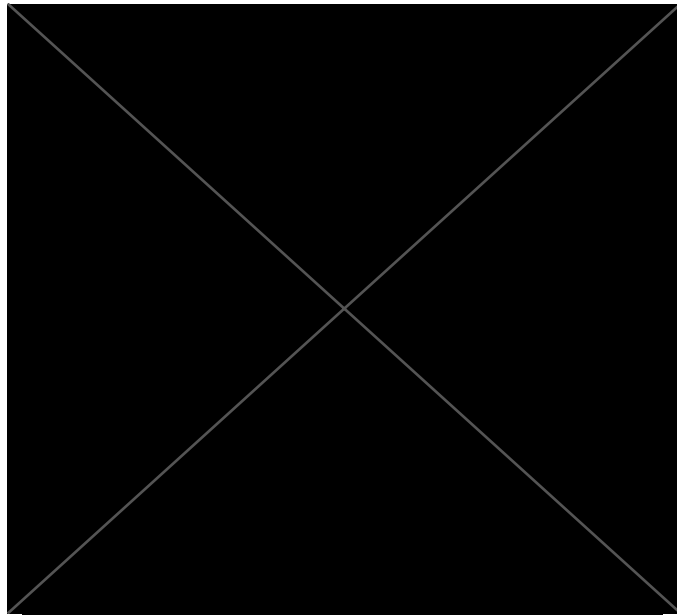


Figure 69 : Couverture de *Taiyō no enpitsu* (Le crayon du soleil), 1975

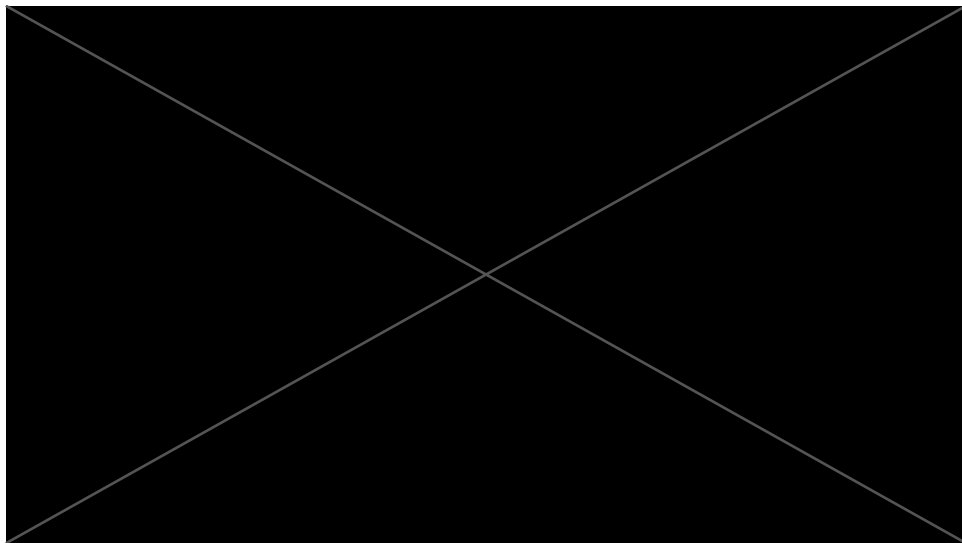
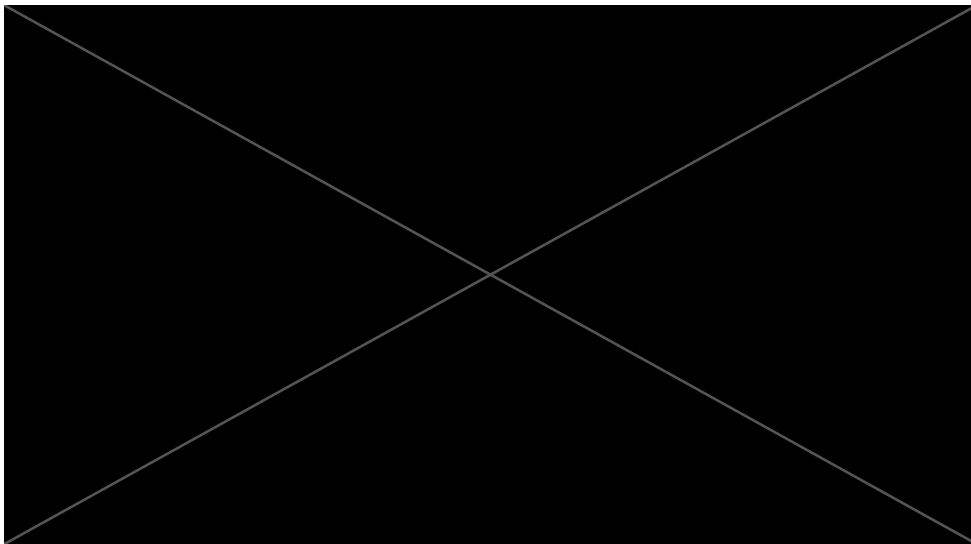


Figure 70 et 71 : Extrait de *Taiyō no enpitsu* (Le crayon du soleil), 1975 (n.p.)

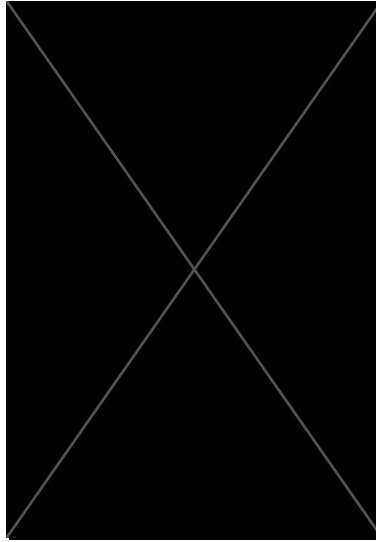


Figure 72 : Couverture de *Kamera Mainichi*, décembre 1973

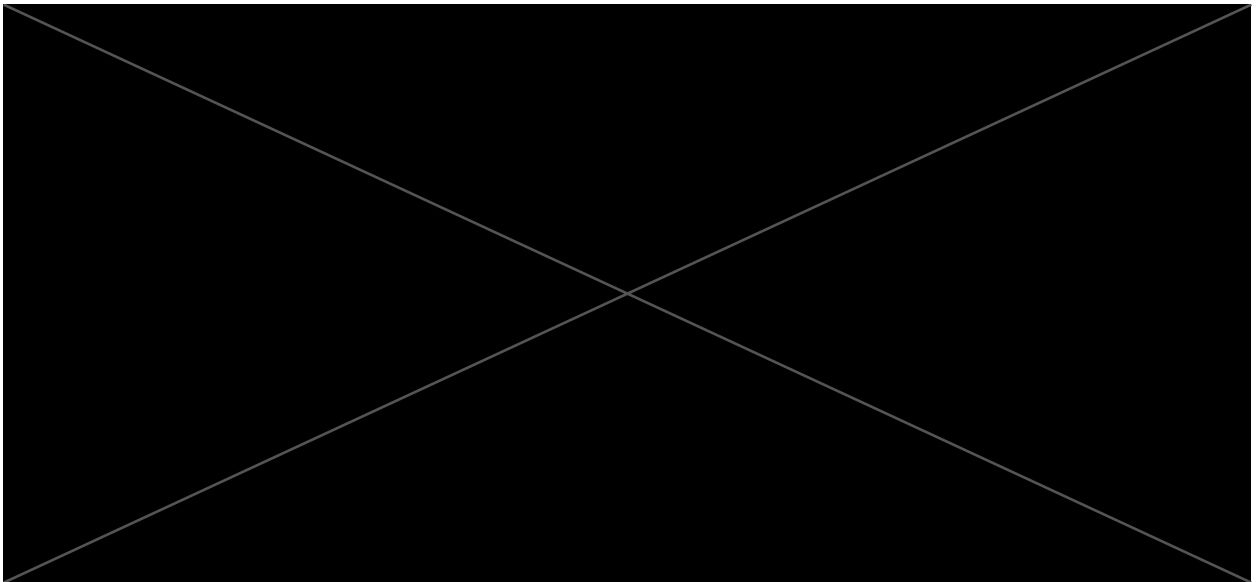


Figure 73 et 74 : Extrait de « Taiyō no enpitsu » (Le crayon du soleil) (*Kamera Mainichi*, décembre 1973, 47-61)

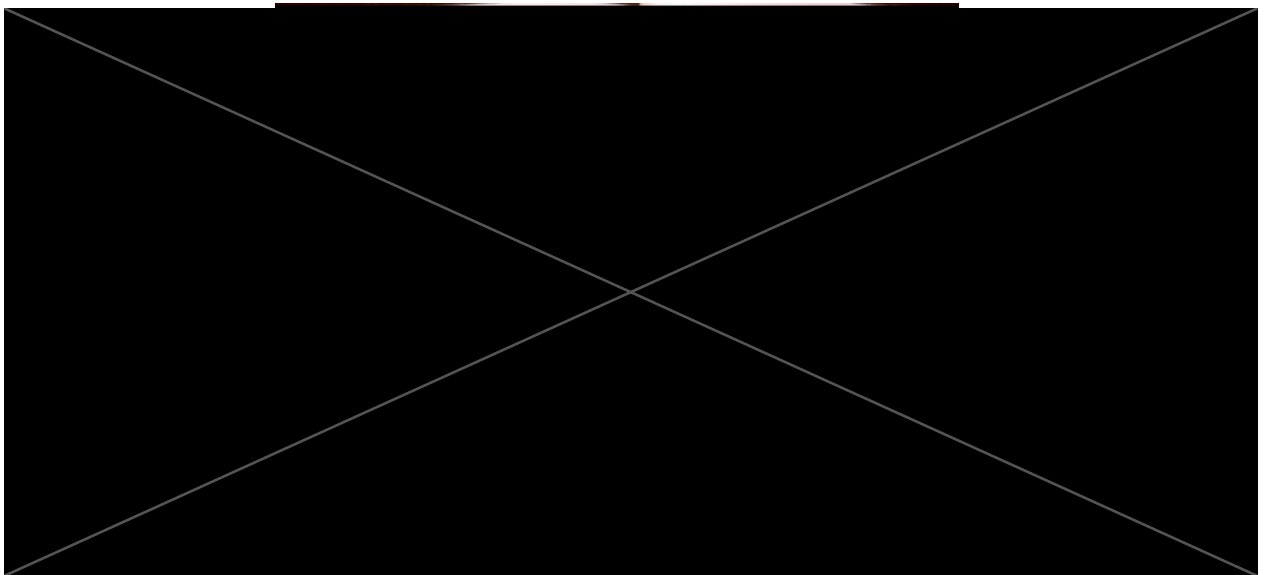


Figure 75 : Extrait de « Taiyō no enpitsu » (Le crayon du soleil) (*Kamera Mainichi*, août 1973, p.32-46)

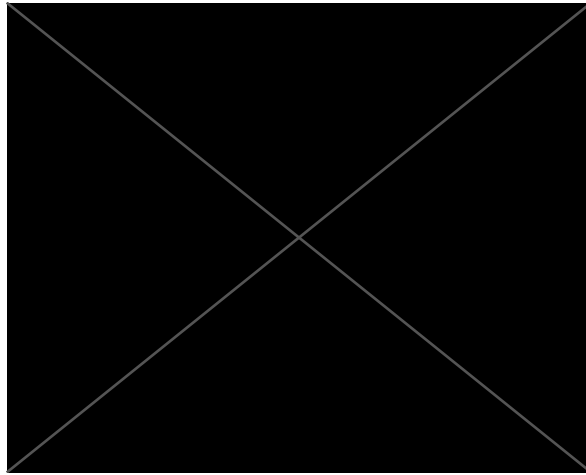


Figure 76 : Couverture du livre *Okinawa Okinawa Okinawa*, 1969

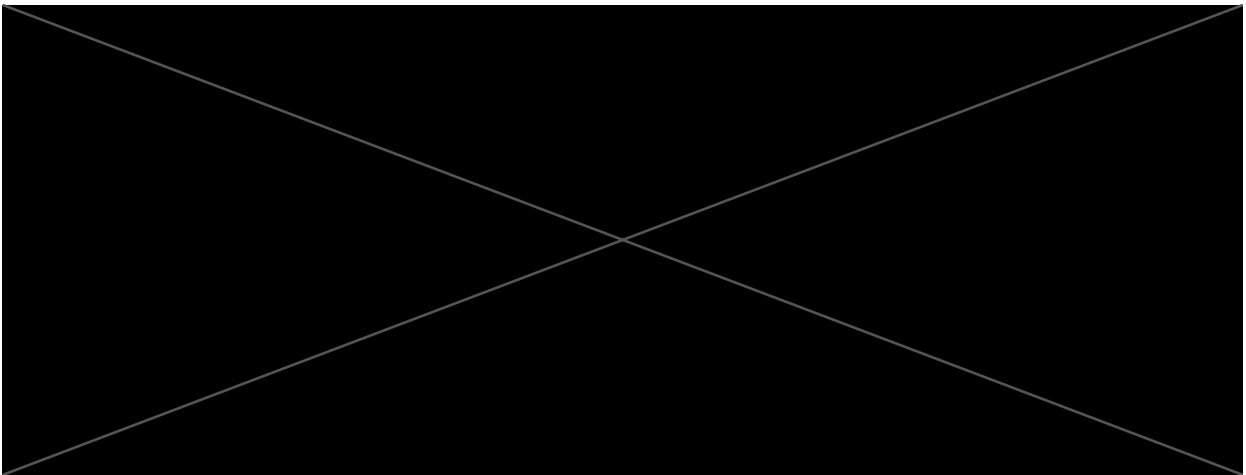


Figure 77 : Double page du livre *Okinawa Okinawa Okinawa*, 1969, n.p.

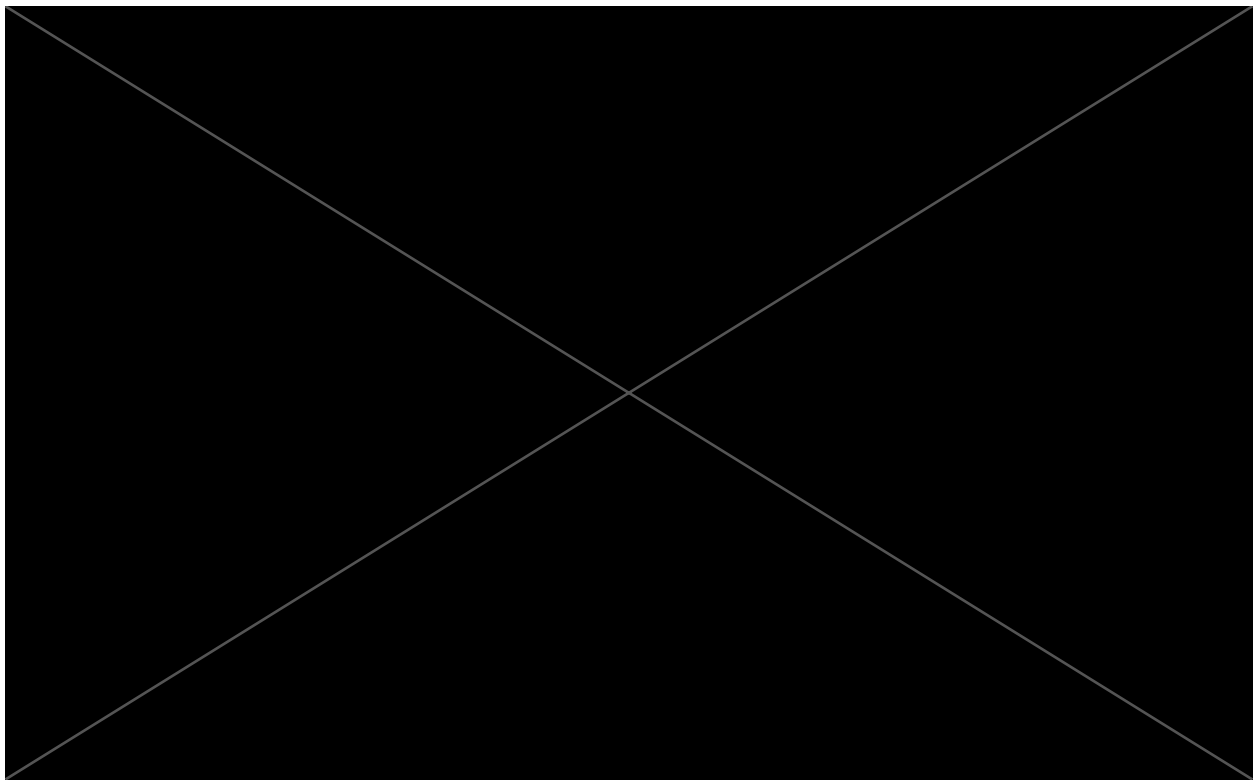


Figure 78 : Extrait de « Karafuruna, amarinimo karafuruna! » (Haut, si haut en couleur !) (*Asahi Kamera*, mars 1972, p.84-92)

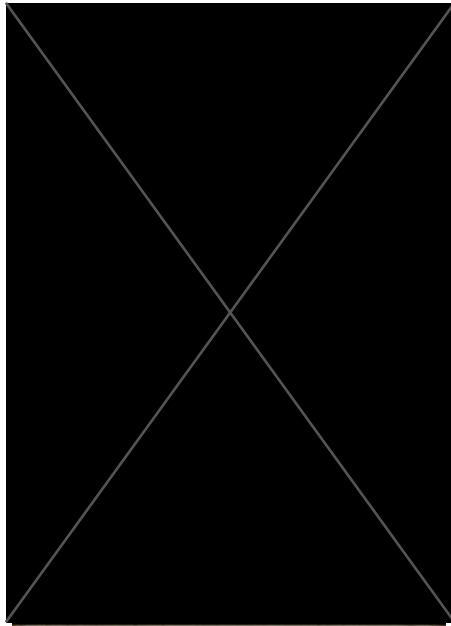


Figure 79 : Couverture de *Shashin hihyō* n° 5, février 1974

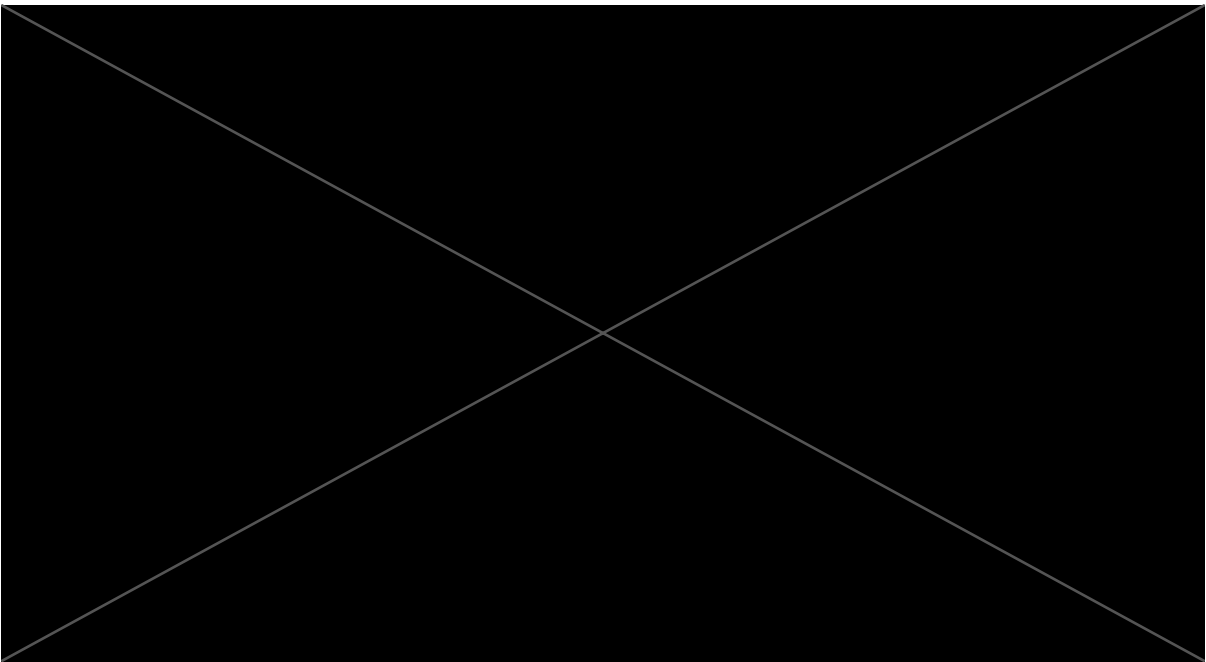


Figure 80 et 81 : « Katei shashinjutsu nyūmon » (Une introduction à la technique de photographie domestique) (Workshop n° 1, septembre 1974, .13-14)

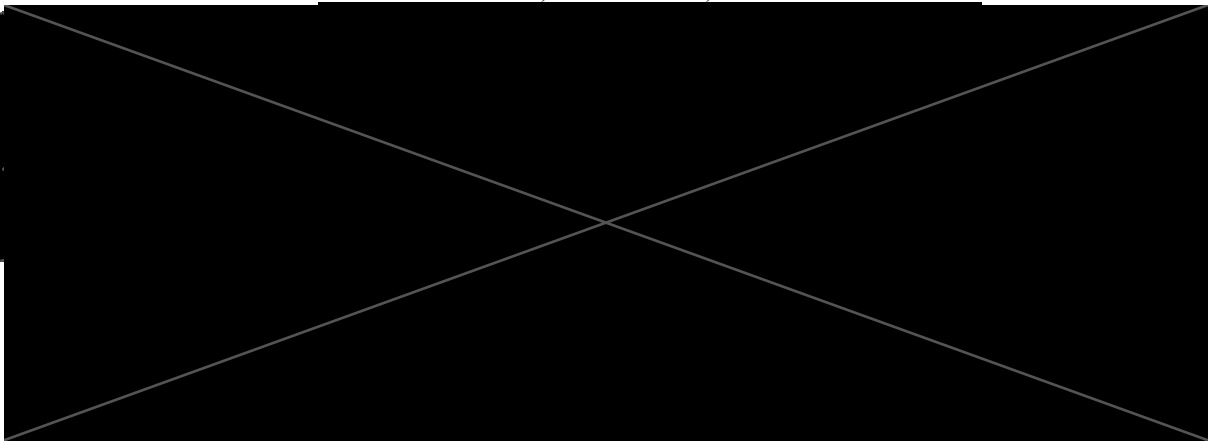


Figure 82 : *Id.*, p.14, détail

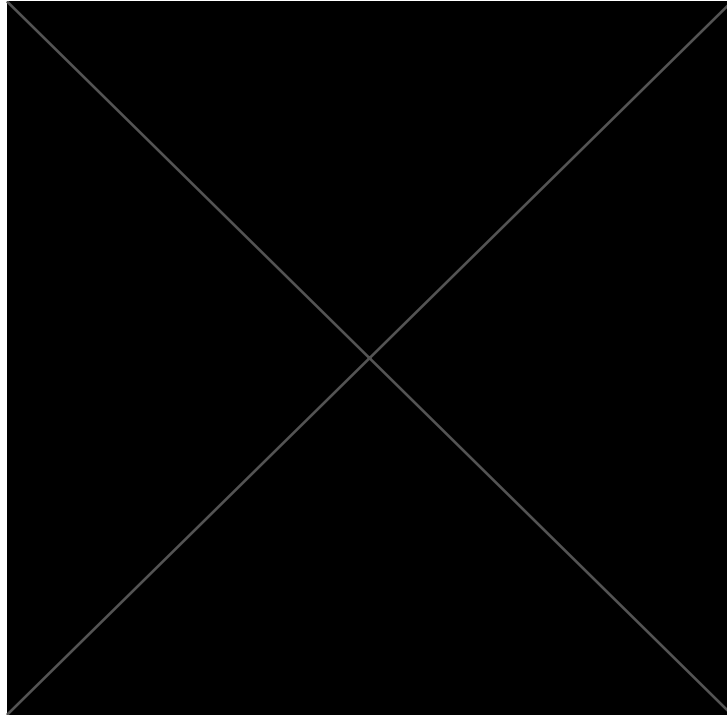


Figure 83 : Extrait de « 1975 nen, natsu » (été 1975) (*Workshop* n° 5, octobre 1975, n.p.)

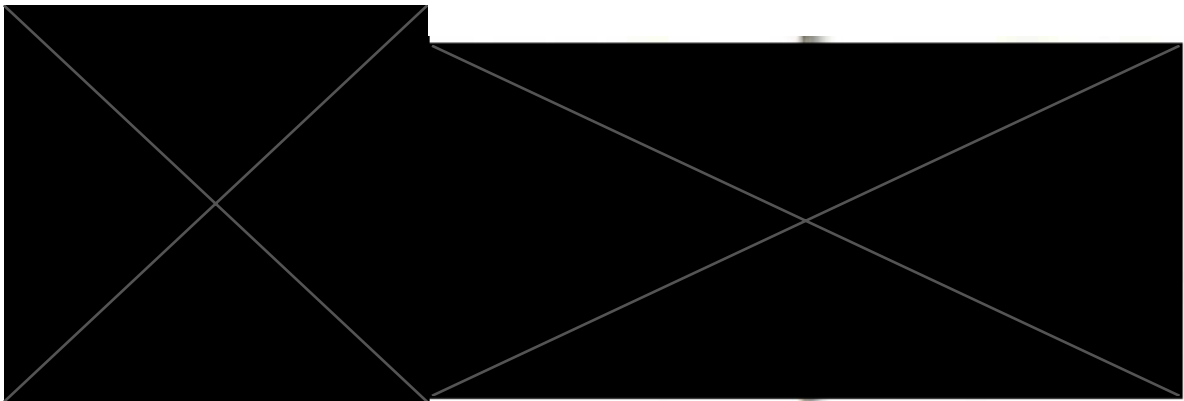


Figure 84 et 85 : Couverture et double page de *Waga ai, Yōko* (Yōko mon amour) 1978, n.p.

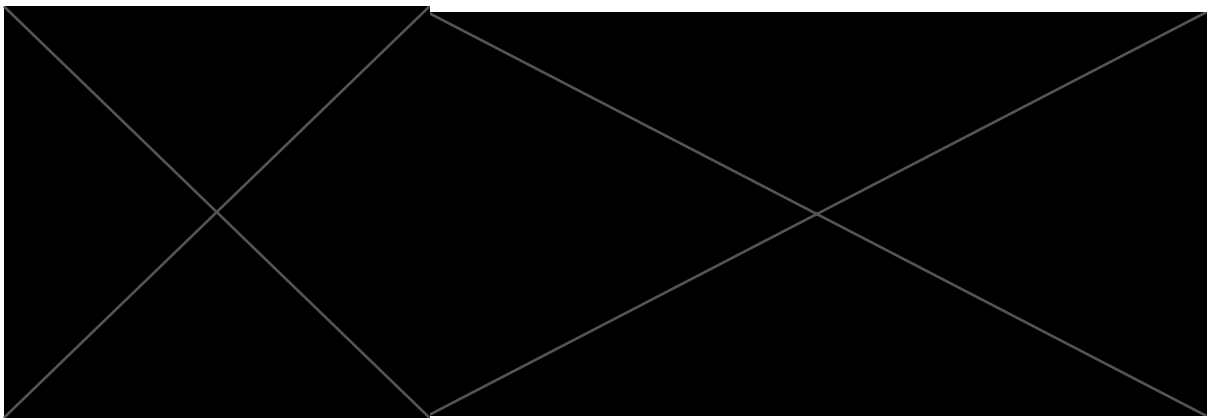


Figure 86 et 87 : Couverture et double page de *Yōko*, 1978, n.p.

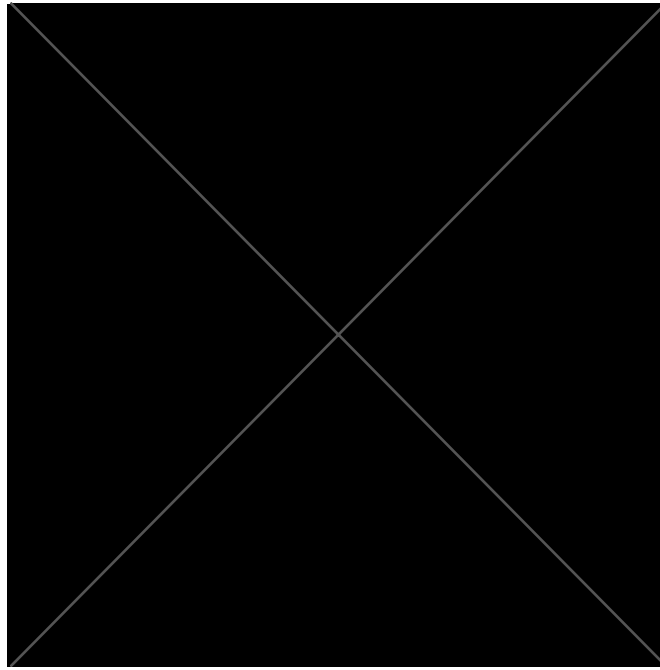


Figure 88 : Couverture de *Senchimentaru na tabi* (Voyage sentimental), 1971, n.p.

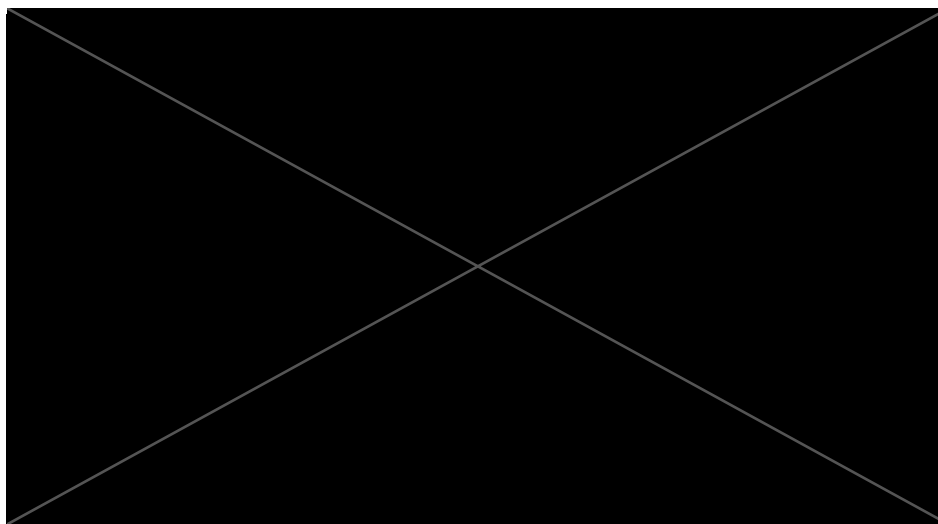
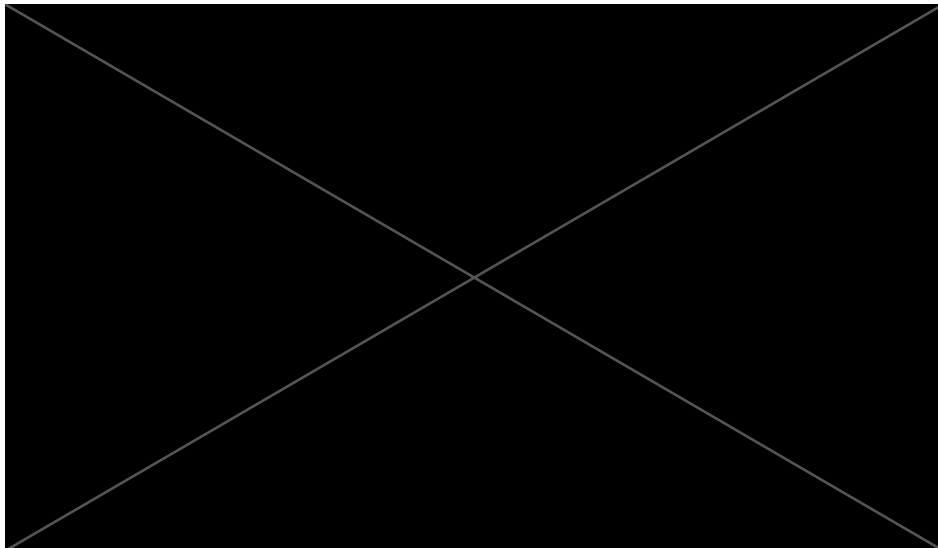


Figure 89 et 90 : Extrait de *Senchimentaru na tabi* (Voyage sentimental), 1971, n.p.

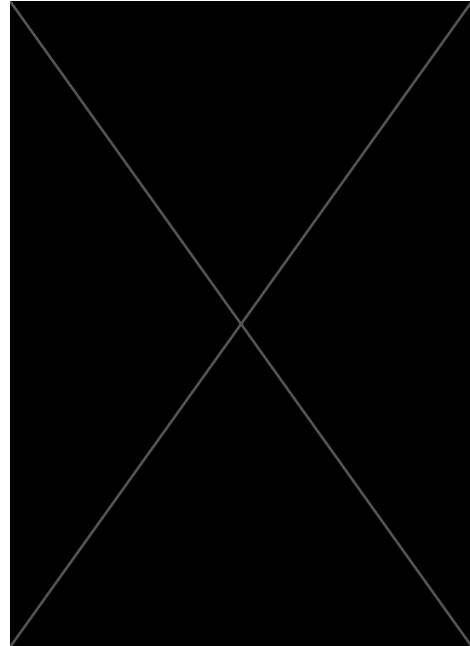
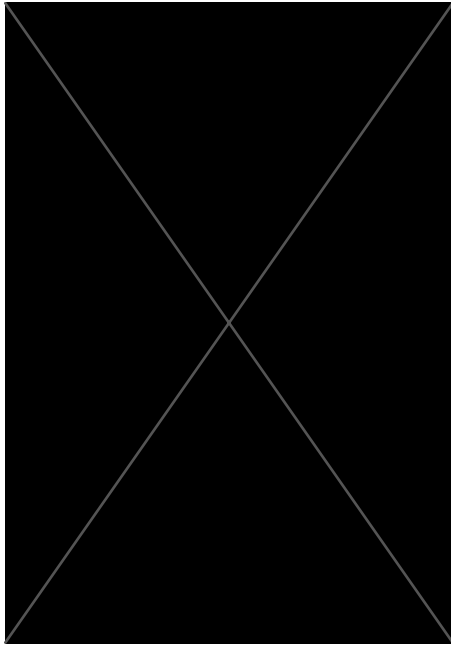
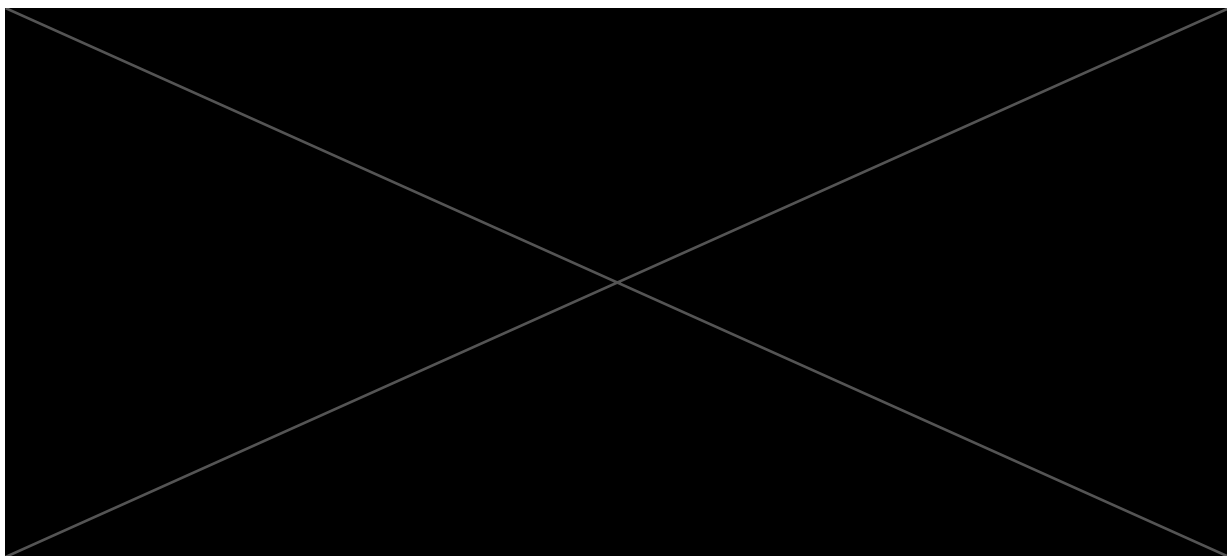
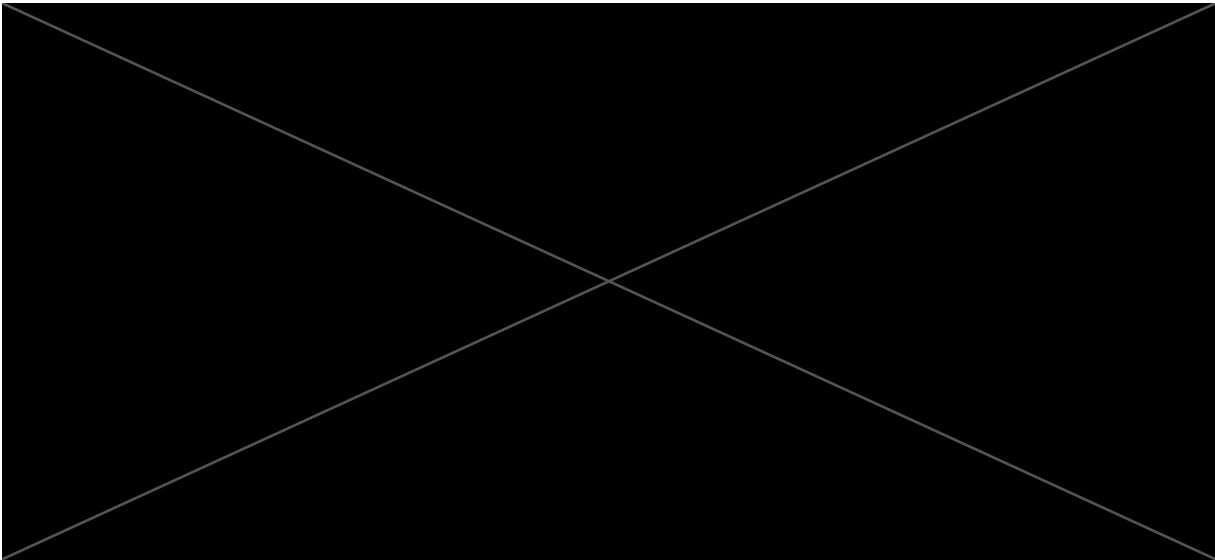


Figure 91 : Extrait de « Danchi shunpū » (Vent printanier dans le *anc* , *amera anc* , avr , p. -



Figures 92, 93 et 94 : Extrait de « Himiko no Kōei (A) » (Les descendants de Himiko (A)) (*Asahi Jānaru*, 8 novembre 1970, p.55-61)

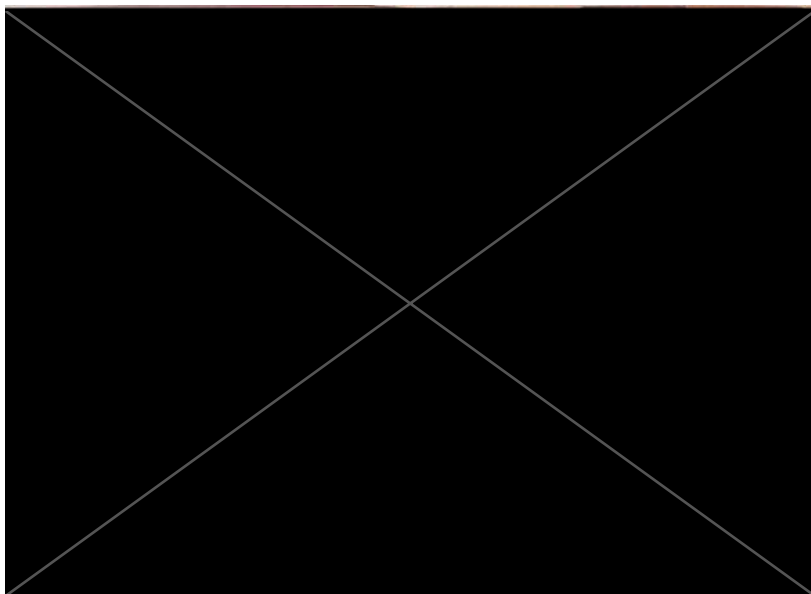
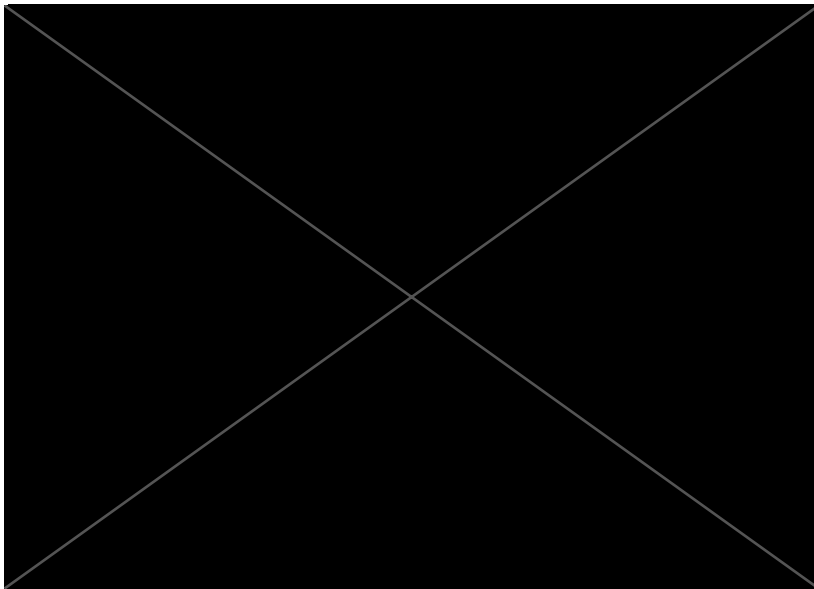
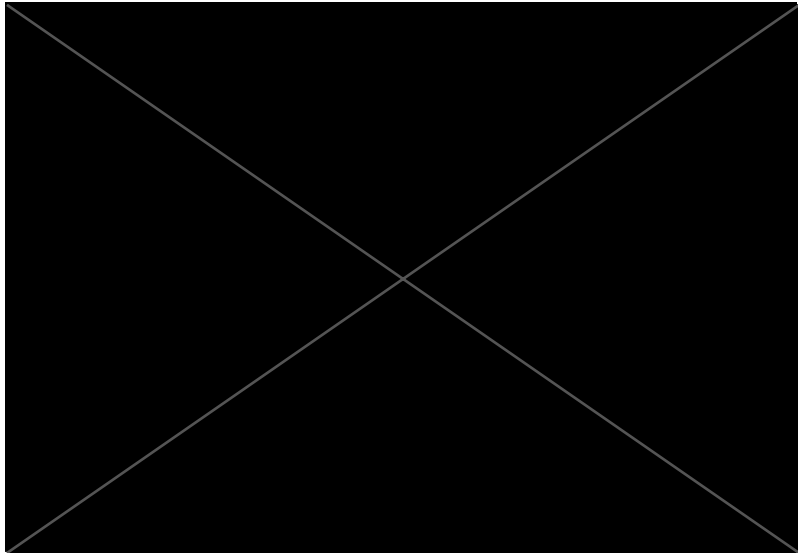


Figure 95, 96 et 97 :Extrait de « Himiko no Kōei (B) » (Les descendants de Himiko (B)) (*Asahi Jānaru*, 15 novembre 1970, p.55-61)

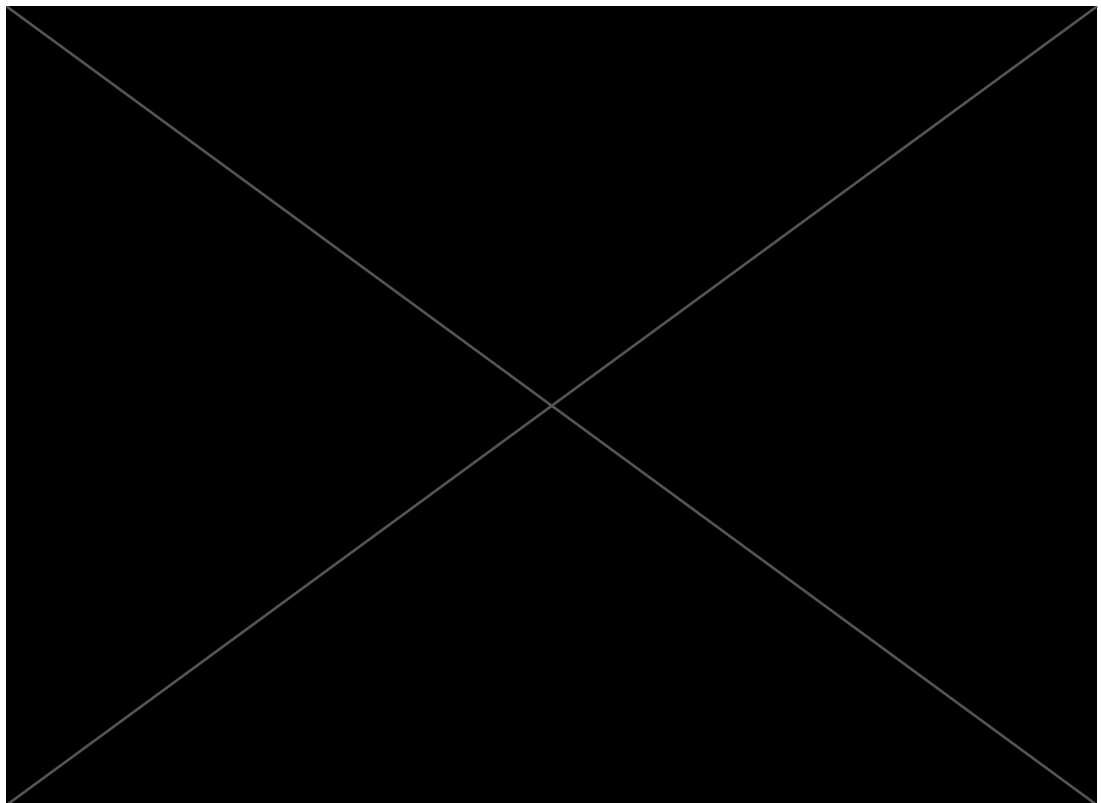
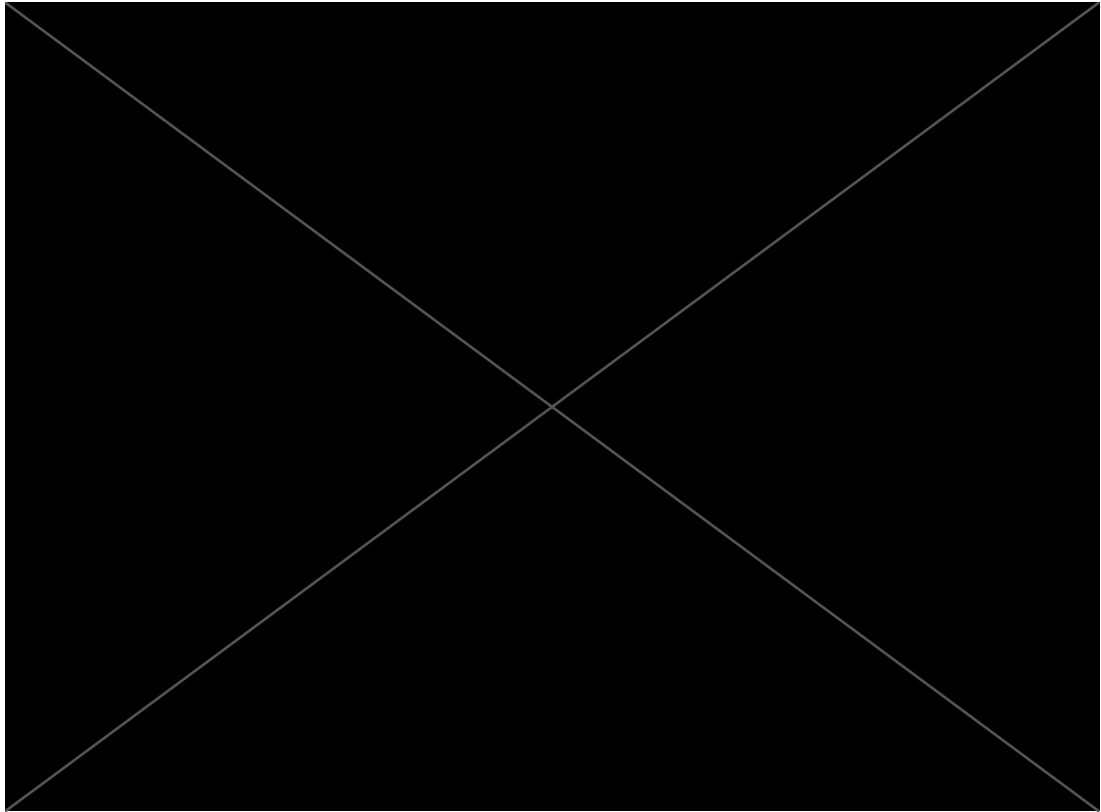


Figure 98 et 99 : Extrait de « Kyōri » (Village natal) (*Kamera Mainichi*, octobre 1971, p.110-121)

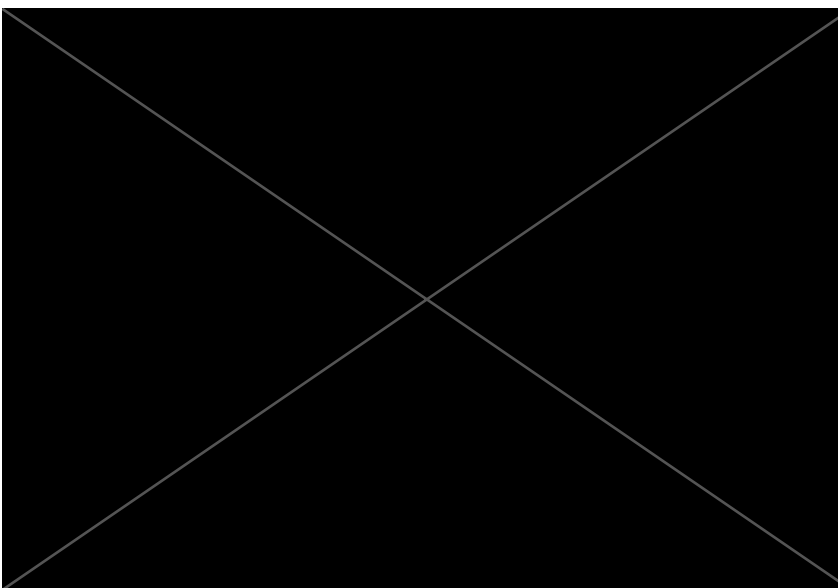
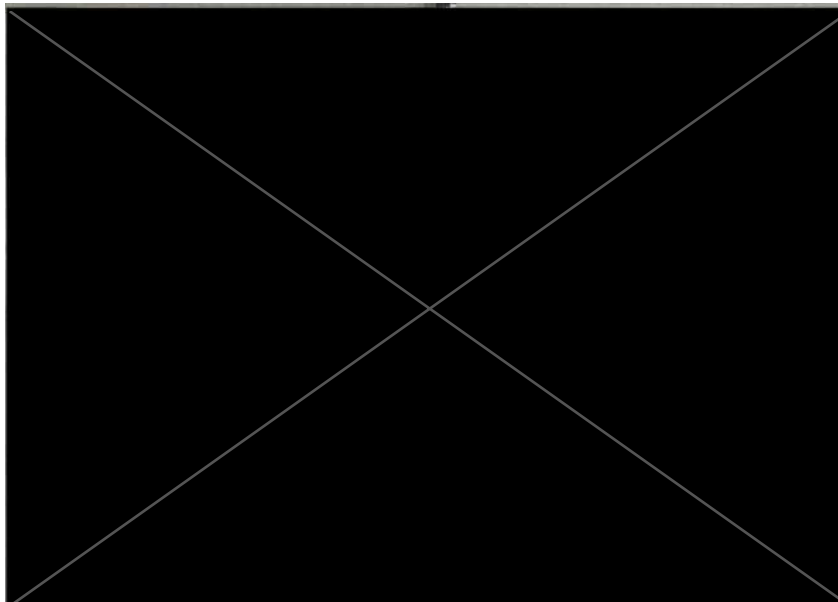
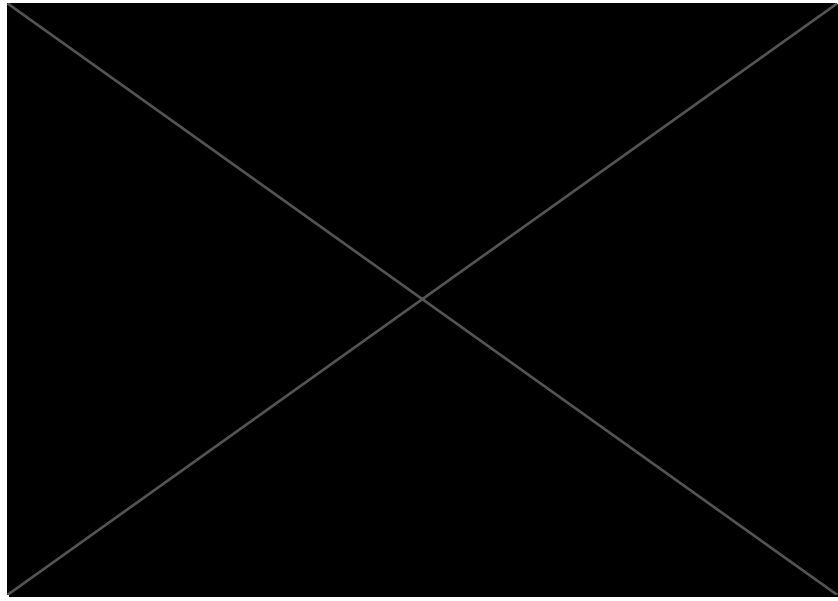


Figure 100, 101 et 102 Extrait de « Furusato » (Village natal) (*Asahi Kamera*, novembre 1972, p.141-160)

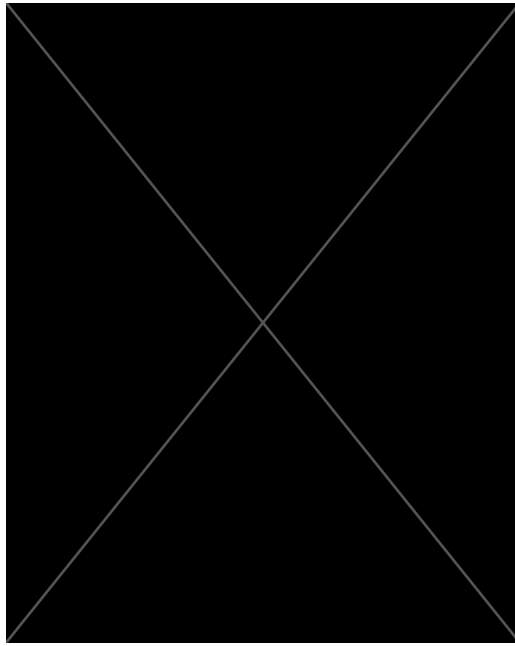
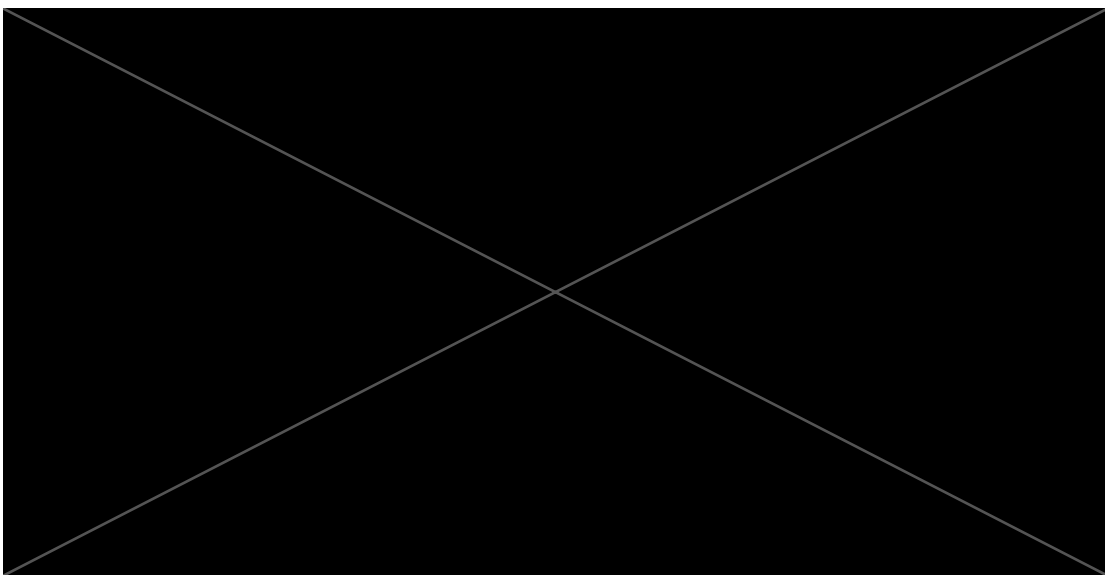
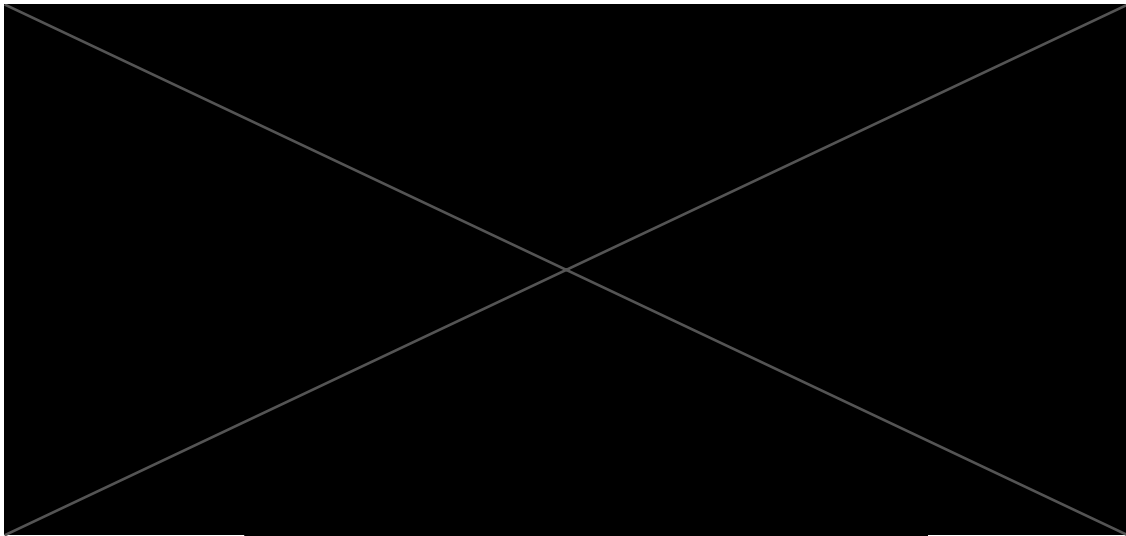


Figure 103 : Couverture de *Shinoyama Kishin to 28 nin no onna tachi* (28 girls by Kishin Shinoyama), 1969



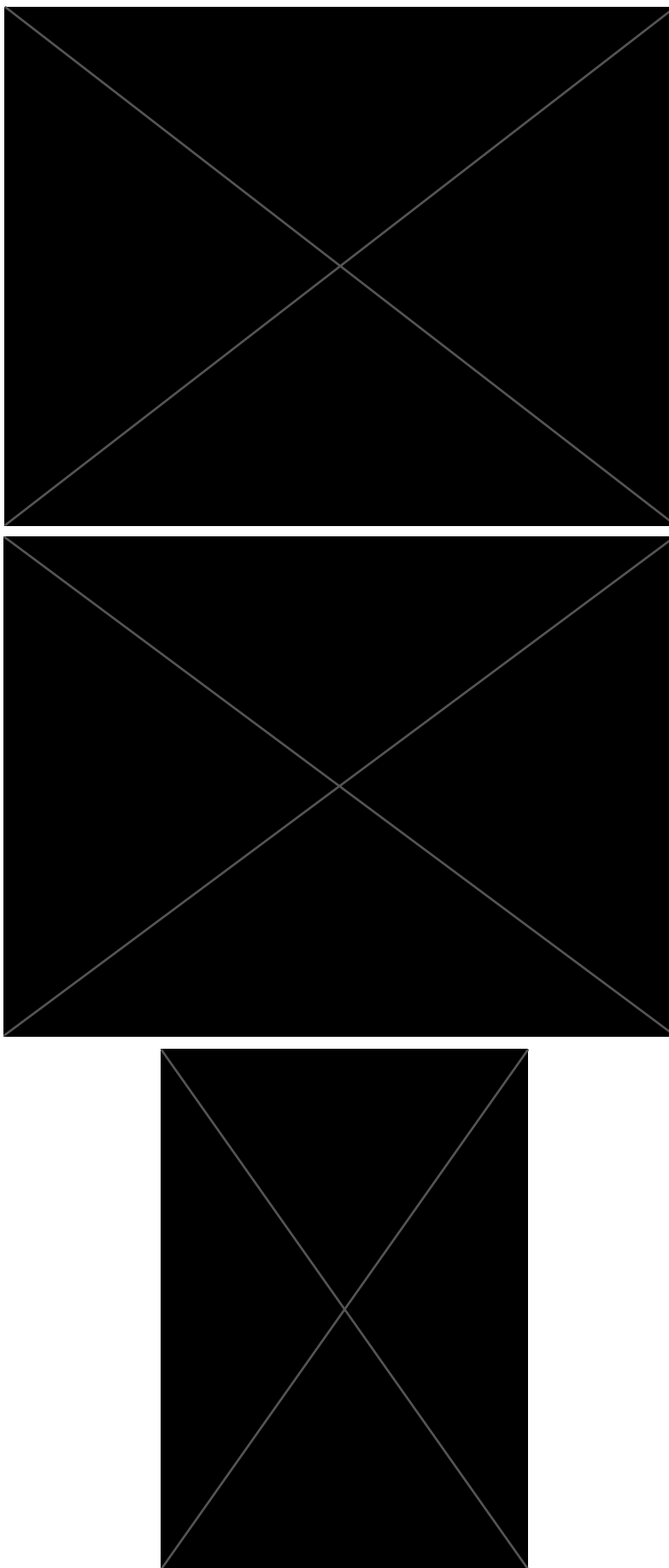


Figure 104, 105, 106, 107 et 108: Extrait de « Pinnu appu » (Pin-up) (*Asahi Kamera*, janvier 1976)

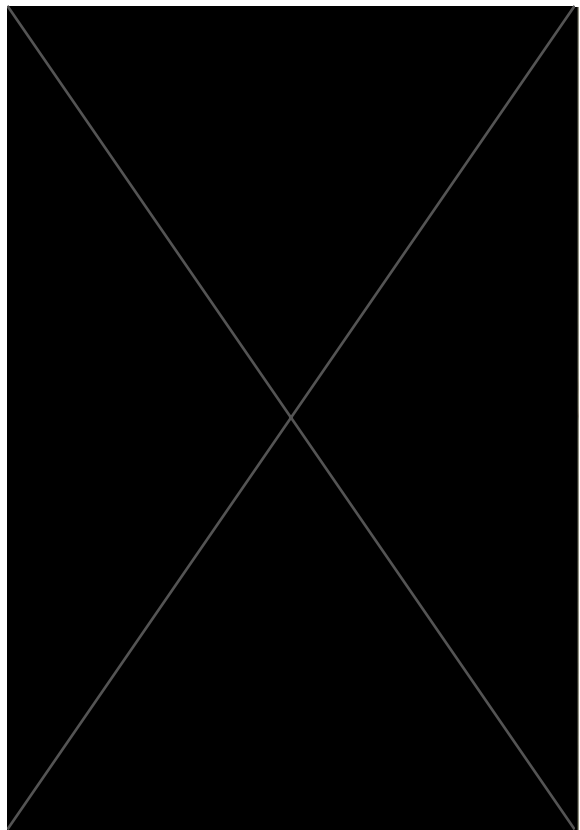
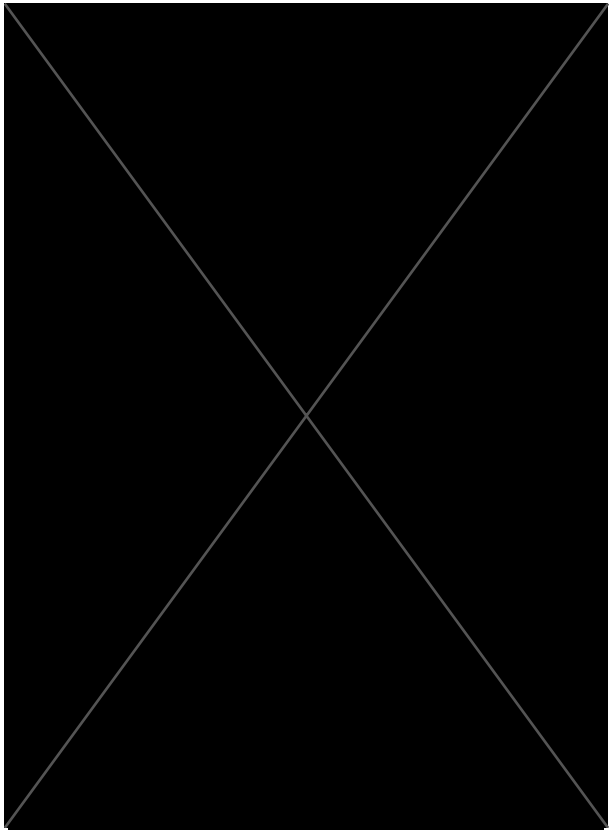


Figure 108 et 109 : « Ichimai no posutā no denki » (L'histoire d'un poster) (*Workshop* n° 1, septembre 1974, p.11 et 12)

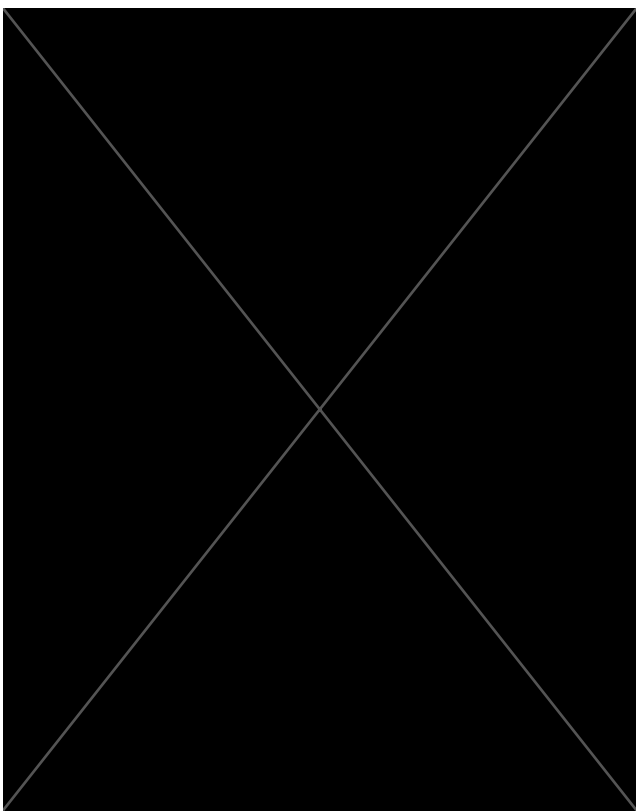


Figure 110 : Campagne pour les magasins Parco, 1974

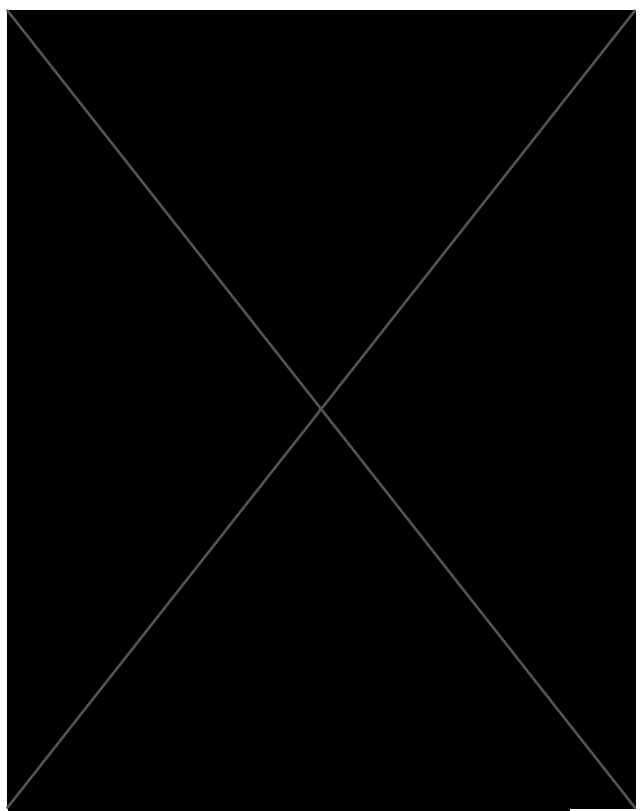


Figure 111 : Campagne pour les magasins Parco, été 1974

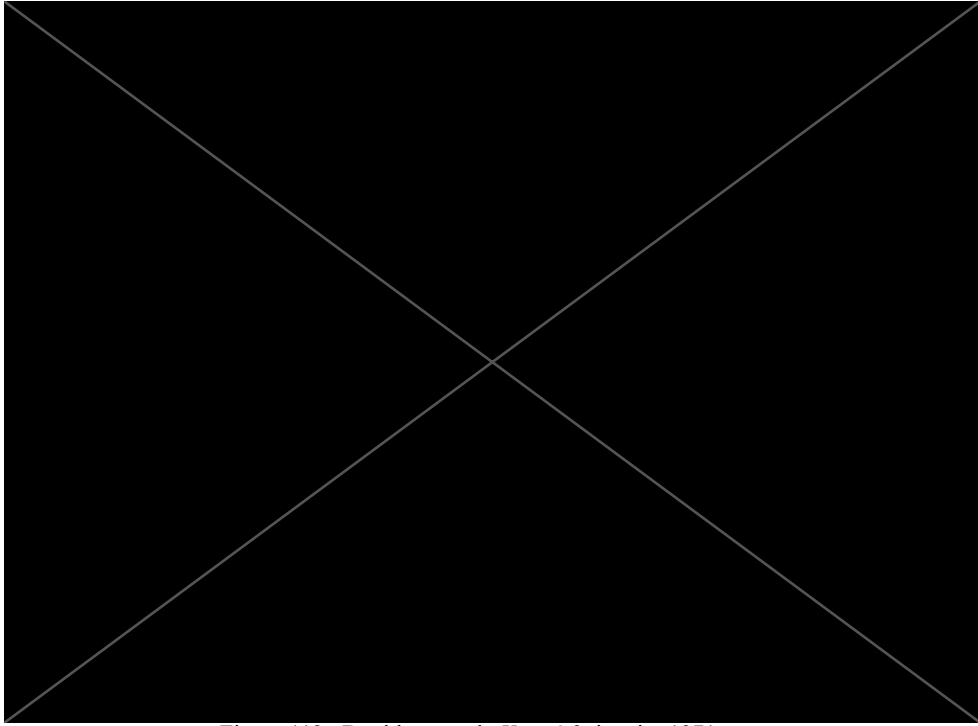


Figure 112 : Double page de *Ken* n° 3, janvier 1971, n.p.

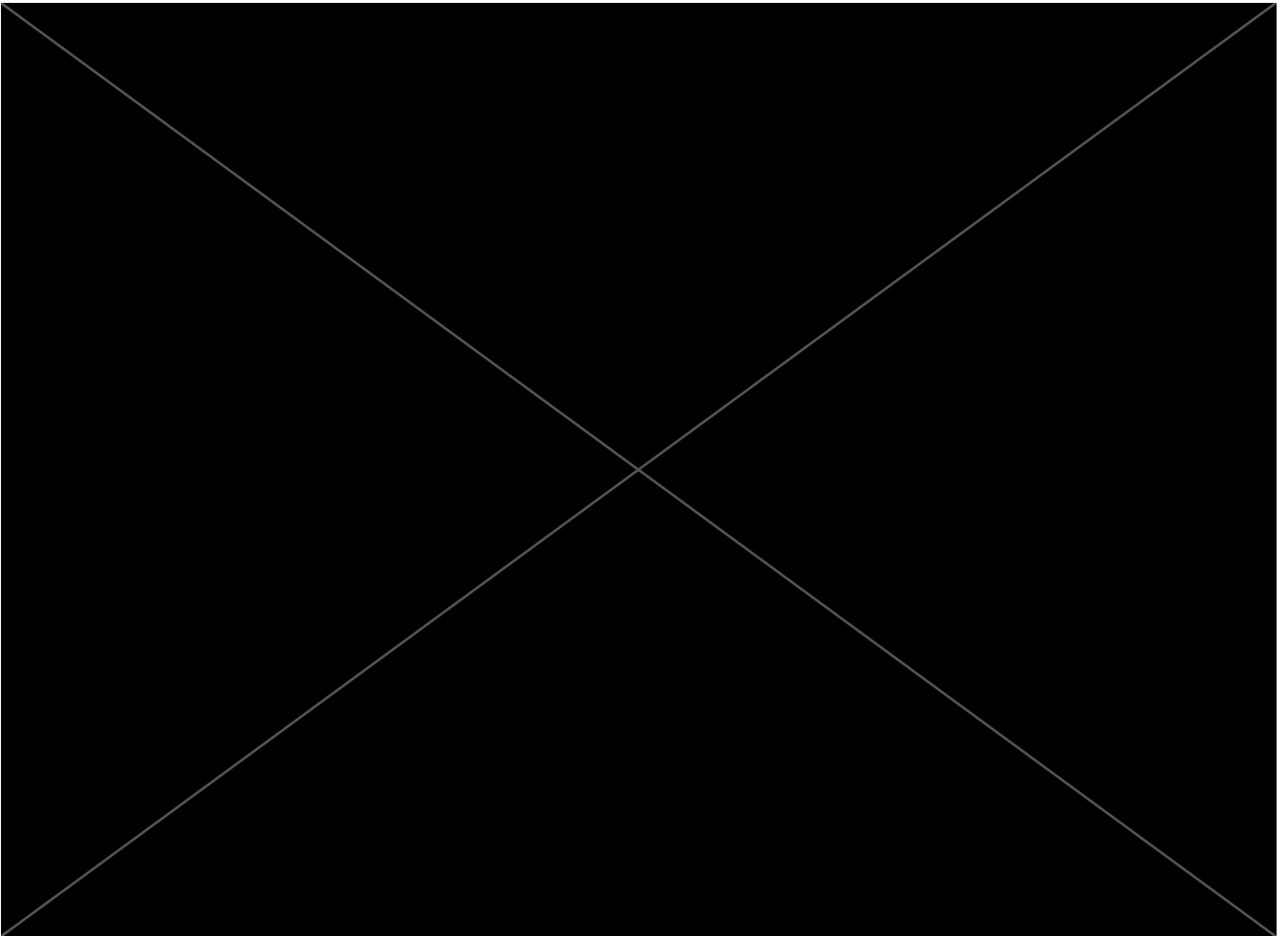


Figure 113 et 114 : Extrait de « ore wa tsūshō tamegorō !! » (On m'appelle Tamegorō !!) (Workshop n° 1, septembre 1974, p.9 et détail)

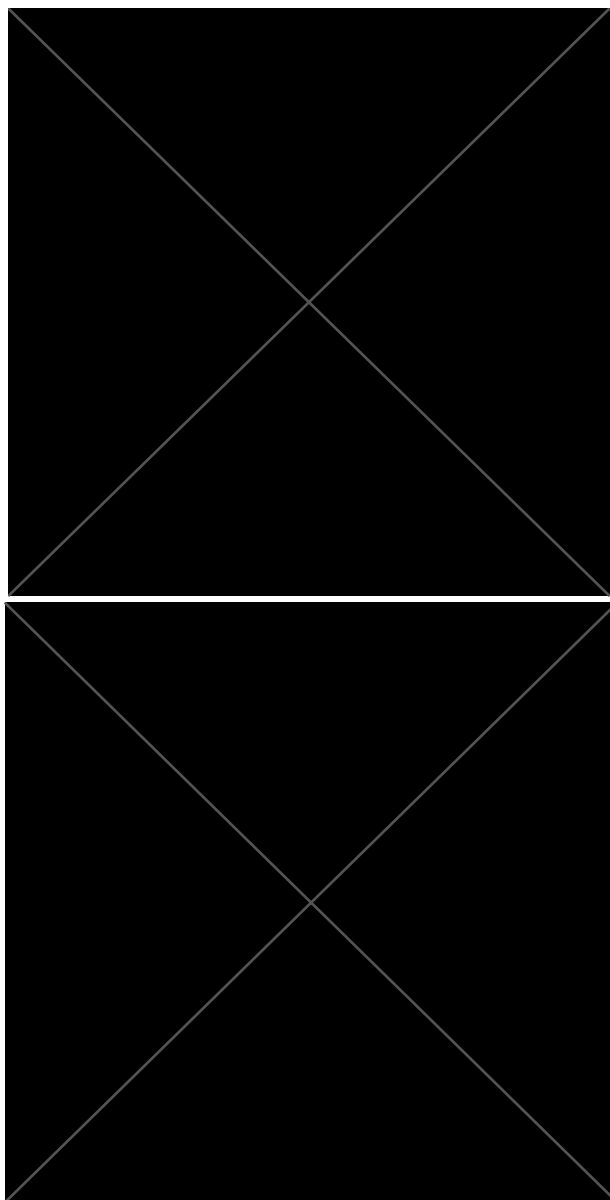


Figure 115 et 116 : Extrait de « Ninpu kinbaku » (Bondage de femmes enceintes) et « Hanako » (*Workshop n° 7*, avril 1976., n.p.)

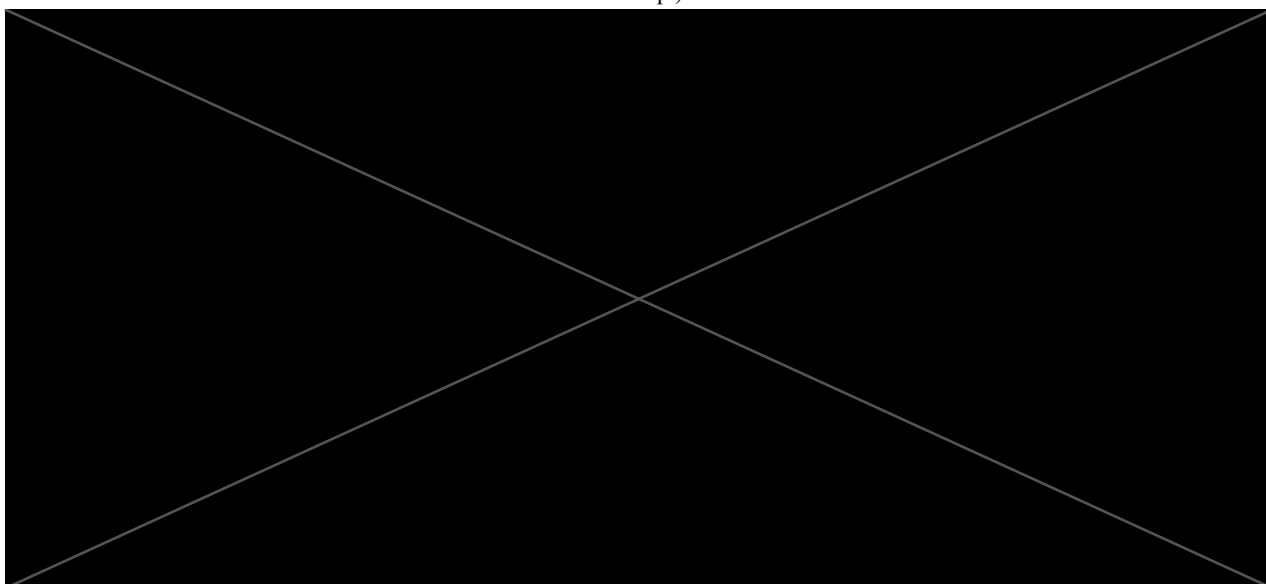


Figure 117 : Vue de l'exposition « Shigenjitsu » (Réalité personnelle), février 1975 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.84)

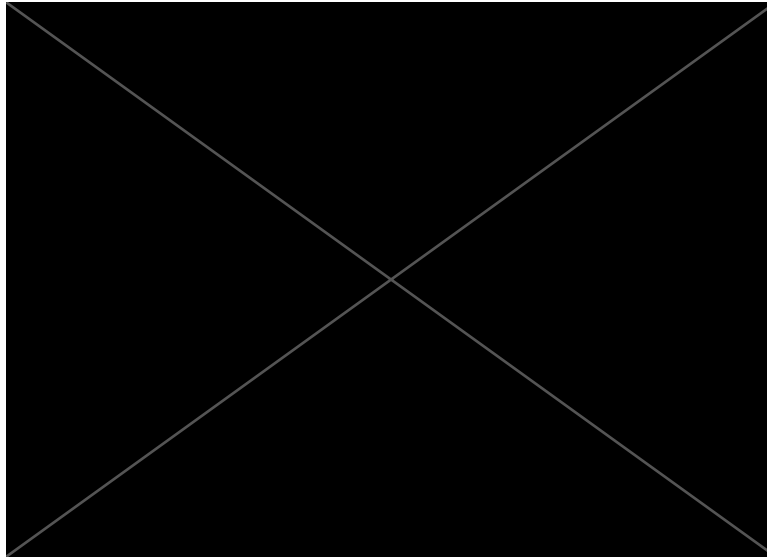


Figure 118 : Vue de l'exposition « Shigenjitsu » (Réalité personnelle), février 1975 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.85)

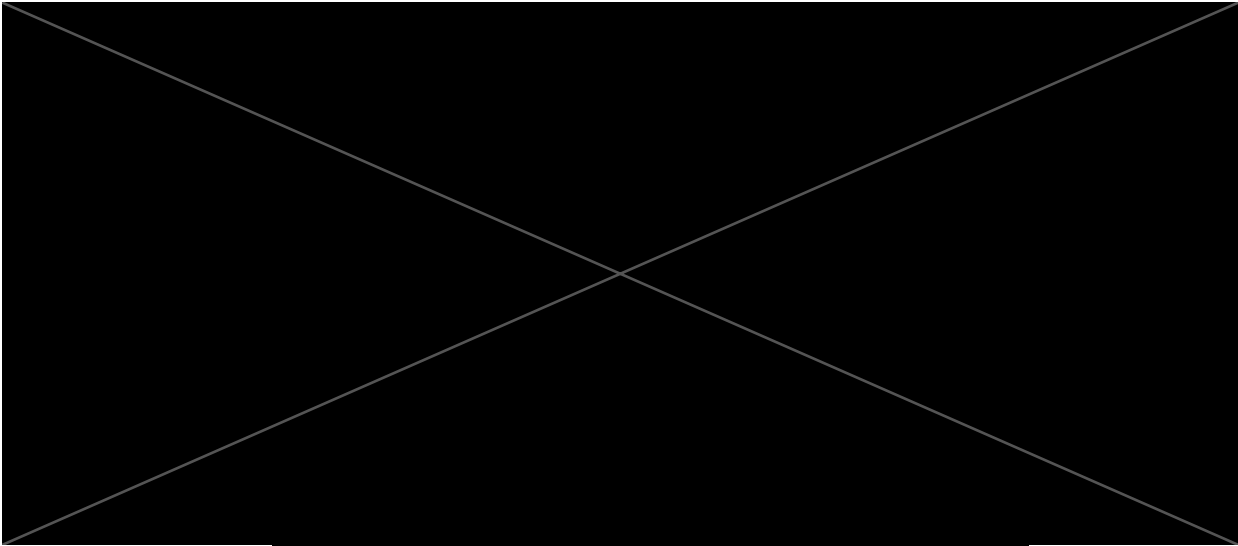


Figure 119 : Extrait de « Josei shashin » (Photographie de femme) (*Breathtic*, n° 9, mars 1975, n.p.)

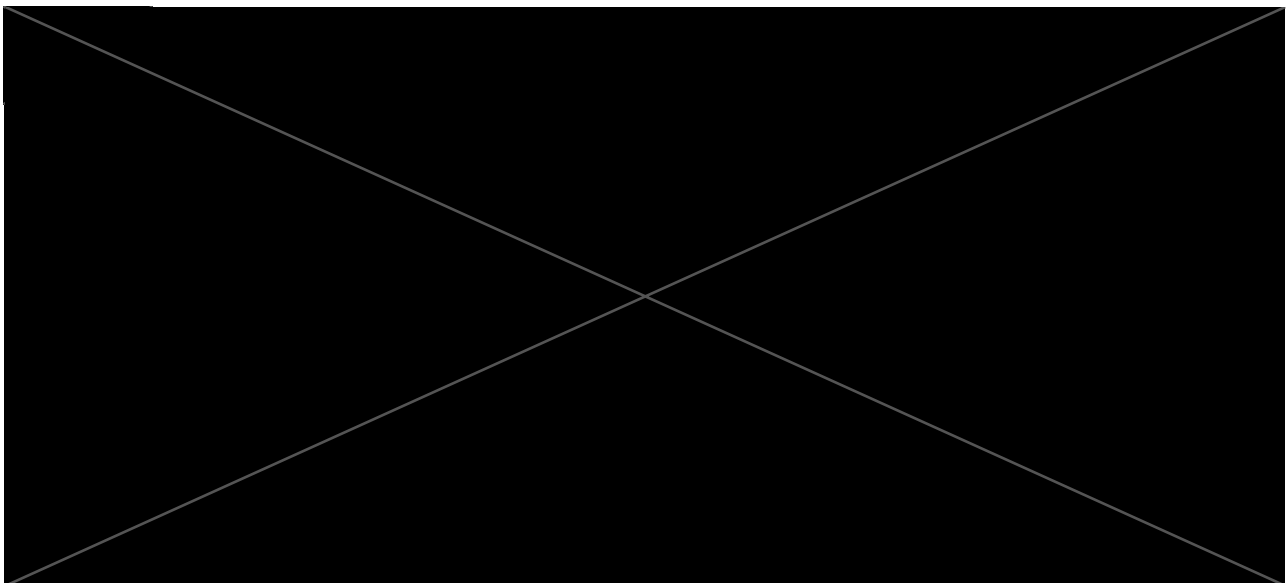


Figure 120 : Extrait de « Shashin to kiroku » (Photographie et enregistrement) (*Bijutsu techō*, juillet 1972, p.25-187)

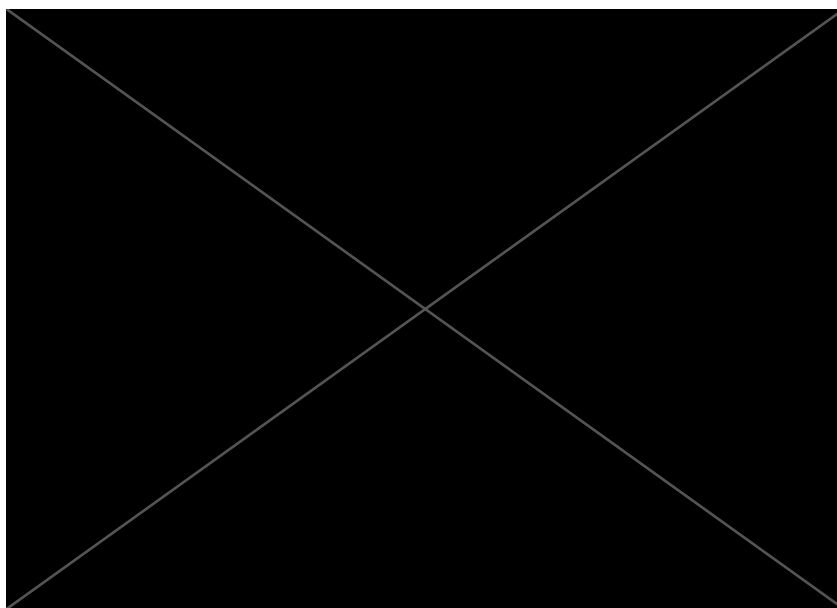
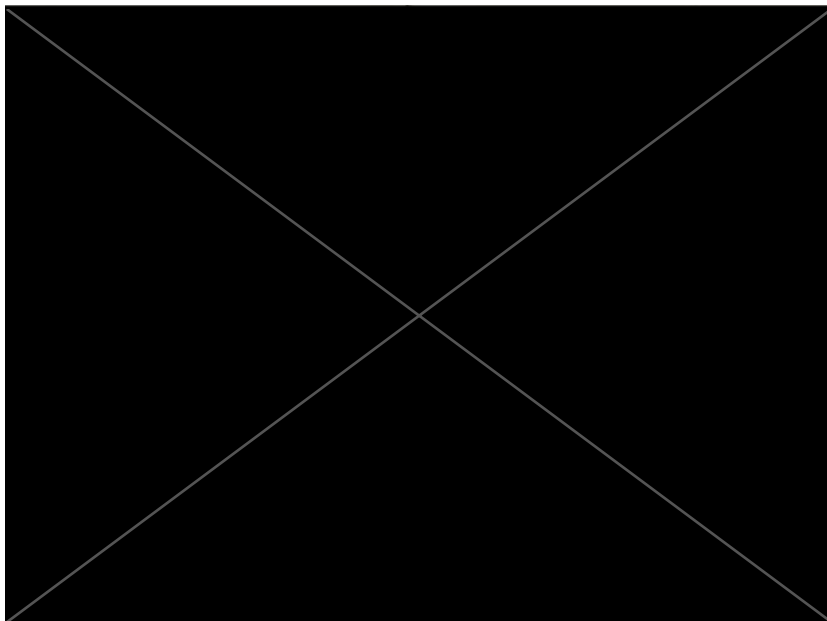
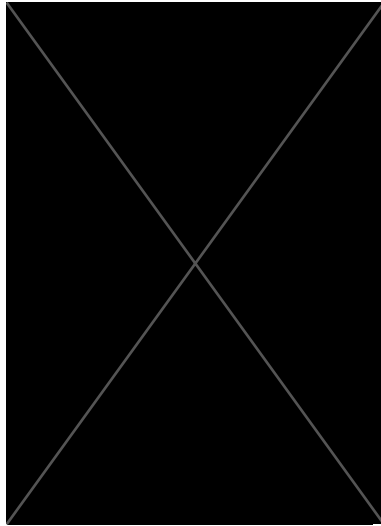


Figure 121, 122 et 123 : Extrait de « Yōko » (*Kamera Mainichi*, février 1974, p.79-89)

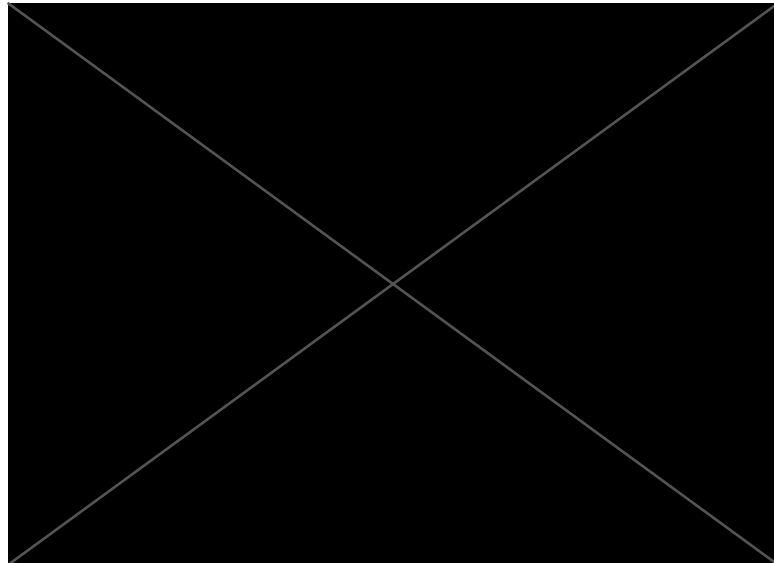
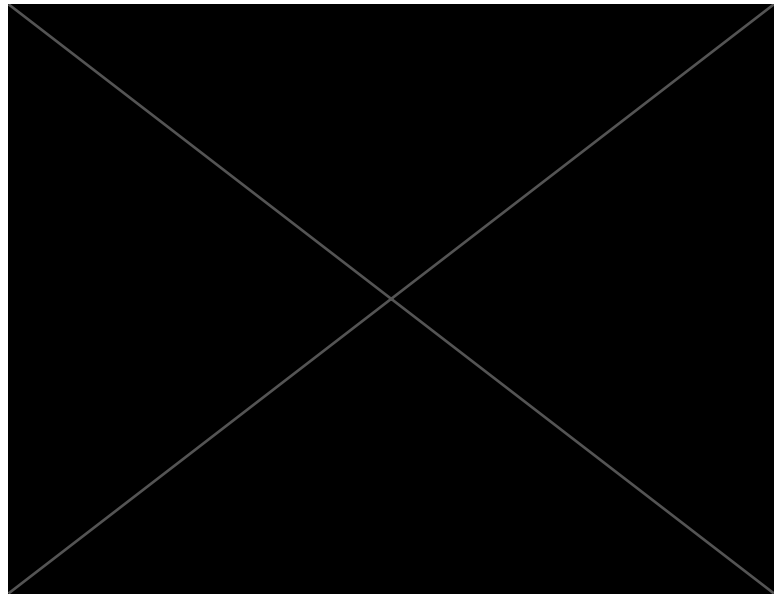
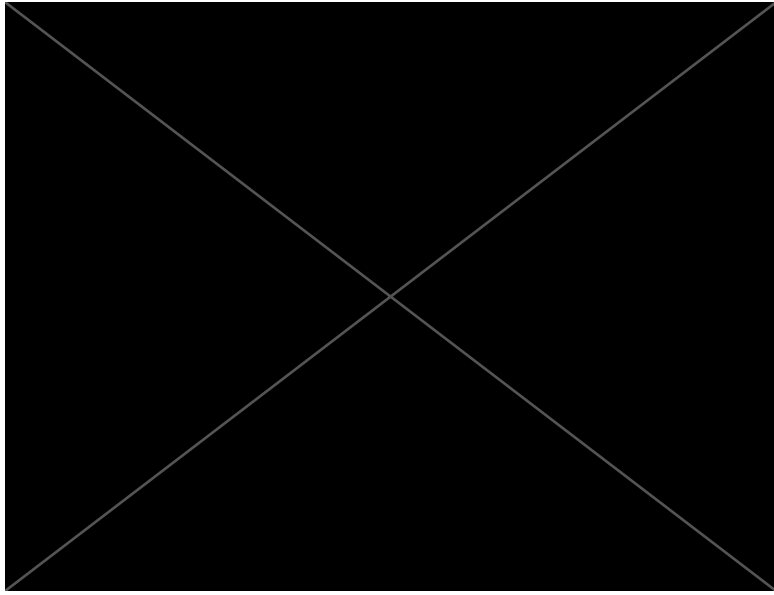


Figure 124, 125 et 126 : Extrait de « Yōko, 1974 » (*Kamera Mainichi*, janvier 1975, p.40-49)

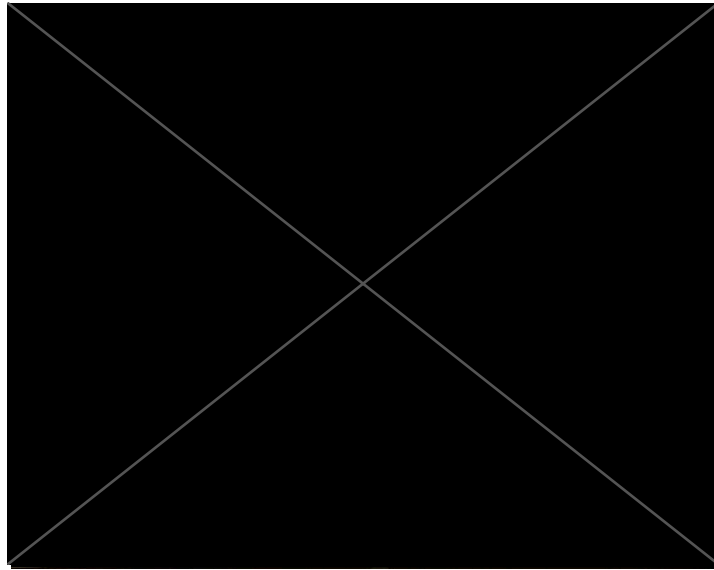


Figure 127 : Extrait de « Josei shashin » (Photographie de femme) (*Breathlic*, n° 9, mars 1975, n.p.)

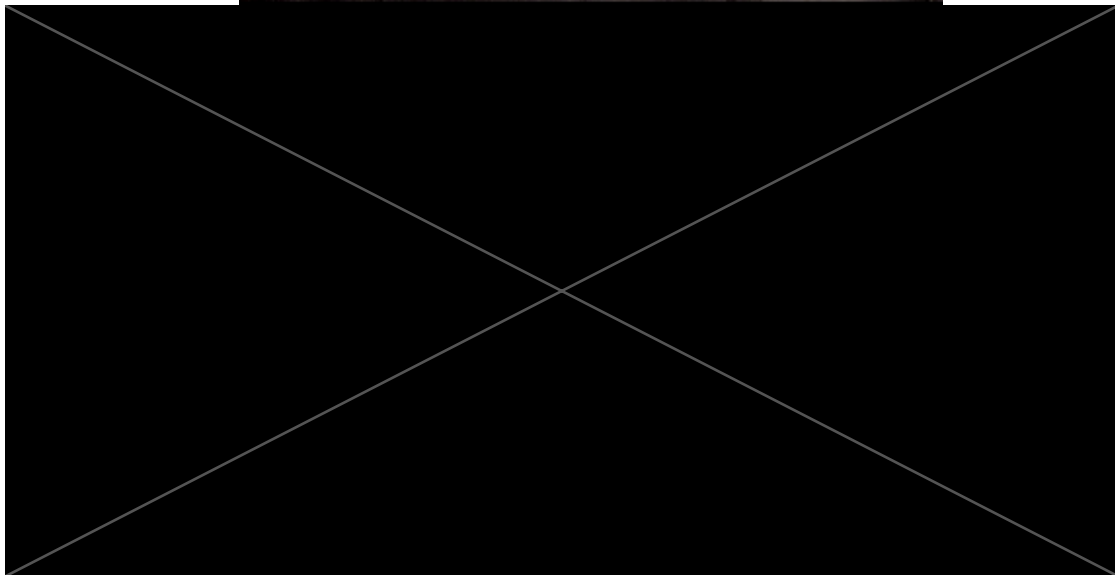


Figure 128 : Détail de la couverture de *Workshop* n° 7, avril 1976.

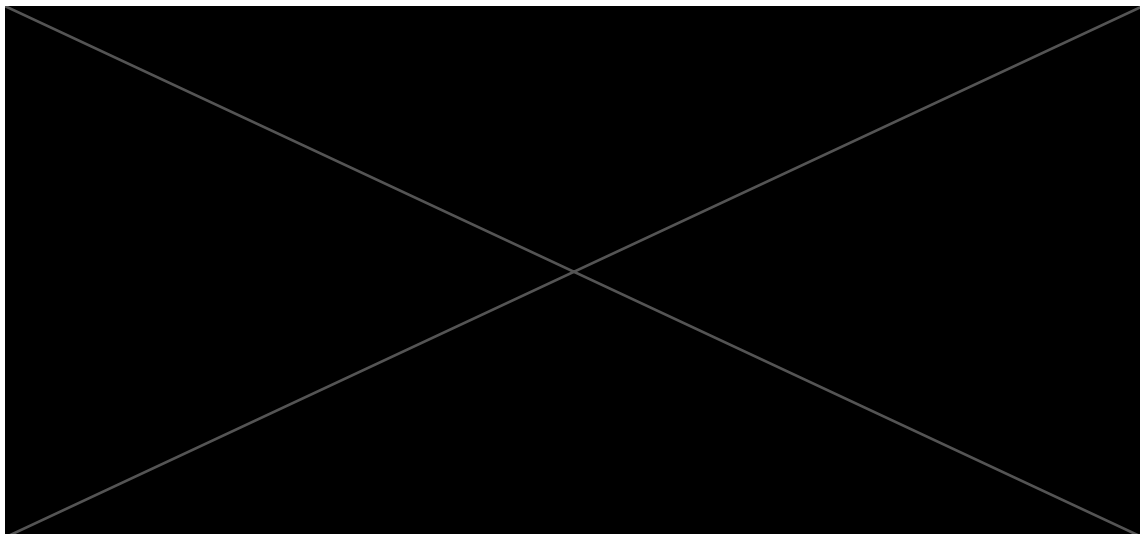


Figure 129 : Double page du livre (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.182-183)

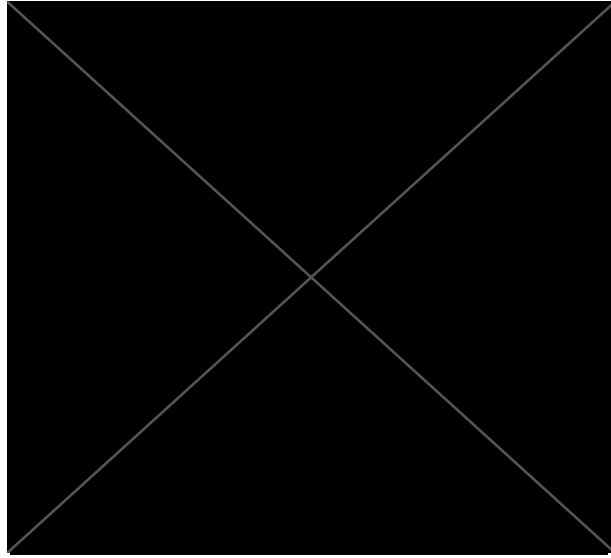


Figure 130 : Vue de l'exposition « Shashin ni tsuite no shashin ten » (Une exposition de photographie sur la photographie), avril-mai 1974 (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.140)

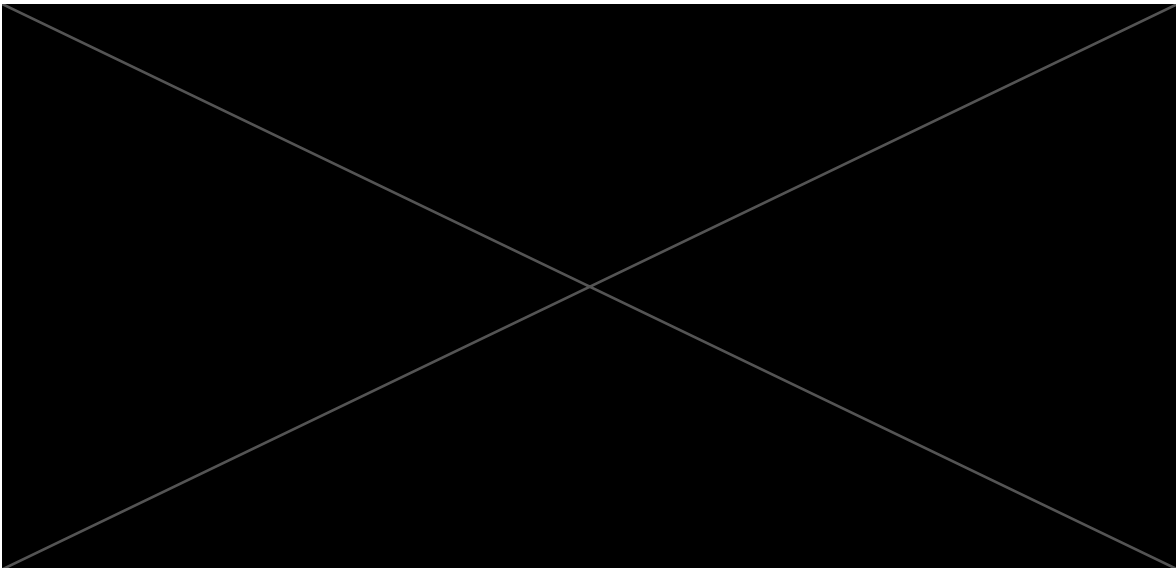


Figure 131 : Vue de l'exposition « Shashin ni tsuite no shashin ten » (Une exposition de photographie sur la photographie), avril-mai 1974 (*Asahi Kamera*, juillet 1974, p.149)

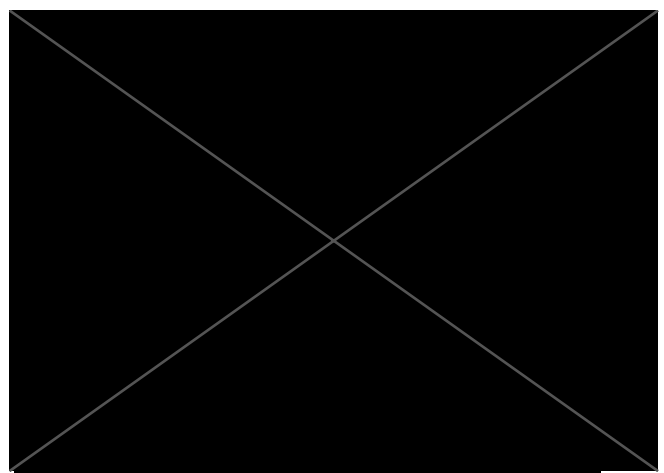
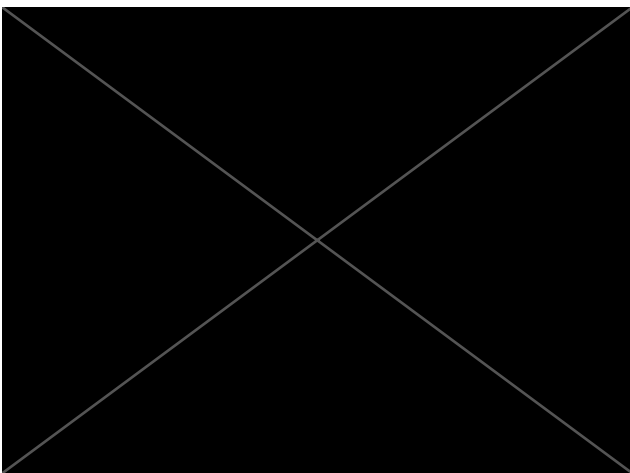


Figure 132 : Vue de l'exposition « Shashin ni tsuite no shashin ten » (Une exposition de photographie sur la photographie), avril-mai 1974 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.33)

Figure 133 : Extrait de « Hōdō shashin » (Photojournalisme) (*Bijutsu Techō*, juin 1974, p.137)

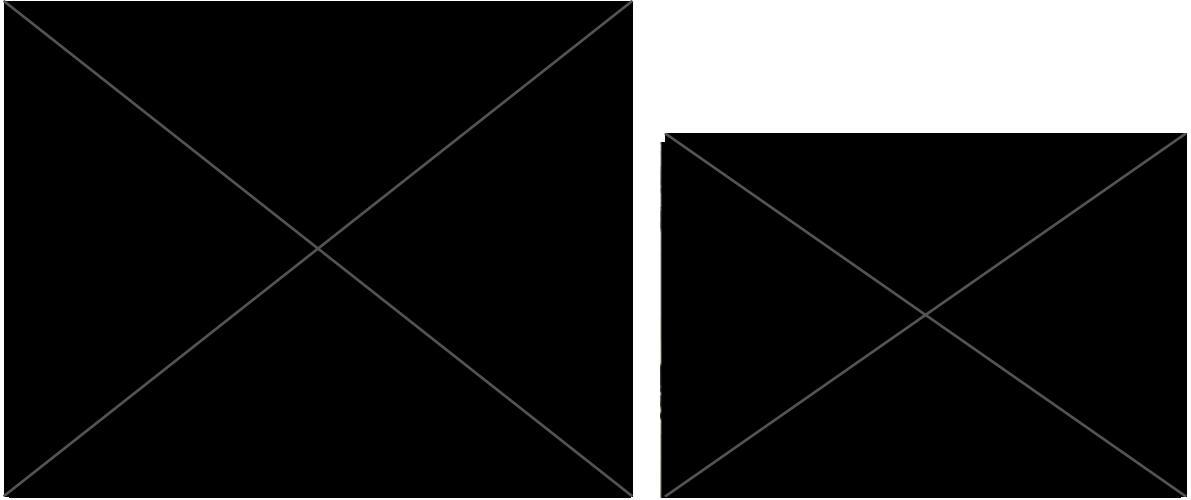


Figure 134 et 135 Vues de l'exposition « Shashin kara shashin e » (De la photographie à la photographie), juin 1974 (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.142-143)

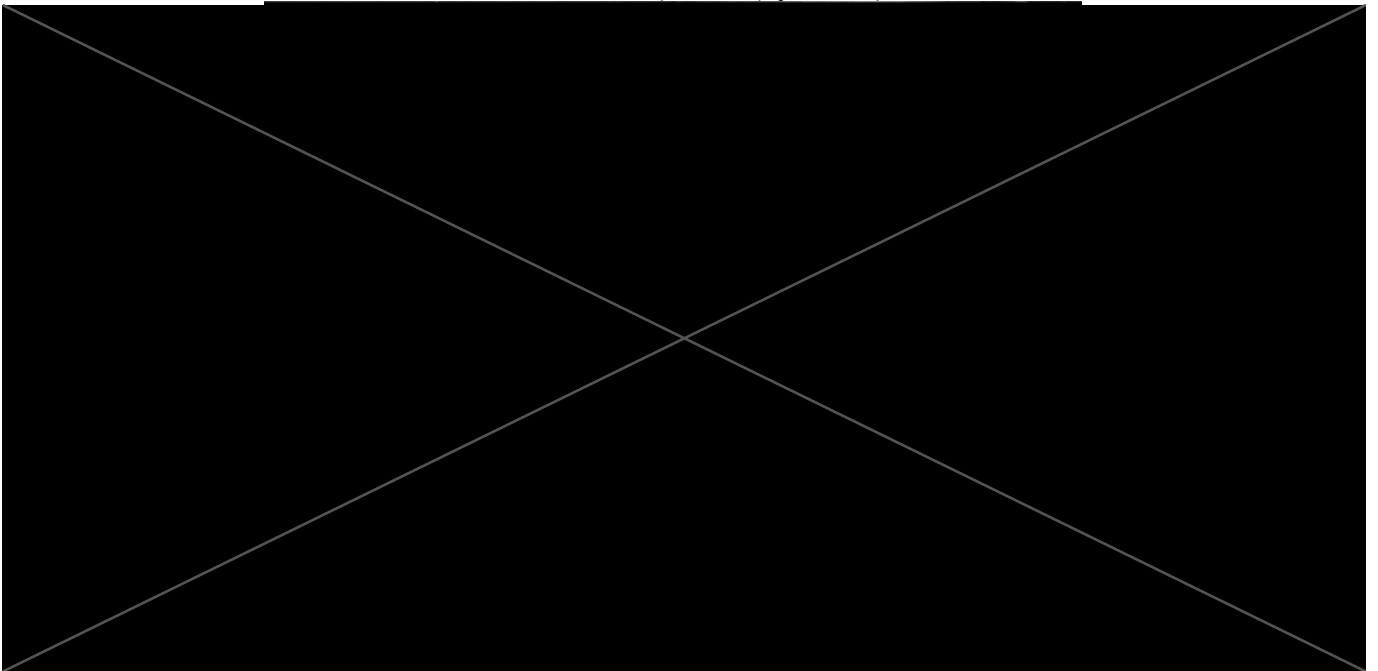


Figure 136 : Vue de l'exposition « Shashin kara shashin e » (De la photographie à la photographie), juin 1974 (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.142)

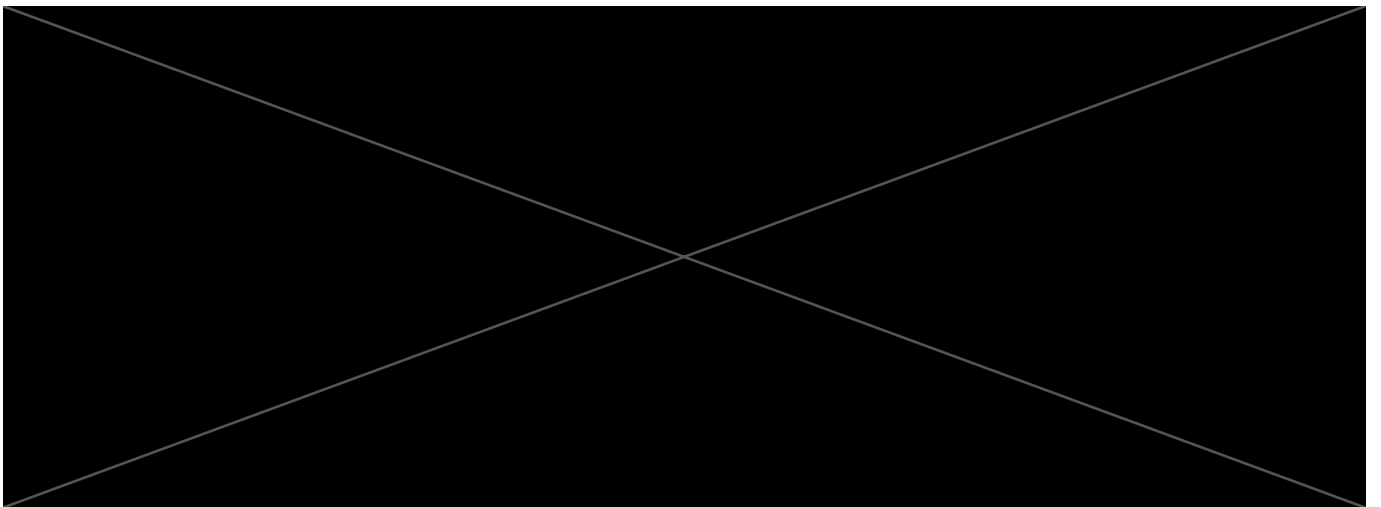


Figure 137 : Extrait de « Ibento to shite no shashinten o kangaeru » (Penser l'exposition de photographies comme un évènement) (*Asahi Kamera*, juillet 1974, p.146-156)

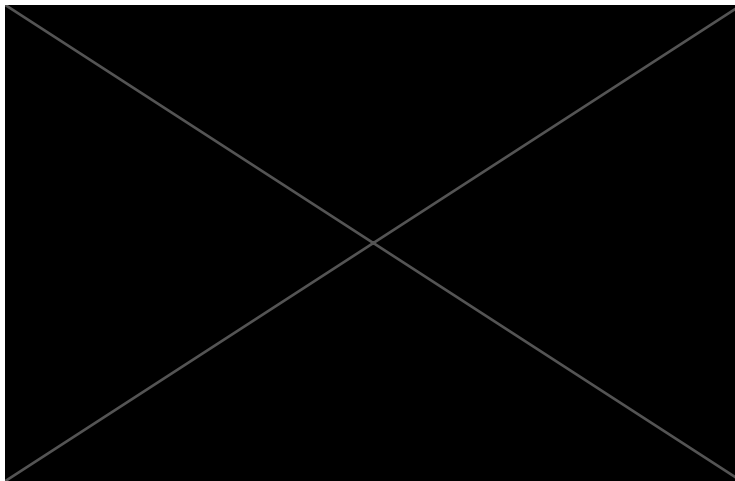
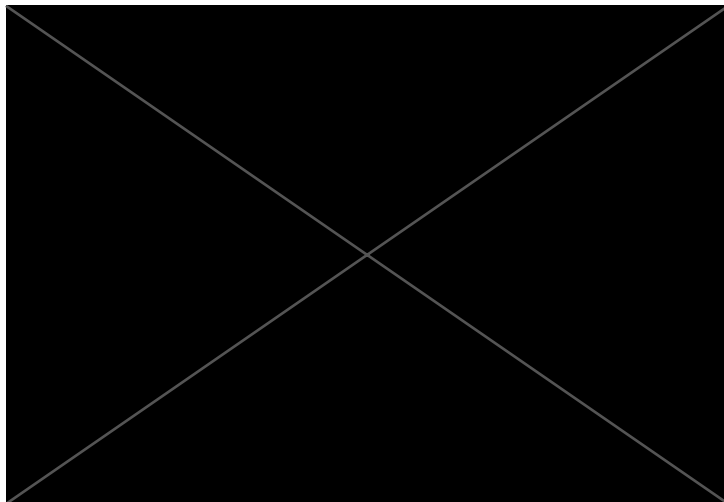
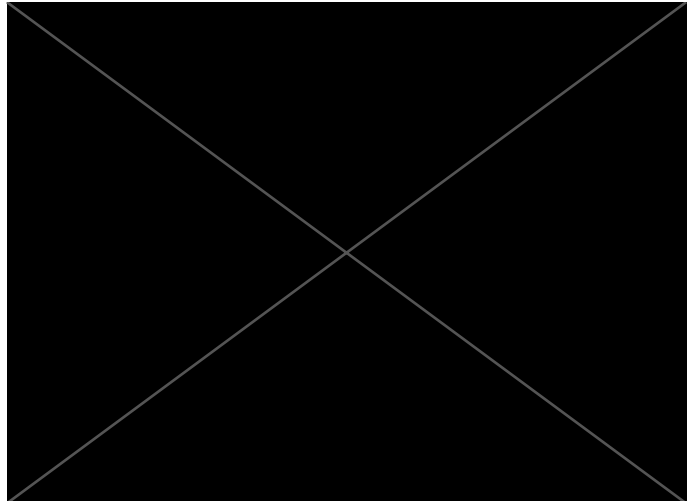
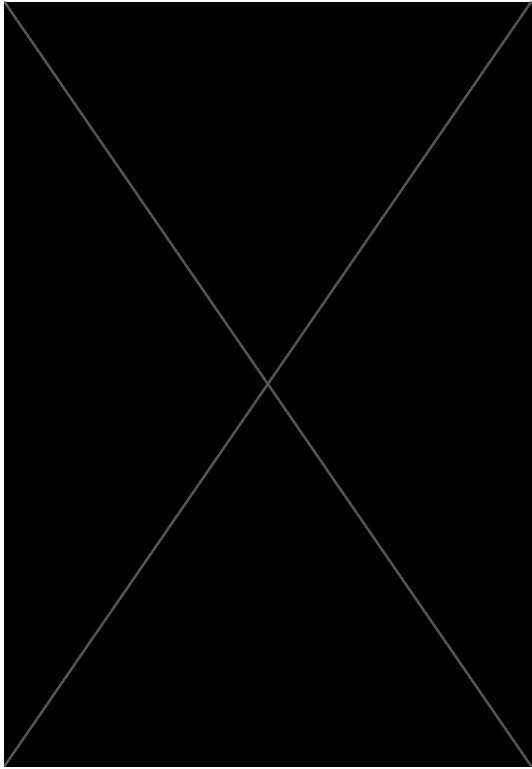


Figure 138, 139, 140, 141 : Extrait de « Ibento to shite no shashinten o kangaeru » (Penser l'exposition de photographies comme un événement) (*Asahi Kamera*, juillet 1974, p.146-156)

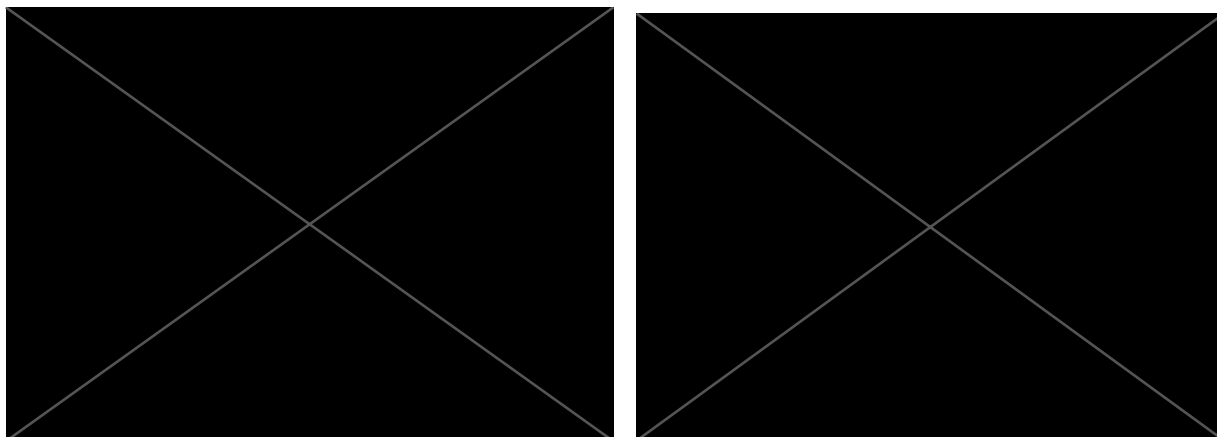


Figure 142, 143 : Vues de l'exposition « Hārē daividōson » (Harley Davidson), mai 1974 (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.138)

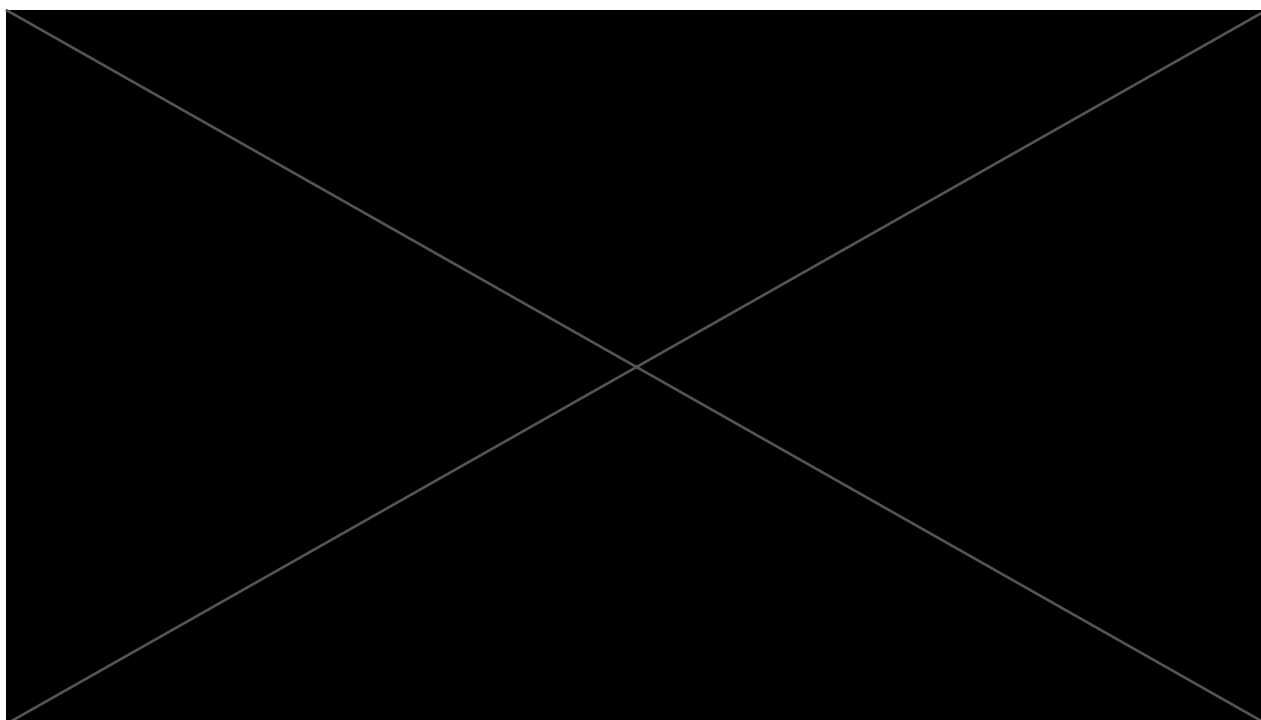


Figure 144 : Vue de l'exposition « Moriyama Daidō purintingu shō » (Le *printing show* de Moriyama Daidō), mars 1974 (*Asahi Kamera*, , avril 1975 (hors-série), p.139)

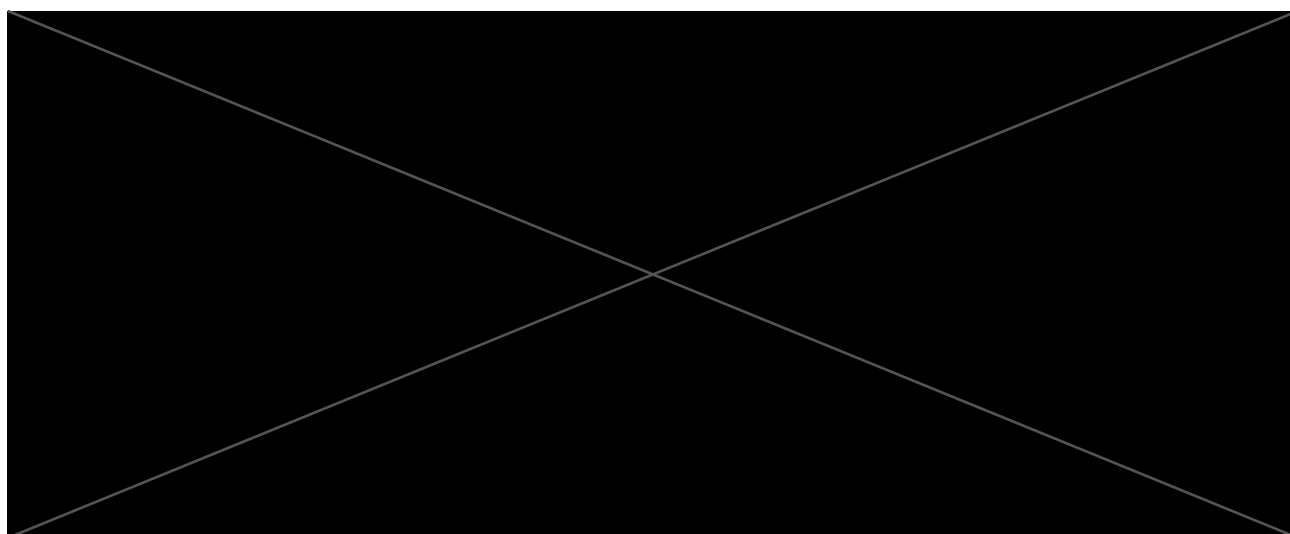


Figure 145 : Vue de l'exposition « Sakurabana » (Fleurs de cerisiers) janvier 1975 (*Kamera Mainichi*, mars 1975, p.50)

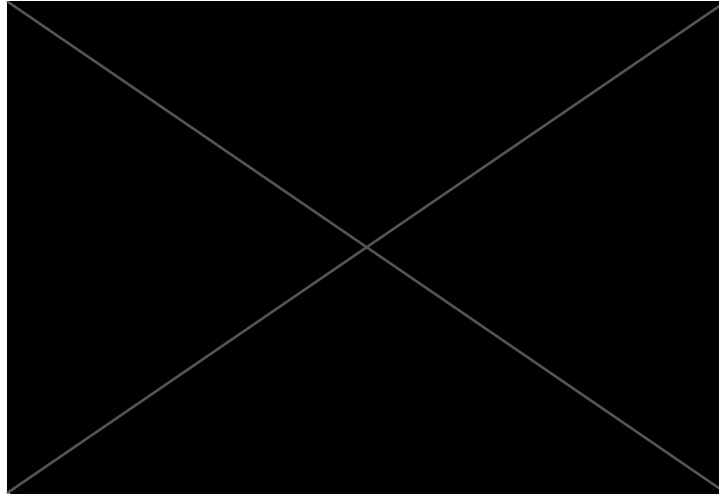


Figure 146 : Vue d'un accrochage au Kitchen Rāmen (*Waga ai, Yōko*, 1978, n.p.)

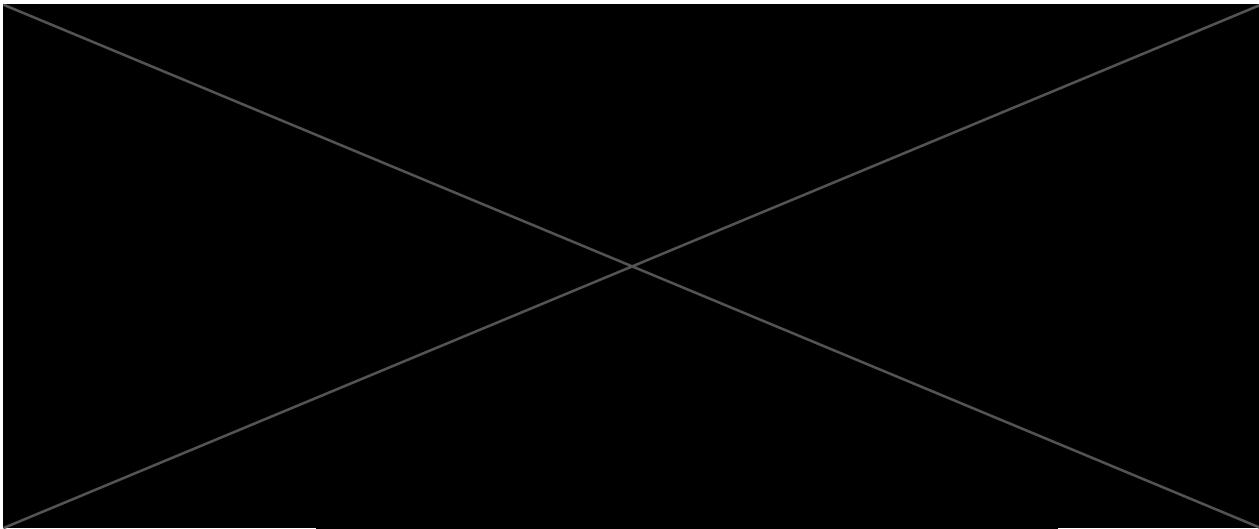


Figure 147 : Vue de l'exposition « Haikyo ni hana » (Des fleurs sur les ruines), novembre-décembre 1973 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.32-33)

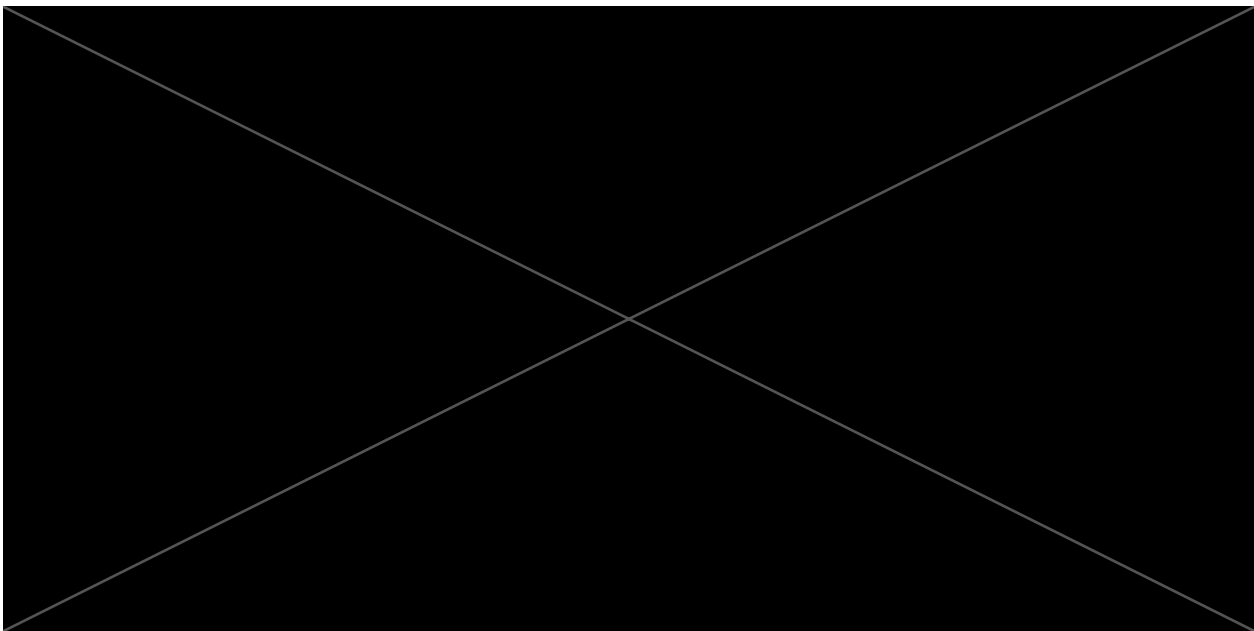


Figure 148 : Vue de l'exposition « Shashin, bideo soshite eiga ni yoru "joyū tachi" ten » (Les « actrices » en photo, en vidéo, et en film), août 1974 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.62)

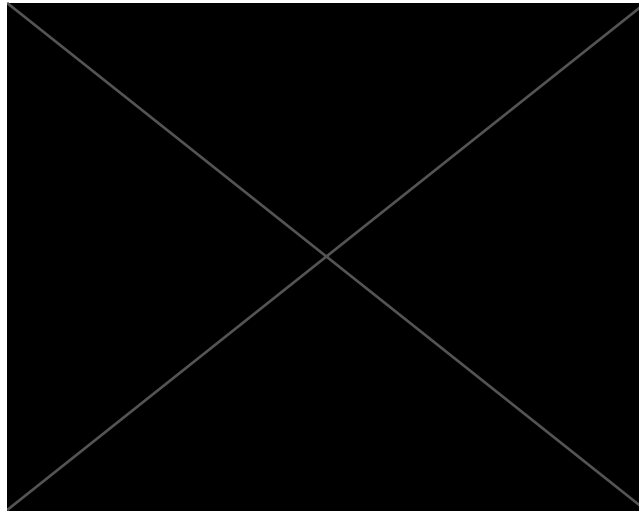


Figure 149 : Vue de l'exposition « kokuden Yamanote sen no kaku purattohōmu de totta shashin o, Shinjuku eki no purattohōmu de misemasu ten » (Nous montrons sur le quai de la station Shinjuku les photographies que nous avons prises sur les quais de chaque station de la ligne Yamanote), juillet 1976 (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.249)

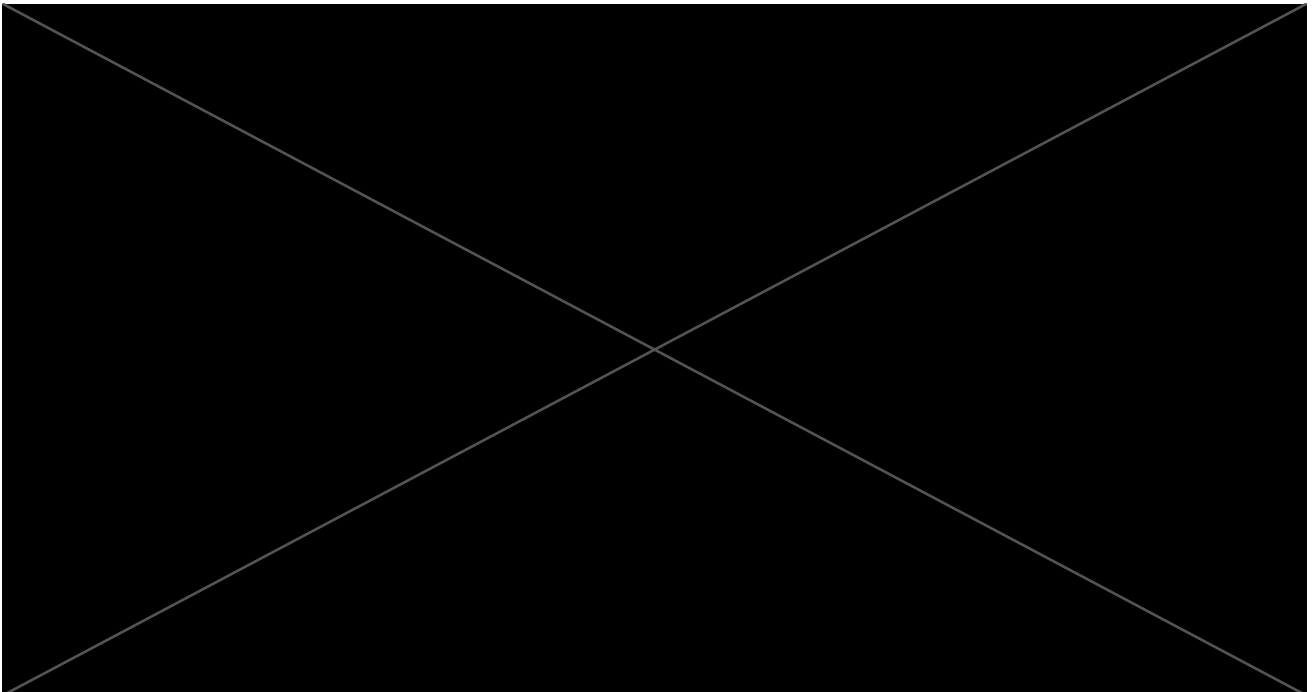


Figure 150 et 151 : Extrait de « Jo ū Sekimura Kisaki » Sekimura Kisaki actrice *Kamera Mainichi* novembre 1975

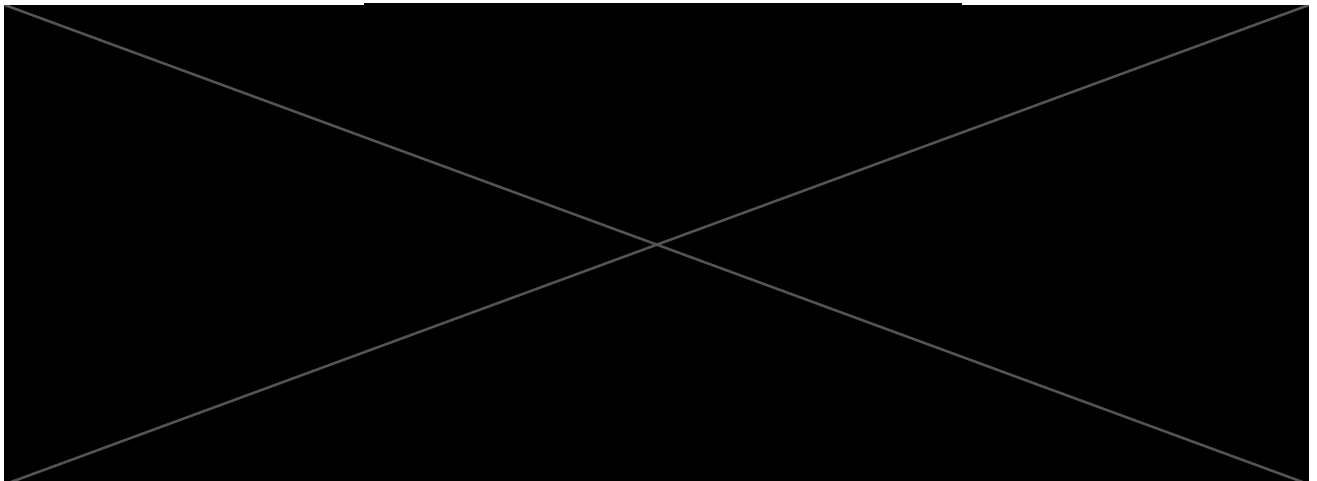


Figure 152 : « Sekimura Kisaki, 15 nin no shashinka ten » (Sekimura Kisaki, exposition « Quinze photographes ») (*Otoko to onna no aida*, 1978, p.72)

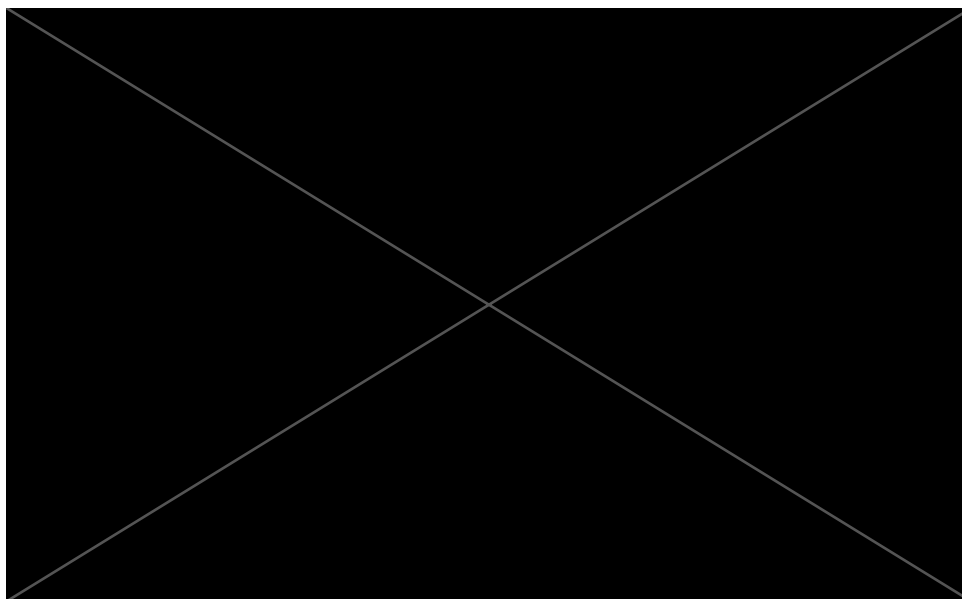


Figure 153 : Vue de l'exposition « 15 nin no shashinka » (Quinze photographes), juillet-septembre 1974 (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.145)

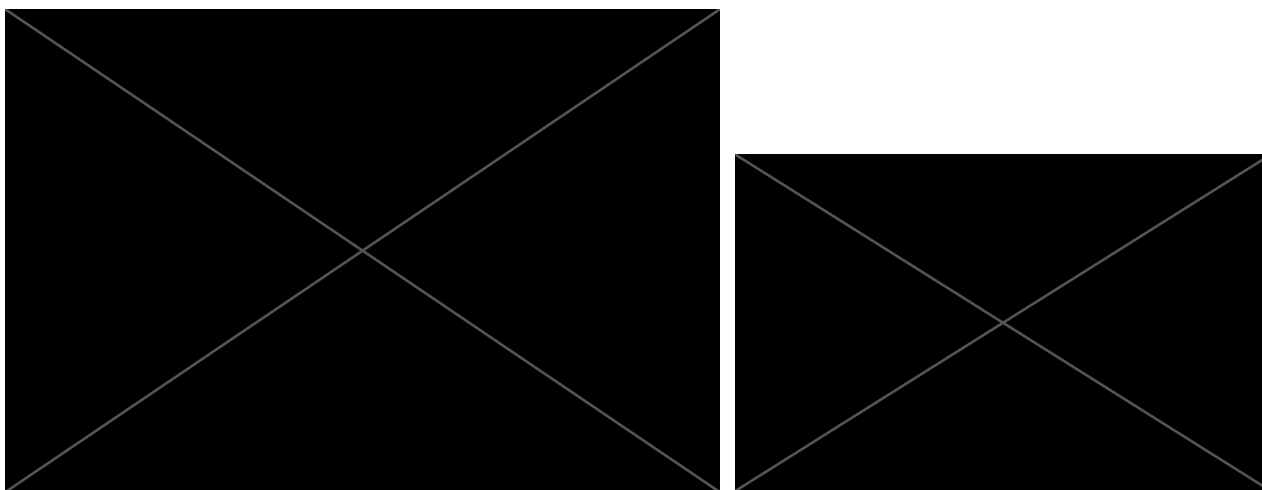


Figure 154 : Vue de l'exposition « 15 nin no shashinka » (Quinze photographes), juillet-septembre 1974.

Figure 155 : Vue de l'exposition « 15 nin no shashinka » (Quinze photographes) (*Asahi Kamera*, septembre 1974, p.76)

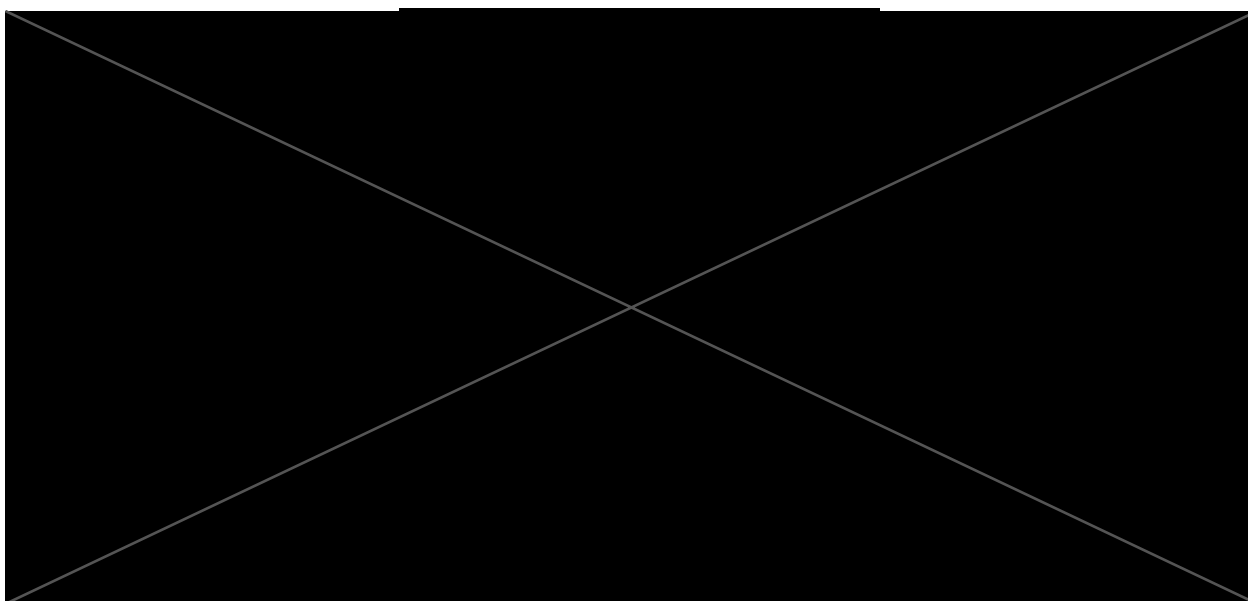


Figure 156 : Couverture d'*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série)

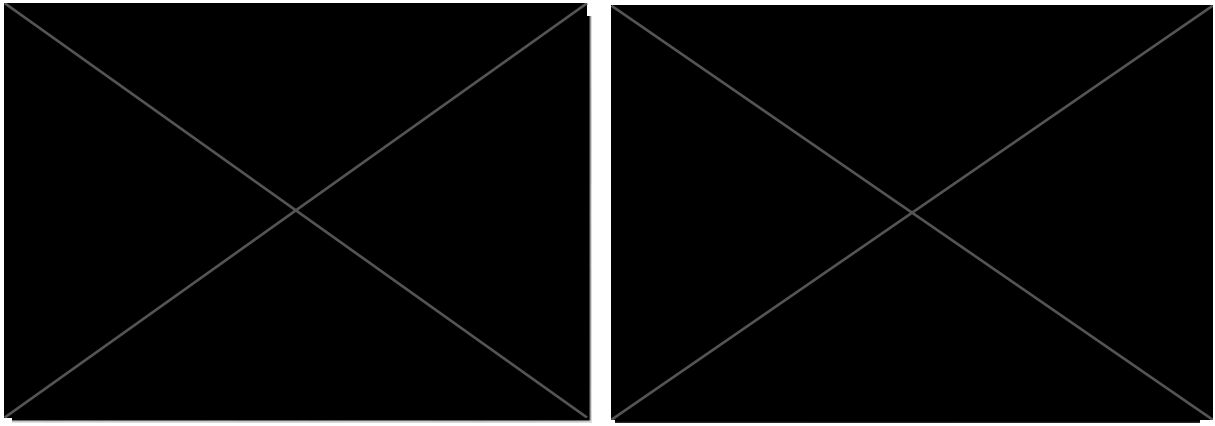


Figure 157 et 158 : Vues de l'exposition « New Japanese Photography », mars 1974 (site du MoMA)

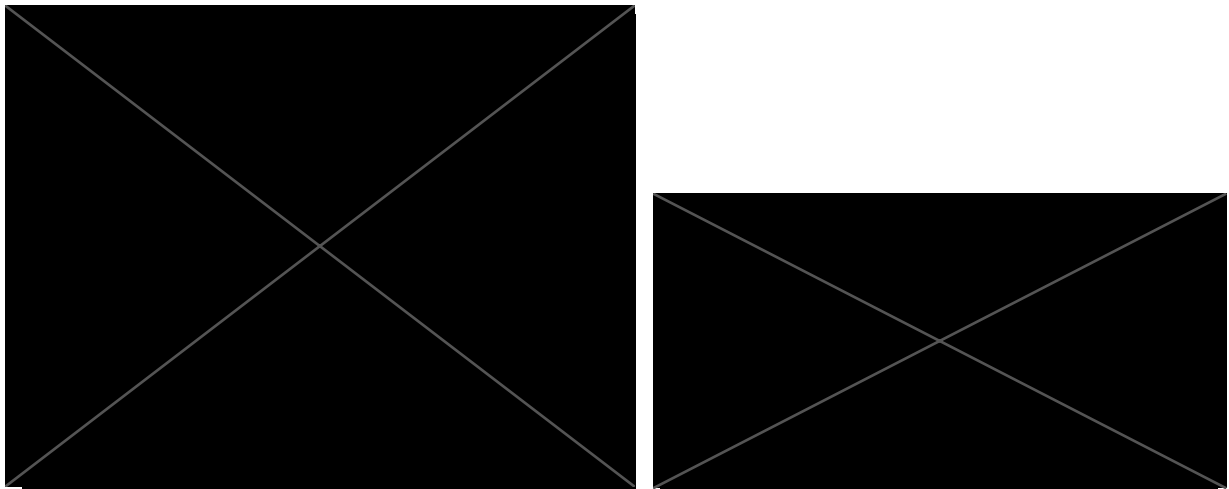


Figure 159 : Vue de l'exposition « New Japanese Photography », mars 1974 (site du MoMA)

Figure 160 : Vernissage de l'exposition « New Japanese photography », mars 1974 (*Kamera Mainichi*, mai 1974, p.47)

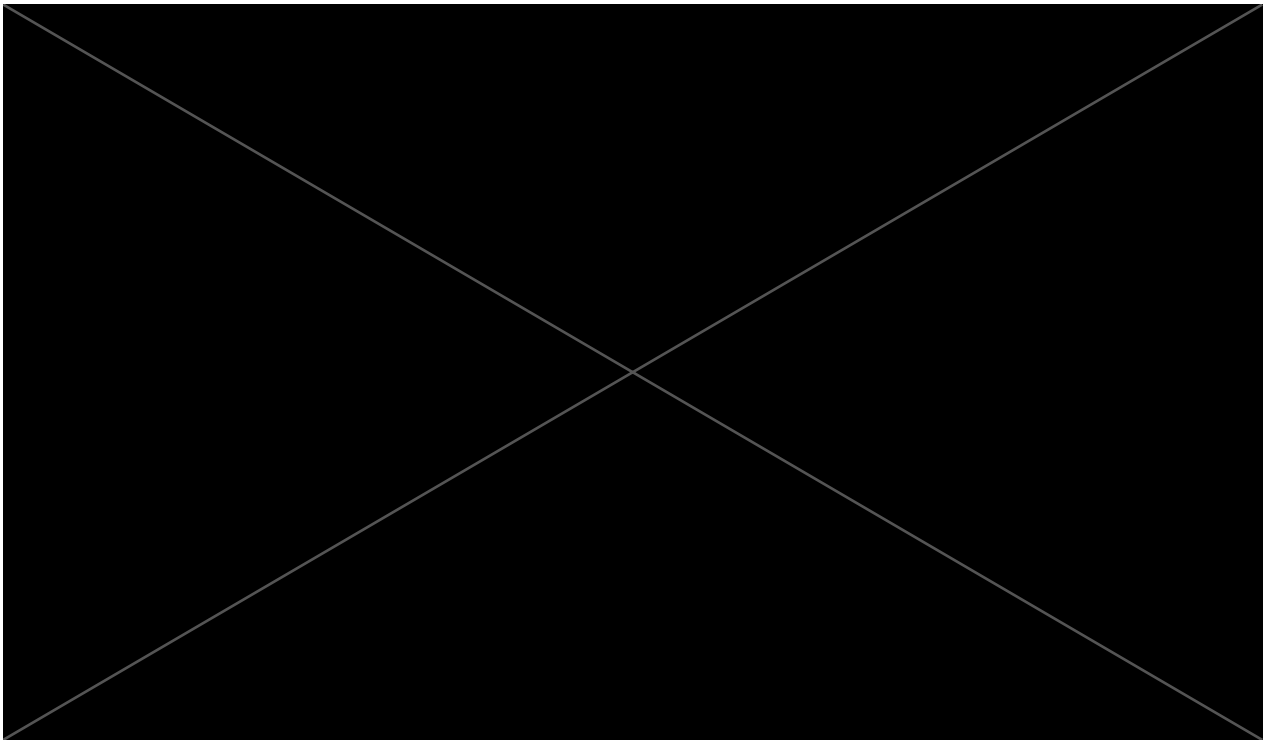


Figure 161 : Vernissage de l'exposition « New Japanese Photography », mars 1974, extrait de « Yōko, 1974 » (*Kamera Mainichi*, janvier 1975, p.40-49)

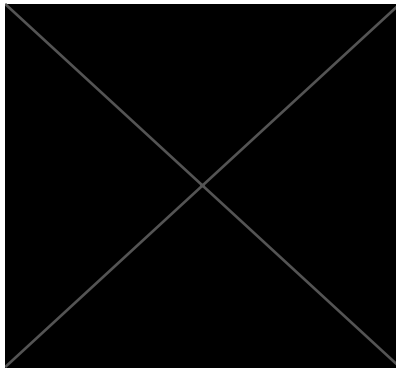


Figure 162 : Vue de l'exposition « Shashin urimasu » (Photographies à vendre), février 1976 (*Asahi Kamera*, avril 1976, p.74)

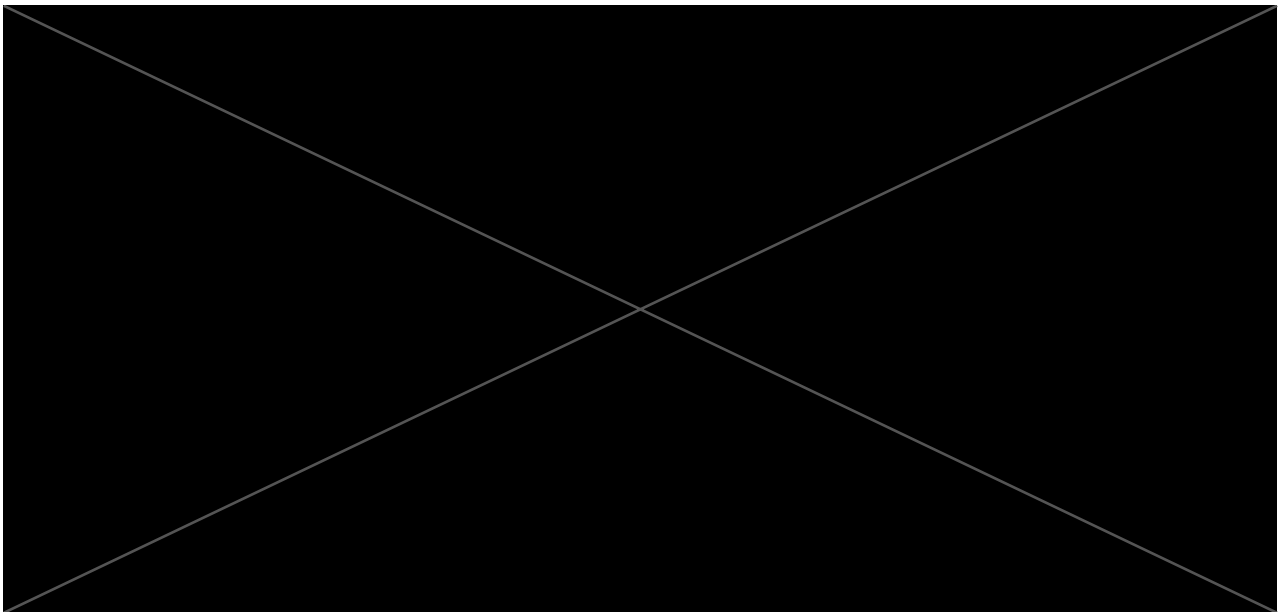
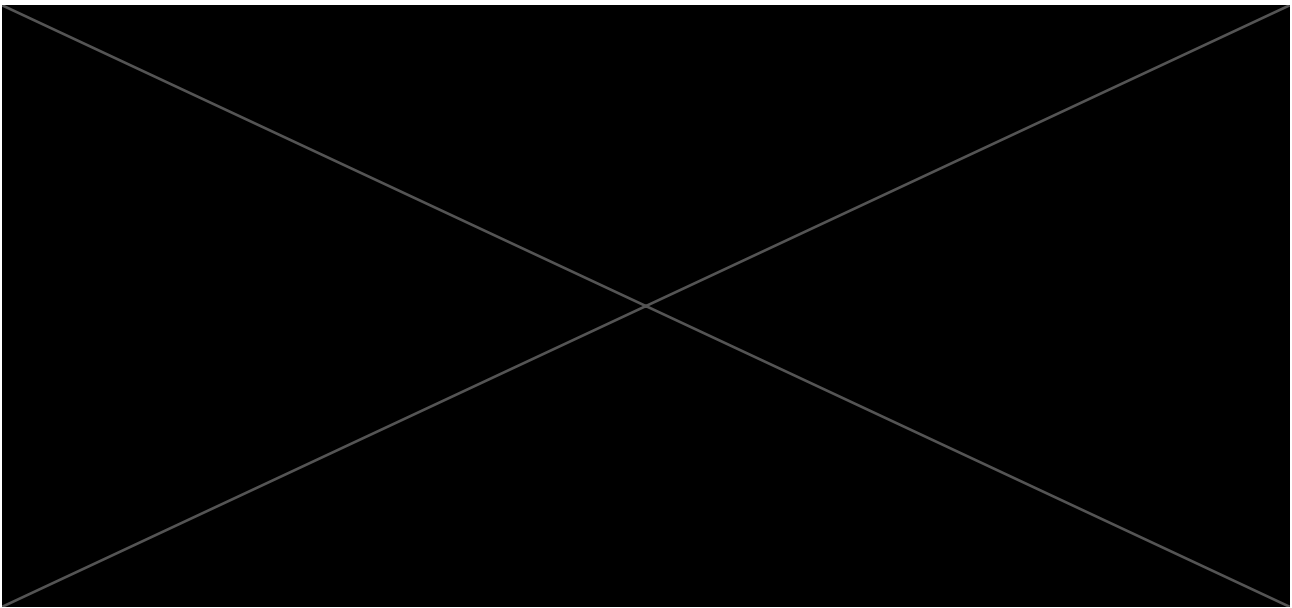


Figure 163, 164, 165 et 166 : Extrait de « Shashin urimasu » (Photographies à vendre), *Wokshop* n° 6, janvier 1976, n.p.

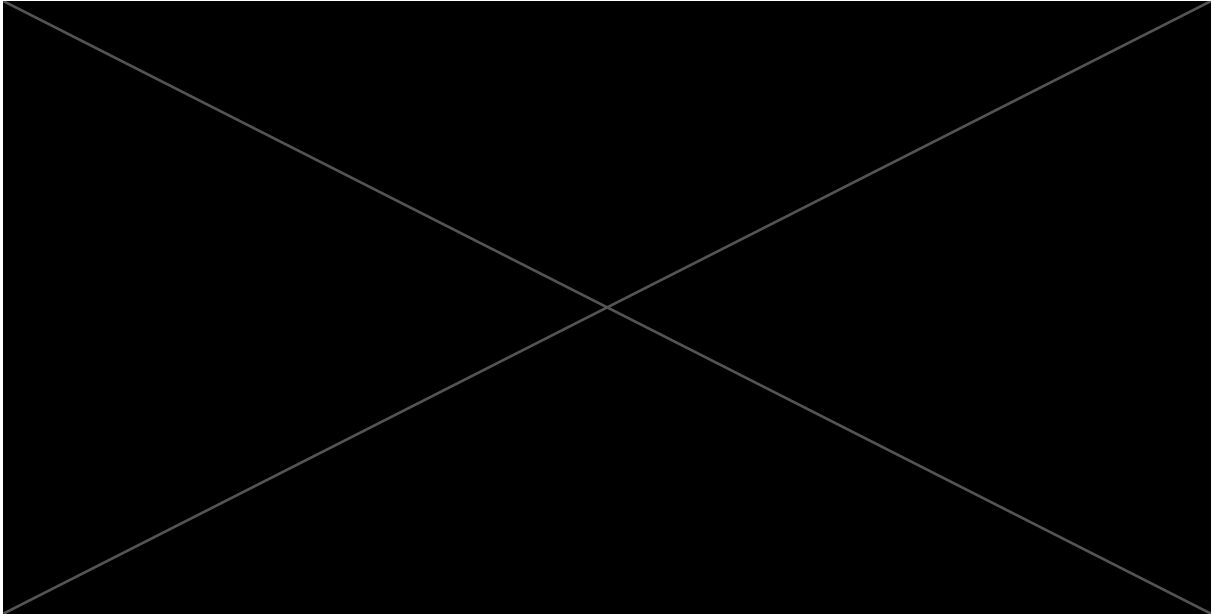


Figure 167 et 168 : Extrait de « Shashin urimasu » (Photographies à vendre), *Wokshop* n° 6, janvier 1976, n.p.

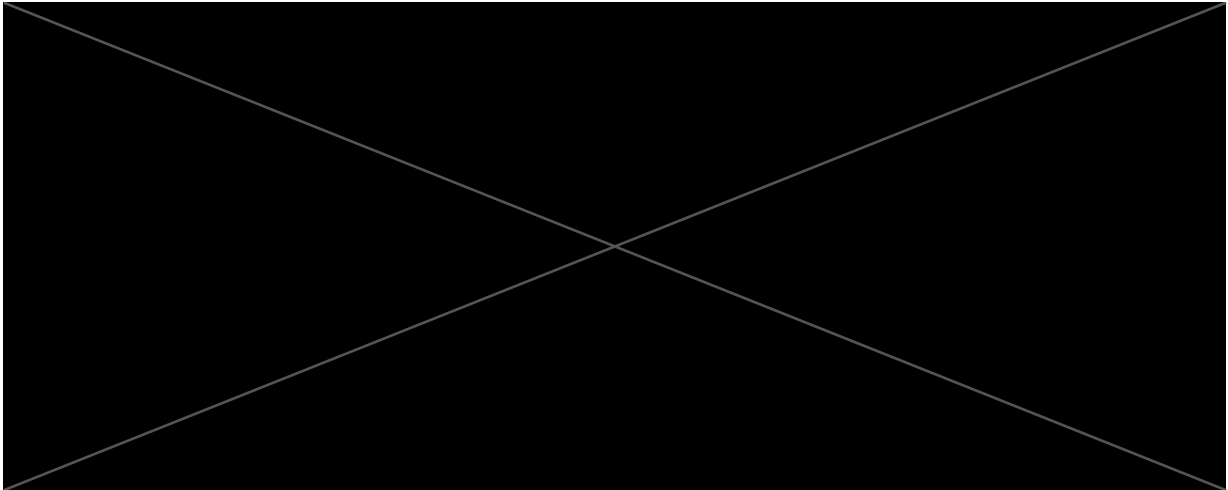


Figure 169 : Détail de la couverture de *Wokshop* n° 6, janvier 1976
Figure 170 : Extrait du livre *Tōno monogatari* (Contes de Tōno), 1976, n.p.

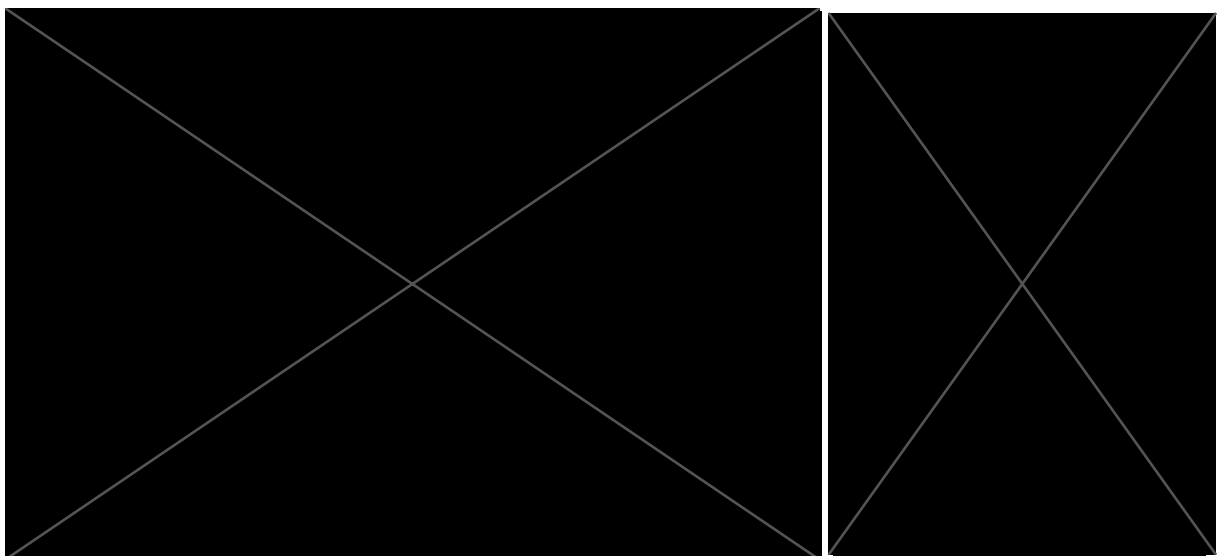


Figure 171 : Extrait de « Jibutsu e no manazashi » (Le regard vers les choses) (*Asahi Kamera*, avril 1976, p.13-84)
Figure 172 : Extrait de « Anbako, boku no sofue » (Chambre noire, à mon grand-père) (*Kamera Mainichi*, octobre 1975, p.31-46)

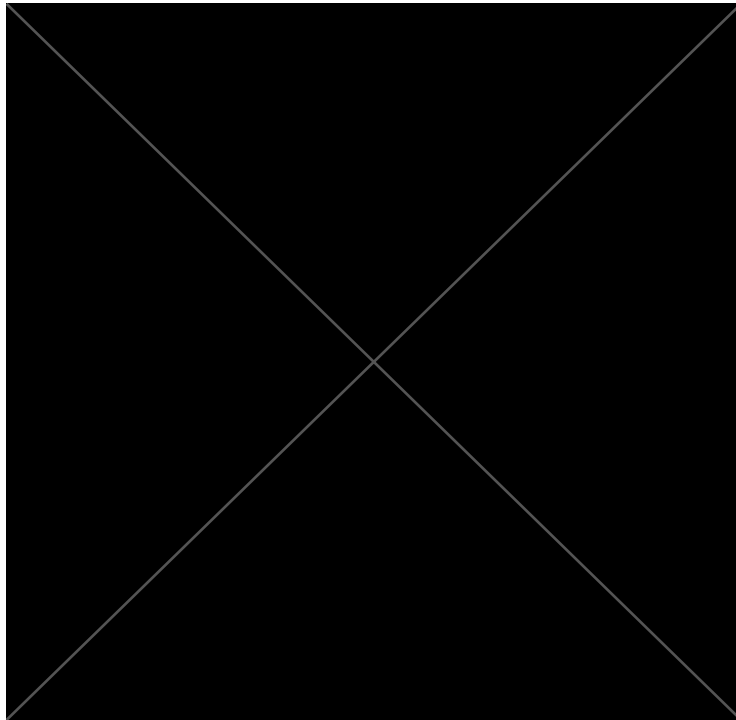


Figure 173 : Extrait de « Shashin zasshi o kiru ! » (~~mort les magazines photo !~~) (*Workshop* n° 8, juillet 1976, p.58-59)

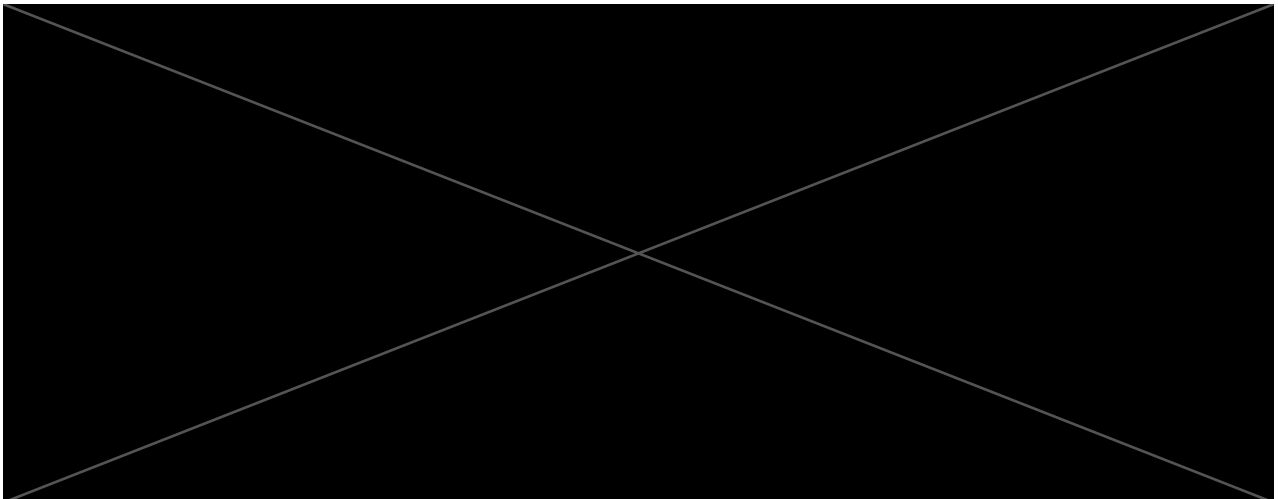


Figure 174 : photo de groupe de la classe de Hosoe, (*Workshop* n° 8, juillet 1976, p.50)

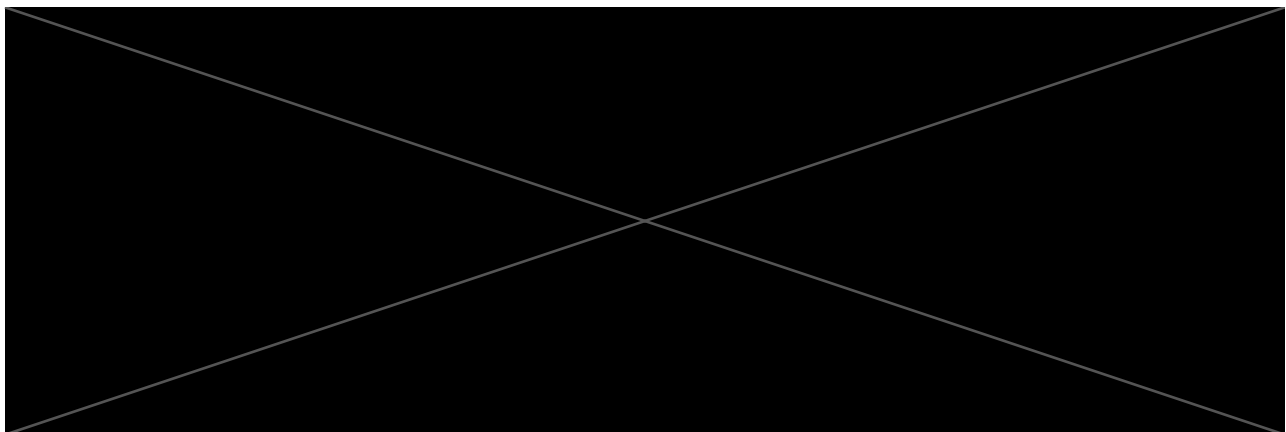


Figure 175 : Vue de l'exposition « Wareware wa waza o mananda » (Nous avons appris un savoir-faire), mars 1975 (*Bijutsu Techō*, mai 1975, p.88)

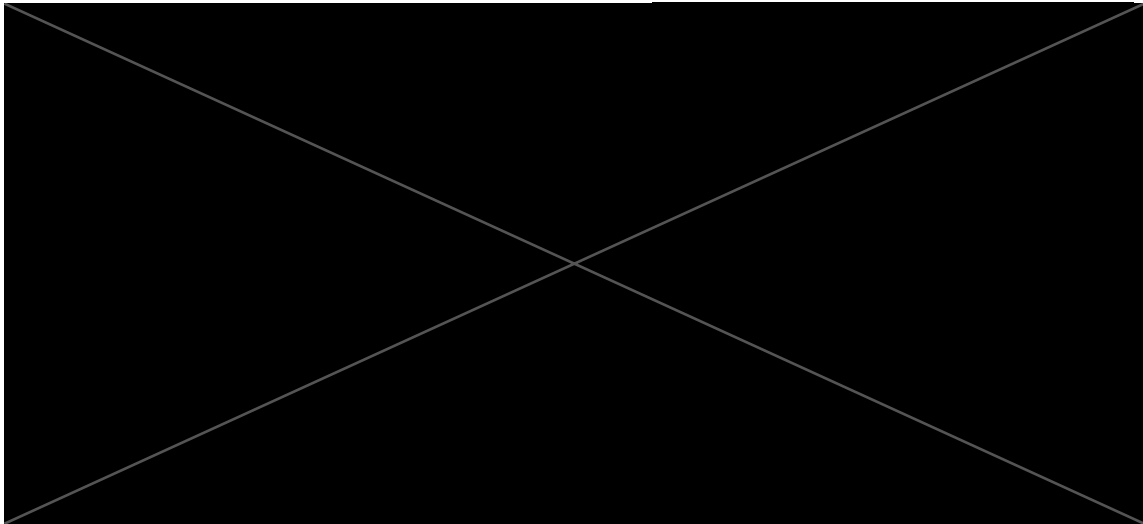


Figure 176 : Couverture de *Portfolio One*, 1975 (Bibliothèque nationale de France, EP2-70-PET FOL)

Figure 177 : Extrait du *Portfolio One*, 1975

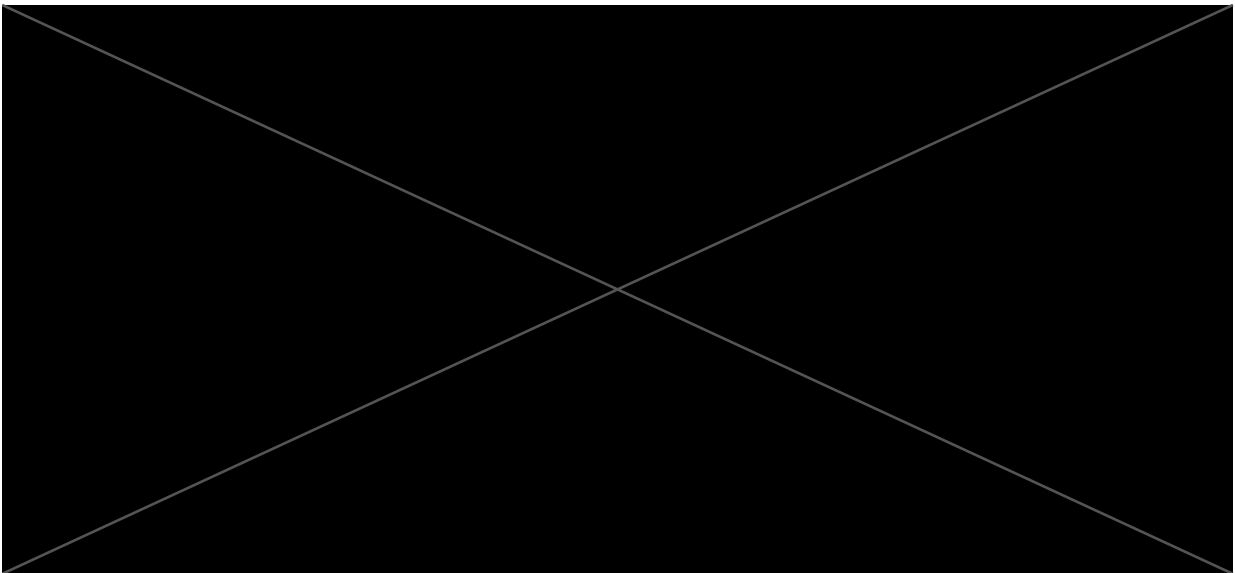


Figure 178 : Couverture de *Portfolio Two*, 1976 (Bibliothèque nationale de France, EP2-71-PET FOL)

Figure 179 : Extrait de *Portfolio Two*, 1976

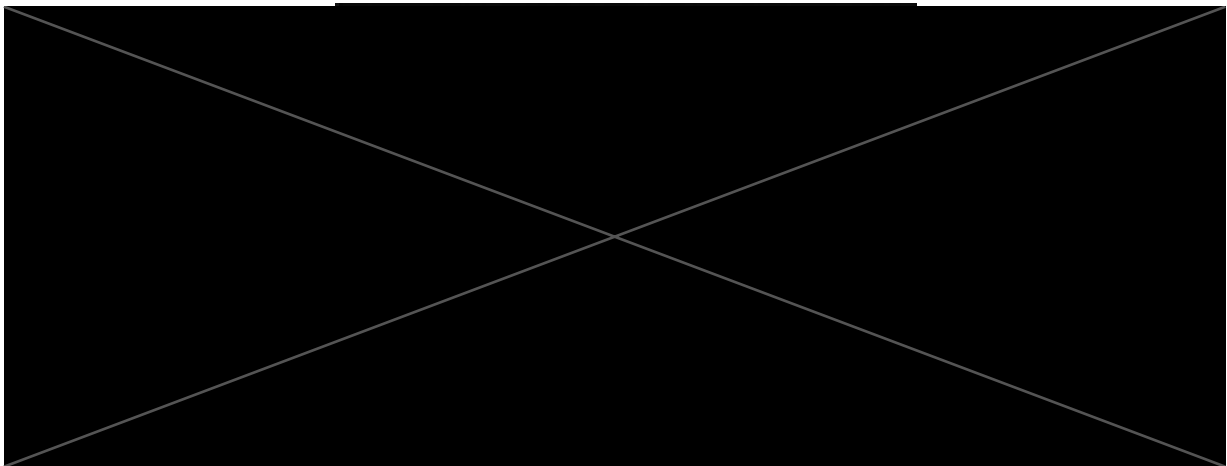


Figure 180 : Vue de l'exposition « Tōno monogatari » (Contes de Tōno) (*Kamera Mainichi*, novembre 1974, p.255)

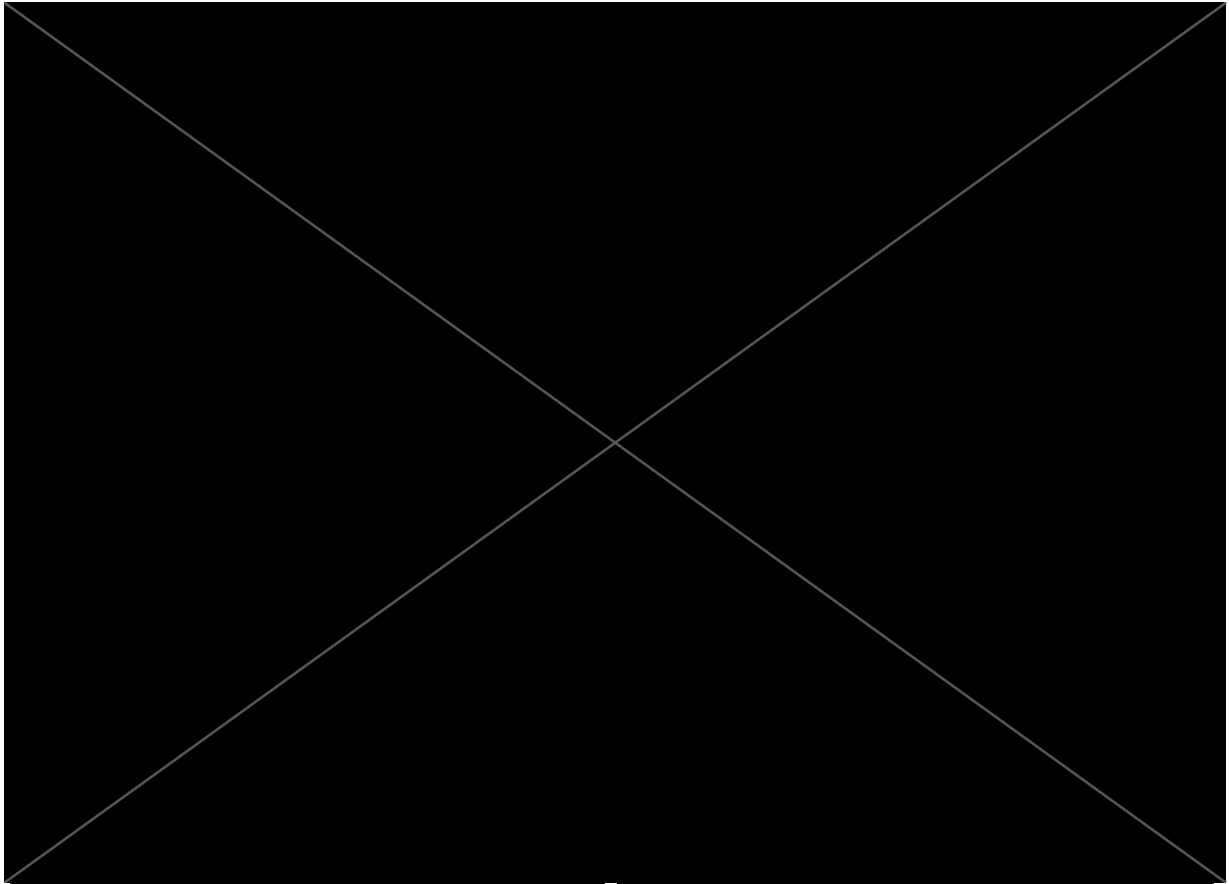


Figure 181 et 182 : Extrait de « Tōno monogatari » (Contes de Tōno) (*Asahi Kamera*, avril 1975 (hors-série), p.88-93)

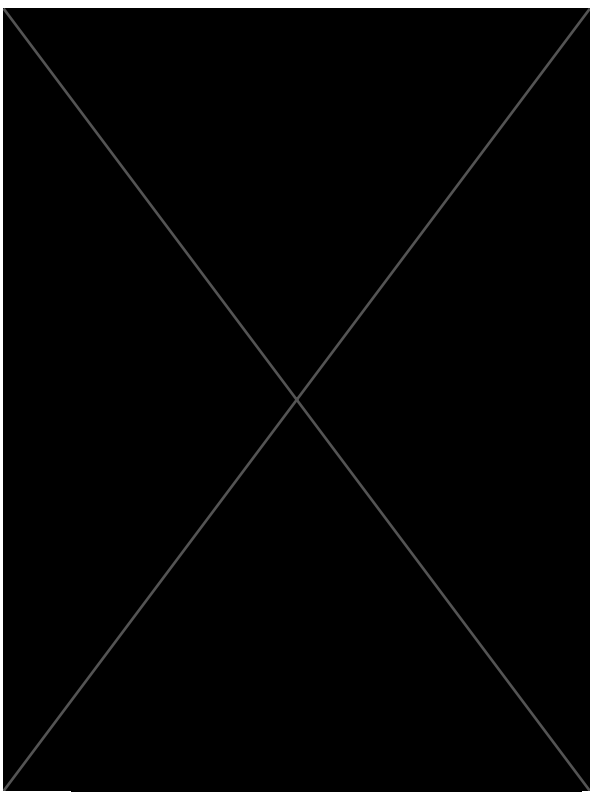


Figure 183 : Couverture du livre *Tōno monogatari* (Contes de Tōno), 1976

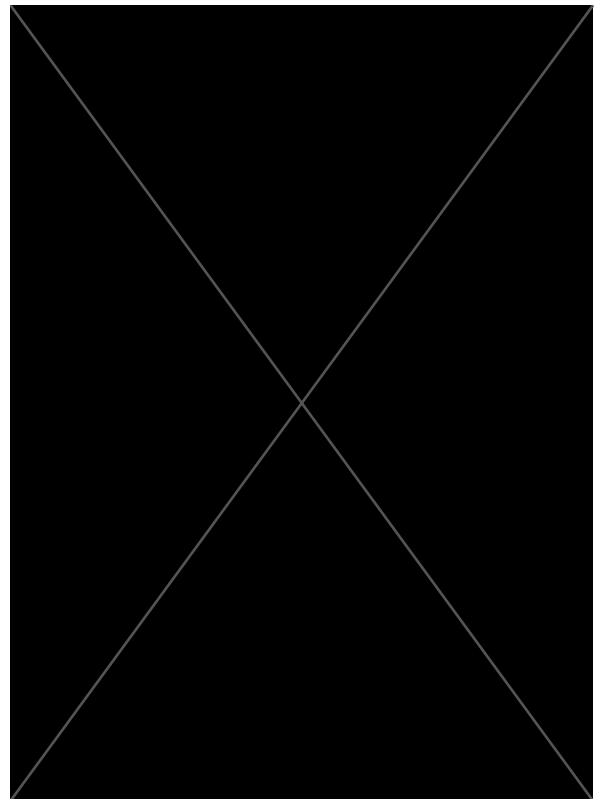


Figure 184 : Carton d'invitation à l'exposition « Onna, agemasu » (Je donne ma copine), août-septembre 1976

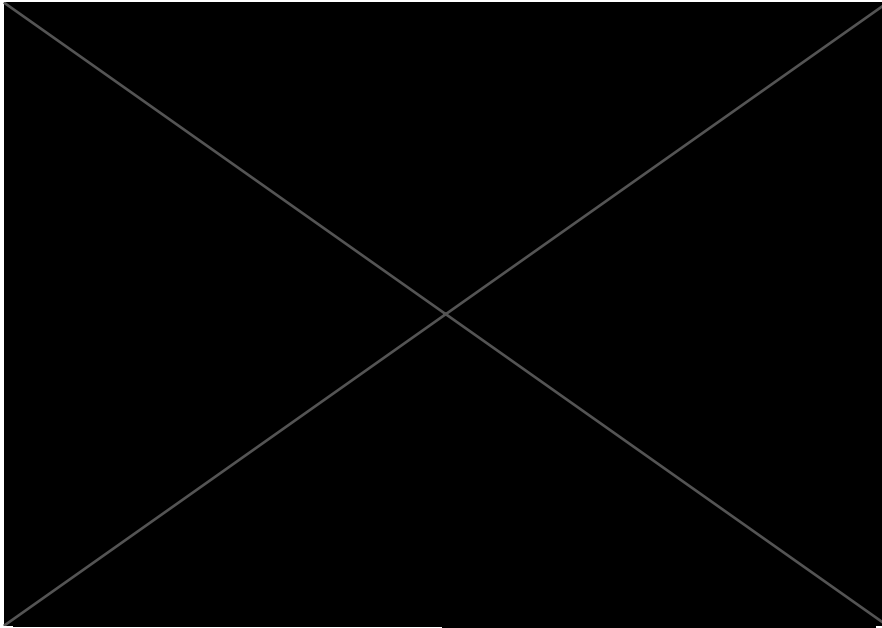


Figure 185 : Extrait de « Karasu 2 » (Corbeaux 2) (*Kamera Mainichi*, novembre 1976, p.85-98)

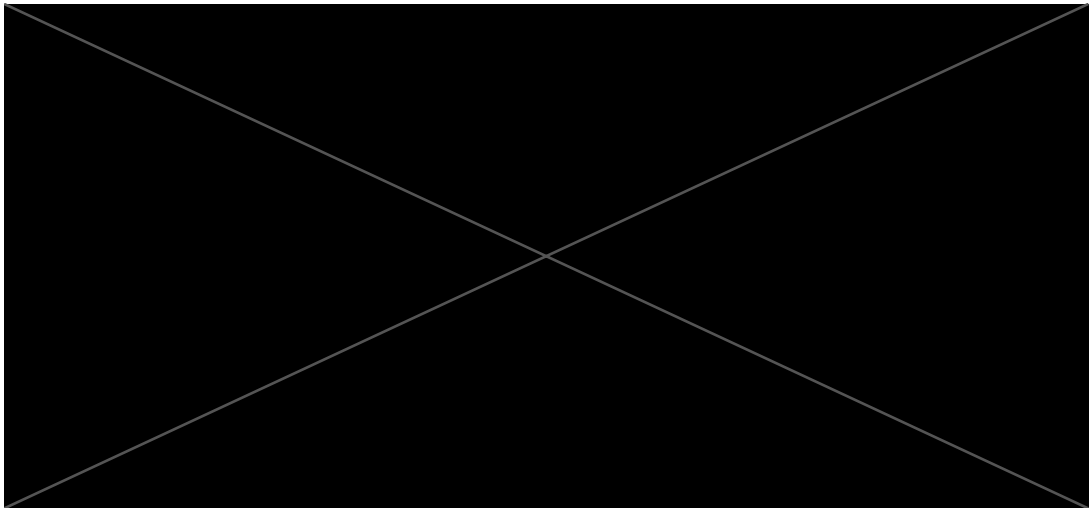


Figure 186 : Vue de l'exposition « Karasu » (Corbeaux), octobre 1976

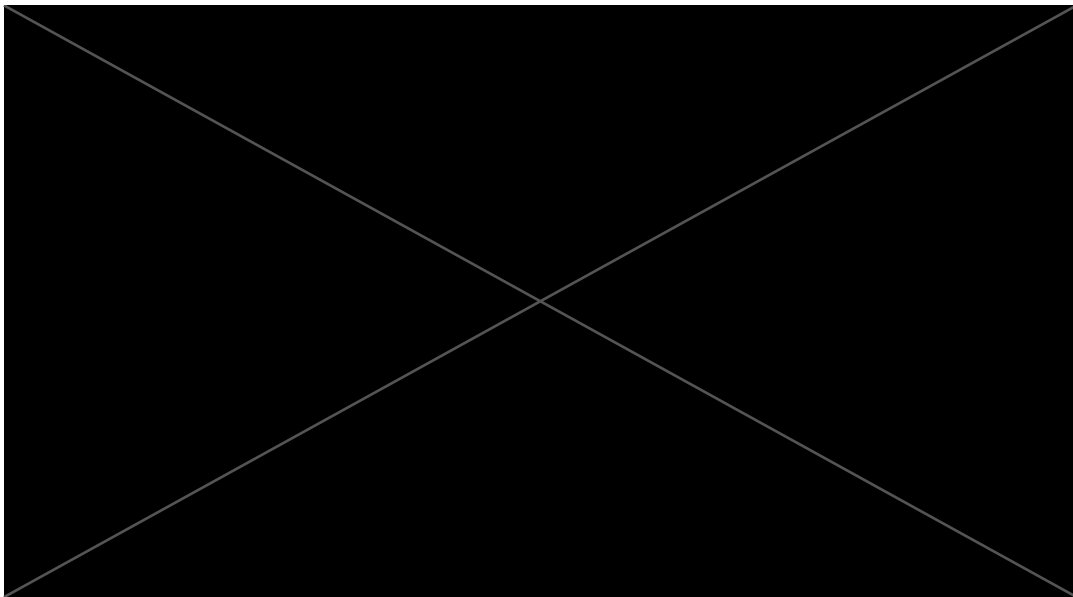


Figure 187 et 188 : Extrait du livre *Kazoku* (Famille), 1991, p.27 et 32

1.3 Sources des illustrations

Revues

- Photographers' gallery press*, Tōkyō, Photographers' Gallery, 2002 -.
- Workshop*, Tōkyō, Wākushoppu shashin gakkō ワークショップ写真学校, 1974–1976.
- Shashin hihyō* 写真批評, Tōkyō, Tōkyō sōgō shashin senmon gakkō shuppan kyoku 東京綜合写真専門学校出版局, 1973–1974.
- Breathic*, Tōkyō, Yōhakukyō 楊伯卿, 1972–1975.
- Ken*, Tōkyō, Shaken 写研, 1970–1971.
- Kikan shashin eizō* 季刊写真映像, Tōkyō, Shashin hyōronsha 写真評論社, 1969–1971.
- Provoke*, Tōkyō, Purobōku sha プロヴォーク社, 1968–1969.
- Gendai no me* 現代の眼, Tōkyō, Gendai hyōronsha 現代評論社, 1962–1983.
- Asahi jānaru* 朝日ジャーナル, Tōkyō, Asahi shinbunsha 朝日新聞社, 1959–1984.
- Kamera Mainichi* カメラ毎日, Tōkyō, Mainichi shinbunsha 毎日新聞社, 1954–1985.
- Bijutsu Techō* 美術手帖, Tōkyō, Bijutsu shuppansha 美術出版社, 1948 -.
- Asahi Kamera* アサヒカメラ, Tōkyō, Asahi shinbunsha 朝日新聞出版, 1926–2020.

Ouvrages

- ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, *Otoko to onna no aida ni wa shashinki ga aru* 男と女の間には写真機がある (Entre un homme et une femme, il y a un appareil photo), Tōkyō, Byakuya Shobō 白夜書房, 1978.
- ___, *Waga ai, Yōko* わが愛、陽子 [Yoko My Love] (Yōko mon amour), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Sonorama shashin sensho » ソノラマ写真選書, 1978.
- ___, *Senchimentaru na tabi* センチメンタルな旅 (Voyage sentimental), Tōkyō, self-published 私費出版, 1971.
- ___, *Banpaku* 万博 (L'Expo universelle), Tōkyō, Autoédité 私費出版, « zerokkusu shashin chō » ゼロックス写真帳 (Albums photo Xerox), 1970.
- ___, *Adam to ibu* アダムとイヴ (Adam et Ève), Tōkyō, Autoédité 私費出版, « zerokkusu shashin chō » ゼロックス写真帳 (Albums photo Xerox), 1970.
- FUKASE Masahisa 深瀬昌久, *Kazoku* 家族 (Famille), Tōkyō, IPC, 1991.
- ___, *Yōko* 洋子 [Yohko], Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Sonorama shashin sensho » ソノラマ写真選書, 1978.
- HOSOE Eikō 細江英公, *Kamaitachi* 鎌鼬, Tōkyō, Gendai shinchōsha 現代新潮社, 1969.

KANESAKA Kenji 金坂健二 (éd.), *Andāguraundo Jenerēshon: chika no sedai* アンダーグラウンド・ジェネレーション—地下の世代 (Underground generation: la génération d'en bas), Tōkyō, Nōberu shobō ノーベル書房, 1968.

MORIYAMA Daidō 森山大道, *Tōno monogatari* 遠野物語 (Contes de Tōno), Tōkyō, Asahi Sonorama 朝日ソノラマ, « Gendai kamera shinsho » 現代カメラ新書, 1976.

___, *Nippon gekijō shashinchō* にっぽん劇場写真帖 (Album photo du théâtre japonais), Tōkyō, Muromachi Shobō 室町書房, 1968.

SHINOYAMA Kishin 篠山紀信, *Shinoyama Kishin to 28 nin no onna tachi* 篠山紀信と28人のおんなたち [28 girls by Kishin Shinoyama], Tōkyō, Mainichi Shinbunsha 毎日新聞社, 1968.

TŌMATSU Shōmei 東松照明, *Taiyō no enpitsu : Okinawa, umi to sora to shima to hito, soshite tōnan ajia e* 太陽の鉛筆 : 沖縄・海と空と島と人びとそして東南アジアへ (Le crayon du soleil : Okinawa, la mer, le ciel, les îles, les gens et puis l'Asie du Sud-Est), Tōkyō, Kamera Mainichi shuppansha カメラ毎日出版社, 1975.

___, *Oo! Shinjuku* おお!新宿, Tōkyō, Shaken 写研, 1969.

___, *OKINAWA okinawa OKINAWA OKINAWA* 沖縄 OKINAWA, Tōkyō, Shaken 写研, 1969.

Site Internet

« New Japanese Photography », *MoMA* [en ligne] (consulté le 22/09/2023)
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2525>

2 Chronologie

Les sommaires des numéros de la revue sont indiqués en encadré.

Les expositions, livres et parutions mentionnés dans le corps du texte où participent les photographes de Workshop, mais qui ne sont pas organisés dans le cadre de Workshop sont grisés.

1974

MARS 1974

Exposition

Moriyama : « Moriyama Daidō purintingu shō » (Le *printing show* de Moriyama Daidō) 「森山大道プリンティングショー」 (galerie Shimizu, du 23 au 31 mars)

Exposition

Groupée : « New Japanese Photography » (MoMA de New York, du 27 mars au 19 mai 1974)
Participants : Tōmatsu, Hosoe, Moriyama, Fukase

AVRIL 1974

22 avril 1974, ouverture de l'école de photographie Workshop

MAI 1974

Exposition

Moriyama Daidō : « Hārē daviddoson » (Harley Davidson) 「ハーレー・ダヴィッドソン」 (galerie Jun, du 10 au 23 mai 1974)

JUIN 1974

Exposition

Groupée : « shashin kara shashin e » (De la photographie à la photographie) 「写真から写真へ」 (du 1^{er} au 8 juin, galerie Matto Grosso)

Araki : « Hako niwa » (Jardin miniature) 「箱庭」, Tōmatsu : « Boku no saishinsaku » 「僕の最新作」, Fukase : « Za torimingu » (The Trimming) 「ザ・トリミング」, Hosoe : « Hosoe Eikō sakuhin o fukumu meisaku korekushon », Moriyama : « Shinjuku : aa, Nippon » 「新宿・ああにっぽん」, Yokosuka : « Kabegami » (Papier peint) 「壁紙」

Exposition

Groupée : « Shashin ni tsuite no shashin ten » (Une exposition de photographie sur la photographie) 「写真についての写真展」 (galerie Shimizu, du 26 avril au 1^{er} mai 1974)

Participant : Araki, Fukase

JUILLET 1974

Album

Classe de Moriyama : album n°1 (sans titre)

Exposition

Groupée : « 15 nin no shashinka » (Quinze photographes) 「15人の写真家」 (MoMAT, du 26 juillet au 1^{er} septembre 1974)

Participants : Moriyama, Fukase, Araki

AOÛT 1974

Exposition

Araki : « Shashin, bideo soshite eiga ni yoru “joyu tachi” ten » (Les « actrices » en photo, en vidéo, et en film) 「写真・ビデオそして映画による「女優たち」展」 (galerie Matto Grosso, Du 26 au 31 août)

Séminaire

Tokyo (Shinjuku, Noguchi kinen kaikan 野口記念館), du 27 août au 1^{er} septembre 1974

- 27 programmation d'Araki

Matin : « Araki chokusetsu intabyū » (Interview direct d'Araki) 「荒木直接インタビュー」, invité : Watanabe Tsutomu

Soir : Interview direct d'Araki, invité : Taki Kōji

- 28 programmation de Fukase

Matin : Projection de diapositives commentées par les photographes (Araki « Karumen marī no shinsō » (La vérité sur Carmen Marie) 「カルメンマリーの真相」 ; Fukase « Yōko » 「洋子」 ; Tōmatsu « Taiyō no enpitsu » (Le crayon du soleil) 「太陽の鉛筆」, Moriyama « Onna no michi » (Le chemin de la femme) 「女のみち」)

Soir : « Shashin ensōkai » (Concert de photographies) 「写真演奏会」 projection avec un *image synthesizer*, élaboré par Sakamoto Masaharu, de photographies de Sawatari Hajime, Araki et Fukase (« Himiko no kōei » (Les descendants de Himiko) 「卑弥呼の後裔」, sur la musique de Pink Floyd)

- 29 programmation de Yokosuka

Matin et soir : « CF no subete » (Tout sur la photographie commerciale) 「CFのすべて」 Discussion avec Yokosuka, Ishioka Eiko, Kurigami Kazumi

- 30 programmation de Moriyama

Matin : intervention de Nakahira Takuma (cf. NAKAHIRA, *Workshop* n°2)

Soir : Discussion avec Kano Tenmei et Wanibe Yōko

- 31 programmation de Hosoe

Matin : intervention de Hosoe : « Sekai no meisaku orijinaru purinto 200 ten » (Chefs d'œuvres du monde entier en deux cents tirages originaux) 「世界の名作オリジナルプリント二〇〇点」

Soir : intervention de Yamagishi Shōji « Dōjidaiteki kanshin – gendai amerika no shashinka tachi » (Des intérêts contemporains – les photographes américains contemporains) 「同時代的関心—現代アメリカの写真家たち」 (cf. YAMAGISHI, *Workshop* n°2)

- 1^{er} septembre, programmation de Tōmatsu

Matin : Discussion entre Tōmatsu Shōmei et Fukushima Tatsuo

Soir : Discussion entre Tōmatsu Shōmei, Kuwabara Kineo, Takanashi Yutaka et Narahara Ikkō et Araki (qui remplace au pied levé Naitō Masatoshi)

SEPTEMBRE 1974

Workshop n°1

ANONYME, « Moriyama Daidō sekinin henshū no pēji - Miru koto to mirareru koto (1): ore wa tsūshō tamegorō » 森山大道責任編集のページー 見ることと見られること 1 俺は通称タメゴロー (Section éditée par Moriyama Daidō - Voir et être vu (1): On m'appelle Tamegorō), p. 9.

ANONYME, « Shashin gakkō PR no pēji - Wākushoppu o kataru » 写真学校 PR のページー ワークショップを語る (Section éditée par les relations publiques de l'école - Parlons de Workshop), p. 15.

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - Katei shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟責任編集ページー 家庭写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie domestique), p. 13-14.

FUKASE Yōko 深瀬洋子, « Fukase Masahisa sekinin henshū no pēji- Neko to tsuri to shashin to » 深瀬昌久責任編集のページー 猫と釣り と写真と (Section éditée par Fukase Masahisa - Ensemble avec les chats, la pêche et la photo), p. 6.

HOSOE Eikō 細江英公, « Hosoe Eikō sekinin henshū pēji - <chōgenjitsu > nanokakan no jikken » 細江英公責任編集ページー <超現実> 7 日間の実験 (Section éditée par Hosoe Eikō - 7 jours d'expérimentation de « Surréalité »), p. 7-8.

KURAYAMI Hikkakejin (l'accroche-ténèbre) 暗闇引掛人, « Fukase Masahisa sekinin henshū no pēji- Yokochō shashin fūkei » 深瀬昌久責任編集のページー 横町写真風景 (Section éditée par Fukase Masahisa - Scène de photographies de ruelles), p. 5.

NAITO Masatoshi 内藤正敏, « Moriyama Daidō sekinin henshū no pēji - shashinka no nikki » 森山大道責任編集のページー 写真家の日記 (Section éditée par Moriyama Daidō - Le journal d'un photographe), p. 10.

NARAHARA Ikkō 奈良原一高 et TOMATSU Shōmei 東松照明, « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - Tobei shita toki America no shashin wa tenkanki ni atta to Narahara Ikkō san wa iu » 東松照明責任編集のページー 渡米したときアメリカの写真は 転換期にあったと奈良原一高さんはいふ (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - Quand il était aux États-Unis, la photographie américaine était dans une phase de transition, nous dit Narahara Ikkō), p. 3-4.

SHINOHARA Sayuri 篠原さゆり, « Araki san no koto » 荒木さんのこと (À propos de M.Araki), p. 1.

YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光 et ISHIOKA Eiko 石岡瑛子, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - ichimai no posutā no denki » 横須賀功光責任編集のページー 一枚のポスターの伝記 (Section éditée par Yokosuka Noriaki - L'histoire d'un poster), p. 11-12.

OCTOBRE 1974

Album

Classe de Moriyama : album n°2 *Watashi no onna* [My Girl] 『わたしのおん』

Exposition

Moriyama : « Tōno monogatari » (Contes de Tōno) 「遠野物語」 (salon Nikon, du 1^{er} au 6 octobre)

Exposition

Classe de Moriyama : « Moriyama Daidō to 16 nin no otoko tachi » (Moriyama Daidō et 16 hommes) 「森山大道と16人の男たち」 (galerie Shimizu, du 25 au 30 octobre 1974)

NOVEMBRE 1974

Atelier

Okinawa, du 20 au 25 novembre 1974

- 20 novembre

Après-midi : Projection de diapositives avec les commentaires des photographes

(Araki « Karumen marī » (Carmen Marie) 「カルメンマリー」 ; Fukase « Himiko no kōei » (Les descendants de Himiko) 「卑弥呼の後裔」 ; Hosoe « Barakei » (Ordalie par les roses) 「薔薇刑」 ; Moriyama « Shashin yo sayōnara » (Adieu photographie) ; Tōmatsu « Aribai » (Alibi) 「アリバイ」)

- 21 novembre

Matin : classe de Tōmatsu (« Miru koto, mirareru koto » (Regarder, être regardé) 「見ること・見られること」)

Après-midi : classe d'Araki (« Onna o hadaka ni suru » (Mettre une femme à nu) 「女を裸にする」)

- 22 novembre

Matin : classe de Fukase (« Machi de » (En ville) 「街で」)

Après-midi : classe de Moriyama (« Boku ga moderu ni » (Prenez-moi pour modèle) 「ボクがモデルに」)

▪ 23 novembre

Matin : classe de Hosoe (« Mekakushi shashin » (Photographier les yeux bandés) 「目隠し写真」)

Après-midi : Conférence « Miru miru miru » (Voir, goûter, mûrir) 「見る・味る・実る」 (Araki sur la revue *Life*, Moriyama sur le travail de Nakahira Takuma, Fukase sur Lewis Carroll, Hosoe sur Edward Weston, Tōmatsu sur l'histoire de la photographie au Japon)

▪ 24 novembre

Matin : « Orijinaru purinto ni yoru go nin ten » (Expositions de tirages originaux de cinq photographes) 「オリジナルプリントによる五人展」 (Araki « Tsuzuki, joyū tachi » (Actrices, suite) 「続・女優たち」 ; Fukase « Yūgi » (Jeux) 「遊戯」 ; Hosoe « Kamaitachi » 「鎌鼬」 ; Moriyama « Tōno monogatari » (Contes de Tōno) 「遠野物語」 ; Tōmatsu « Taiyō no enpitsu » (Le crayon du soleil) 「太陽の鉛筆」)

Après-midi : Atelier de tirage en préparation de l'exposition des participants

▪ 25 novembre

Exposition, mise en commun et discussion des œuvres des participants

DÉCEMBRE 1974

Workshop n°2

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - nūdo shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟責任編集ページーヌード写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie de nu), p. 9-10.

HOSOE Eikō 細江英公, « Hosoe Eikō sekinin henshū pēji - tsuzuki: hadaka no gakkō » 細江英公責任編集ページー続・裸の学校 (Section éditée par Hosoe Eikō - L'école nue, suite), p. 11-12.

KANO Tenmei 加納典明, « Moriyama Daidō sekinin henshū no pēji - shashinka no nikki » 森山大道責任編集のページー写真家の日記 (Section éditée par Moriyama Daidō - Le journal d'un photographe), p. 4.

MORIYAMA Daidō 森山大道, « Moriyama Daidō sekinin henshū no pēji - Miru koto to mirareru koto (2): : Onna ni shashin wa shosen muri! » 森山大道責任編集のページー見ることと見られること2女に写真は所詮ムリ！ (Section éditée par Moriyama Daidō - Voir et être vu (2): La photo pour les femmes c'est impossible!), p. 3.

NAKAHIRA Takuma 中平卓馬, « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - shashin wa sajutsu da! » 東松照明責任編集のページー写真は詐術だ！ (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - La photo c'est de l'arnaque!), p. 13-14.

SHARITS Paul, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - pēji goto no kotoba Paul Sharits no firumuron » 横須賀功光責任編集のページー ページごとの言葉 ポールシャリッツのフィルム論 (Section éditée par Yokosuka Noriaki - Discours Paul Sharis sur le film), traduit par Uchida Motoko 内田素子, p. 5-6.

SUMITOMO Kazuko 住友和子, « Shashin gakkō PR no pēji - Natsu: Tōkyō de » 写真学校 PR のページー 夏・東京で (Section éditée par les relations publiques de l'école - Tokyo, cet été), p. 15.

TOMATSU Shōmei 東松照明, « “Tayō no enpitsu” no oboegaki » 「太陽の鉛筆」の覚え書き (Notes sur « Le crayon du soleil »), p. 1.

YAMAGISHI Shōji 山岸章二, « Fukase Masahisa sekinin henshū no pēji - Tsutaeyō to suru shashin no otoshian » 深瀬昌久責任編集のページー伝えようとする写真の落とし穴 (Section éditée par Fukase Masahisa - Le piège de la photographie : chercher à faire comprendre), p. 7.

1975

Album

Classe de Hosoe : conception du *Portfolio One 1975*, portfolio de tirages de ses étudiants, envoyé aux institutions suivantes : MoMA, George Eastman House, Bibliothèque nationale de France, JPS, MoMAT, galerie de l'université Nihon, galerie Shadai

JANVIER 1975

Exposition

Moriyama : « Sakurabana » (Fleurs de cerisiers) 「櫻花」 (galerie Matto Grosso, du 13 au 30 janvier)

Exposition

Classe de Tōmatsu : « Shōwa 50 nen » (Année 50 de l'ère Shōwa) 「昭和50年」 (galerie Shimizu, du 24 au 29 janvier 1975)

Album

Classe de Tōmatsu : album de photographies de l'exposition « Année 50 de l'ère Shōwa »

FÉVRIER 1975

Atelier

Nagoya, du 9 au 11 février 1975 (Classes de Tōmatsu, Araki et Moriyama)

- 9 février : « Orijinaru purinto ni yoru san nin ten » (Exposition de tirages originaux de trois photographes) (「オリジナルプリントによる3人展」)
- 10 février : Séparations des classes de Tōmatsu, Araki et Moriyama pour prises de vues
- 11 février : Conférence « Atarashii shashin no tame ni (Andī Uōhōru o kataru) » (Pour une photographie nouvelle (à propos d'Andy Warhol)) 「これからの写真のために (アンディー・ウォーホールを語る)」, et autres ; mise en commun et discussion des œuvres

Exposition

Classe d'Araki : « Shigenjitsu e » (Vers une réalité personnelle) 「私現実へ」 (galerie Shimizu, du 14 au 19 février)

MARS 1975

Album

Classe de Fukase : *Pinhōru Shinjuku Kabukichō* (Sténopé – Shinjuku, Kabukichō) 『ピンホール —新宿歌舞伎町』

Atelier

Shizuoka, du 21 au 23 mars 1975

- 21 mars : « Orijinaru purinto ni yoru san nin ten » (Exposition de tirages originaux de trois photographes) (「オリジナルプリントによる3人展」)
- 22 mars : Conférence « Korekara no shashin no tame ni (uijī o kataru) » (Pour la photographie de demain (à propos de Wegee)) 「これからの写真のために (ウィジーを語る)」, et autres

- 23 mars : Mise en commun et discussion des œuvres

Exposition

Classe de Hosoe « Wareware wa waza o mananda » (Nous avons appris un savoir-faire)

「我々は技を学んだ」 (galerie Shunjū, du 10 au 20 mars 1975).

Tirages originaux faits par les étudiants vendus au prix de 3000 yens

Workshop n°3

- ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - fūkei shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟責任編集ページ 一風景写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie de paysage), p. 3.
- FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Kuroi jabara no bikkuri bako » 黒い蛇腹のビックリ箱 (La boîte à surprise au soufflet noir), p. 1.
- HOSOE Eikō 細江英公, « Hosoe Eikō sekinin henshū no pēji - Kodomo wa shashin ga suki ka Nēsan Raionzu no jidō shashin kyōiku ni miru » 細江英公責任編集ページ 子供は写真好きか ネーサン・ライオンズの児童写真教育にみる (Section éditée par Hosoe Eikō - Les enfants aiment-ils la photo? La méthode de Nathan Lyons pour enseigner la photographie aux enfants), p. 5-6.
- INAMI Kunio 伊波邦雄, « Shashin gakkō PR no pēji - wākushoppu wa kibakuza kai? » 写真学校 PR のページ ワークショップは起爆剤か? (Section éditée par les relations publiques de l'école - Workshop est-il un détonateur?), p. 15.
- KUWABARA Kineo 桑原甲子雄, « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - yonjū nenkan shirakeppanashi » 東松照明責任編集のページ 四〇年間しらけっぱなし (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - quarante ans passés à vieillir), p. 7.
- MORIYAMA Daidō 森山大道, « Moriyama Daidō sekinin henshū no pēji - Miru koto to mirareru koto (3) : Zetsubō to iu na no densha ni notte » 森山大道責任編集のページ 一 見ることと見られること 3 絶望という名の電車に乗って (Section éditée par Moriyama Daidō - Voir et être vu (3): monter dans le train nommé désespoir), p. 11.
- NISHII Kazuo 西井一夫, « Fukase Masahisa sekinin henshū no pēji- shashin wa kayōkyoku to iu seiron kara, shashin wa ana ume de aru to iu seiron ni itaru, isasaka nagasugiru taitoru no zatsubun » 深瀬昌久責任編集のページ 写真は歌謡曲という正論から、写真は穴埋めである という性論に至る、いささか長すぎるタイトルの雑文 (Section éditée par Fukase Masahisa -De l'idée que la photo est une chanson populaire jusqu'à l'idée que la photo est un bouche-trou : un essai au titre légèrement trop long), p. 9-10.
- ONODA Takao 小野田隆雄, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - kopiraitā kara mita shashin » 横須賀功光責任編集のページ コピーライターからみた写真 (Section éditée par Yokosuka Noriaki - La photo du point de vue du copywriter)), p. 13.

TAKENAGA Shigeo 竹永茂生, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - 「Eda no jikan」 dai ni sha no tachiba kara CAMERA to CARIMARA no jingi naki tatakai » 荒木経惟責任編集ページ「エダの時間」第三者の立場から CAMERA と CARIMERA の仁義なき闘い (Section éditée par Araki Nobuyoshi - « le temps d'Eda » du point de vue de la deuxième personne : Le combat sans honneur de CAMERA et CARIMERA), p. 4.

WATANABE Hitomi 渡辺眸, « Moriyama Daidō sekinin henshū no pēji - shashinka no nikki “Koyomi” » 森山大道責任編集のページ「写真家の日記 <暦> (Section éditée par Moriyama Daidō - Le journal d'une photographe « Koyomi »), p. 12.

YAMAGUCHI Sayoko 山口小夜子, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - Watashi wa moderu » 横須賀功光責任編集のページ「私はモデル (Section éditée par Yokosuka Noriaki - Moi, le modèle), p. 14.

AVRIL 1975

Classe de 2 mois

Cours sur une durée de deux mois animés par des professeurs invités : Nakahira Takuma et Narahara Ikkō

MAI 1975

Album

Classe d'Araki *Uwasa no shattāzu* (Les fameux déclencheurs) 「噂のシャッターズ」

JUIN 1975

Workshop n°4

ANONYME, « Oshirase » お知らせ (Annonce), p. 15.

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Araki Nobuyoshi sekinin henshū no pēji - shōzō shashinjutsu nyūmon » 荒木経惟責任編集ページ「肖像写真術入門 (Section éditée par Araki Nobuyoshi - Une introduction à la technique de photographie de portrait), p. 5-6.

FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Fukase Masahisa sekinin henshū no pēji-Asu wa tsuru zo ! » 深瀬昌久責任編集のページ「明日は釣るぞ！」 (Section éditée par Fukase Masahisa - Demain je vais à la pêche!), p. 9-10.

HOSOE Eikō 細江英公, « Hosoe Eikō sekinin henshū pēji - Edowādo Uesuton no nichiroku sono shūhen » 細江英公責任編集ページ「エドワード・ウエストンの日録その周辺 (Section éditée par Hosoe Eikō - Autour du journal d'Edward Weston), p. 13-14.

MORIYAMA Daidō 森山大道, « Moriyama Daidō sekinin henshū no pēji - Miru koto to mirareru koto (4): kinsaku » 森山大道責任編集のページー 見ることと見られること 4 (Section éditée par Moriyama Daidō - Voir et être vu (4): œuvres récentes), p. 7.

TOMATSU Shōmei 東松照明 (éd.), « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - zadankai: shashin wa, yatte tanoshikereba, sorede ii ka? » 東松照明責任編集のページー 座談会 写真は、やって楽しければ、それでよいか? (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - Table ronde: faire de la photo parce que ça nous amuse, est-ce suffisant ?), p. 12.

—, « Tōmatsu Shōmei sekinin henshū no pēji - sankyaku o tatete torō » 東松照明責任編集のページー 三脚立てて撮ろう (Section éditée par Tōmatsu Shōmei - Prenons des photos avec un trépied), p. 11.

TSUKAHARA Toshio 塚原俊夫, « Shashin gakkō PR no pēji - Tōkyō wākushoppu tanjō!! » 写真学校 PR のページー? 東京ワークショップ誕生!! (Section éditée par les relations publiques de l'école - Naissance de Tokyo Workshop!!), p. 15.

WATANABE Katsumi 渡辺克己, « Moriyama Daidō sekinin henshū no pēji - Watanabe Katsumi no shashin nikki » 森山大道責任編集のページー 渡辺克己の日記 写真 (Section éditée par Moriyama Daidō - Le journal photo de Watanabe Katsumi), p. 8.

YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, « Yokosuka Noriaki sekinin henshū no pēji - onna o toru koto » 横須賀功光責任編集のページー 女を撮ること (Section éditée par Yokosuka Noriaki - Prendre les femmes), p. 3-4.

YOTSUYA Simon 四谷シモン, « <Shinjin>shimonsukī no shuki » <神人>シモンスキーの手記 (« le dieu-homme » notes de Shimonsukī), p. 1.

SEPTEMBRE 1975

Classe de 2 mois

Cours sur une durée de deux mois animés par des professeurs invités : Nakahira Takuma, Narahara Ikkō, Asai Shinpei, Kurigami Kazumi, Tatsuki Yoshihiro, Hayasaki Osamu, et Morinaga Jun.

OCTOBRE 1975

Workshop n°5 (passage au format revue)

Photographies :

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « 1975 nen, natsu » 1975年、夏 (Été 1975), p. 40-47.

FUKASE Masahisa 深瀬昌久, « Sofu e » 祖父へ (À mon grand-père), p. 33-39.

HOSOE Eikō 細英公, « Yosemite 1975, 8 gatsu » ヨセミテ 1975・8月 (Yosemite, août 1975), p. 25-32.

MORIYAMA Daidō 森山大道, « Asosan, kyabetsu to ie » 阿蘇山とキャベツと家 (Le mont Aso, des choux et une maison), p. 56-61.

TOMATSU Shōmei 東松照明, « Moriyama Daidō no karei naru henshin » 森山大道の華麗なる変身 (La transformation en beauté de Moriyama Daidō), p. 48-55.

YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, « Kage » <影> (Ombre), p. 17-24.

Textes :

ŌSHIMA Nagisa 大島渚, OZAWA Shōichi 小沢昭一, ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟 et TOMATSU Shōmei 東松照明, « Taiyō kuyō » 太陽供養 (Monument au soleil), p. 62-71.

SHINOYAMA Kishin 篠山紀信 et TOMATSU Shōmei 東松照明, « Shinoyama Kishin no subete » 篠山紀信のすべて (Tout sur Shinoyama Kishin), p. 2-15.

TOMATSU Shōmei 東松照明, « Kigo » 記後 (Post-scriptum), p. 72.

土門拳, « Shashin o yaru hito ni totte hitsuyō na koto » 写真を撮る人に必要なこと (Ce dont ont besoin ceux qui font de la photo), p. 1.

DÉCEMBRE 1975

Exposition

Classe d'Araki, exposition au Kitchen rāmen

1976

Album

Classe de Hosoe : conception du *Portfolio Two 1976*, portfolio de tirages ses étudiants, envoyé aux institutions suivantes : MoMA, George Eastman House, Bibliothèque nationale de France, JPS, MoMAT, galerie de l'université Nihon, galerie Shadai

JANVIER 1976

Workshop n°6

Photographies :

« [Tokushū] Shashin urimasu » 「特集・写真売ります」 ([Numéro spécial]

Photographies à vendre)

Textes

ANONYME, « Kōki » 後記 (Postface) , p. 80.

EAST STREET GALLERY, « Shashin no chōki hozon hō » 写真の長期保存法 (Méthode pour la longue conservation des photographies), p. 78-79.

FUKASE Yōko 深瀬洋子, « Sukui yō no nai egoisuto » 救いようのないエゴイスト (Un irrécupérable égoïste), p. 10.

HAYASHI Takayuki 林隆喜, « Sawatari Hajime-san, yasashisa, sensaisa no taikyoku ni aru mono » 沢渡朔讚 優しさ、繊細さの対極にあるもの (Éloge de Sawatari Hajime, l'excellence, aux antipodes de la sensibilité), p. 30-31.

HOSOE Eikō 細江英公 et NARAHARA Ikkō 奈良原一高, « Shashin no sutandādo » 写真のスタンダード (Les standards de la photographie), p. 62-74.

ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, « Me no shinshoku to mono no saisei » 目の侵蝕と物の再生 (Dégénérescence de l'oeil et renaissance des choses), p. 5-6.

INA Nobuo 伊奈信男, « Purinto kuoritī no juyōsei » プリントクオリティーの重要性 (L'importance de la qualité du tirage), p. 1.

KATO Ikuya 加藤郁乎, « Jōnen no kaitai shinsho » 情念の解体新書 (La dissolution des sentiments, nouvelle édition), p. 53.

KAWADA Kikuji 川田喜久治, « Kyōki no shiro 1969-1970 » 狂気の城 1969-1970 (Le château de la folie 1969-1970), p. 19-20.

MIYAKAWA Toshio 宮川俊夫, « Karā shashin no hentaishoku bōshi » カラー写真の変退色防止 (Prévenir la décoloration des photographies en couleur), p. 75-77.

MORINAGA Jun 森永純, « Arayuru hito no "me"no tame ni » あらゆる人の「眼」のために (Pour « l'oeil » de chaque personne), p. 34-35.

NARAHARA Ikkō 奈良原一高, « Narahara Ikkō 1963-1973 » 奈良原一高 1963-1973, p. 24.

NOJIMA Tantarō 野島短太郎, « Doyōbi wa erosu » 土曜日はエロス (Le samedi, c'est eros), p. 43-44.

OKADA Takahiko 岡田隆彦, « Asufaruto 1961-1962 » アスファルト 1961-1962 (Asphalte 1961-1962), p. 48.

POLLACK Peter, « Photo-print prices: onward and upward », p. 72-73.

TAKIGUCHI Shūzō 瀧口修造, « Kuro to shiro no Chicago » 黒と白のシカゴ (Chicago en noir et en blanc), p. 28-29.

WHITE Minor, « Shashinka wa mashin de wa naku ningen de aru » 写真家はマシンではなく人間である (Le photographe n'est pas une machine, c'est un homme), traduit par Hosoe Eikō 細江英公, p. 2-3.

YAZAKI Yasuhisa 矢崎泰久, « Tatsuki Yoshihiro no iru heya » 立木義浩のいる部屋 (La pièce où se trouve Tatsuki Yoshihiro), p. 38-39.
YOKOO Tadanori 横尾忠則, « Obieru shisen » 怯える視線 (Un regard tourmenté), p. 14-16.

FÉVRIER 1976

Exposition

Groupée : « Shashin urimasu - 12 nin no shashinka ni yoru jisen sakuhinten » (Photographies à vendre - une exposition d'œuvres choisies par douze photographes) 「写真売りますー12人の写真家による自選作品展」 (galerie Shiseidō The Ginza, du 12 au 24 février)

Araki : « Joyū – Sekimura Kisaki 1974-1975 » (Sekimura Kisaki, actrice) 「女優・関村妃」, Tōmatsu : « Asufaruto 1961-1962 » (Asphalte) 「アスファルト」, Fukase : « Yōko 1963-1973 » 「洋子」, Hosoe : « Shimon (shifūkei) 1970 » (Simon, paysage personnel) 「シモン (私風景)」, Moriyama : « 1968-1972 », Yokosuka : « Sha 1963 » (Réfraction) 「射」

Autres participants : Narahara Ikkō, Ishimoto Yasuhiro, Kawada Kikuji, Morinaga Jun, Tatsuki Yoshihiro, Sawatari Hajime

MARS 1976

31 mars 1976, fermeture de l'école.

AVRIL 1976

Workshop n°7

« [Tokushū] Josei shashin » 「特集・女性写真」 ([Numéro spécial] Photographie de femme)

Photographies :

IKEDA Fukuo 池田福男, « Appare nūdo » あっばれヌード (Hip hip hourra!).

NABATA Midori 菜畑みどり, UCHIYAMA Ikuko 内山育子, YAMAUCHI Kazuko 山内和子 et KURATA Masako 倉田正子, « Shin.ei josei shashinka ga totta josei shashin » 新鋭女性写真家が撮った女性写真 (Des photographies de femmes prises par des jeunes femmes photographes)

TAKIZAWA Osamu 滝沢修, « Hanako » 花子.
« Ninpu kinbaku » 妊婦緊縛 (Bondage de femmes enceintes).
« Meiji no nūdo - Hoshino Chōichi korekushon yori » 明治のヌードー星野長一コレクションより (Nus de Meiji, la collection Hoshino Chōichi).

Textes :

ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, « Henshū shiki » 編集私記 (Note personnelle de l'éditeur).
ICHIMURA Tetsuya 一村哲也 et YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, « Sesshoku intabyū » 接触インタビュー (Interview en contact).
KATO Ikuya 加藤郁乎, « Hekonda hanashi » 凹んだ話 (Une histoire tortueuse).
MORIYAMA Daidō 森山大道 et SAWATARI Hajime 沢渡朔, « Sesshoku intabyū » 接触インタビュー (Interview en contact).
NOARU Roje ノワールロジェ・, « Hoshi uranai: onna o toru toki » 星占い・女を撮るとき (Horoscope: quand photographier les femmes).
NOJIMA Tantarō 野島短太郎, « Kōda Kenzō » 香田憲三.
ŌTAKE Shōji 大竹省二 et ANONYME, « Sesshoku intabyū » 接触インタビュー (Interview en contact).
SHIMOKAWA Kōshi 下川耿史, « Paipan onna: san » パイパン女・讃 (Éloge des femmes sans poils pubiens).
UZUMAKI Ryōjirō 渦巻竜二郎, « Renzu yo! Moeru! » レンズよ！燃える！ (L'objectif est en feu!).
YAEHATA Kōjirō 八重幡浩司郎, « Sutorippā to ore » ストリッパーとオレ (Moi et la strip-teaseuse).

JUILLET 1976

Workshop n°8

Photographies :

KURATA Seiji 倉田精二, « Kinsha : Ikebukuro no yoru » 謹写・池袋の夜 (Hommage aux nuits d'Ikebukuro), p. 1-37.

Textes :

ANONYME, « Fukumen zadankai: Shashin zasshi o kiru! » 覆面座談会 写真雑誌を斬る！ (Table ronde masquée : à mort les magazines photo!), p. 58-71.
ARAKI Nobuyoshi 荒木経惟, TOMATSU Shōmei 東松照明, FUKASE Masahisa 深瀬昌久, HOSOE Eikō 細江英公, MORIYAMA Daidō 森山大道 et YOKOSUKA Noriaki 横須賀功光, « Dokyumento: Wākushoppu shashin gakkō » ドキュメント・ワークショップ写真学校 (Document: l'école de photographie Workshop), p. 44-51.

KUWABARA Kineo 桑原甲子雄, « Tanomare genkō no tame no “nikki” » たのまれ原稿のため
の「日記」 (Un « Journal » pour ce texte qu'on m'a demandé d'écrire), p.
39-41.
NAITO Masatoshi 内藤正敏, « Shashin e no tabi » 写真への旅 (Voyage vers la
photographie), p. 52-57.
森山大道, « Kurata Seiji san.e » 倉田精二讃江 (Éloge de Kurata Seiji), p. 35-36.

OCTOBRE 1976

Exposition

Fukase : « Karasu » (Corbeaux) 「烏」 (salon Nikon, du 5 au 10 octobre)

Élise VOYAU

« Photographies à vendre ! » Redéfinir le radicalisme en photographie après 1968, le cas japonais de Workshop shashin gakkō (1974-1976)

En 1974, six photographes fondent à Tokyo l'école indépendante Workshop shashin gakkō 「Workshop 写真学校」 (école de photographie Workshop). Les professeurs, Tōmatsu Shōmei, Moriyama Daidō, Hosoe Eikō, Araki Nobuyoshi, Fukase Masahisa et Yokosuka Noriaki sont déjà connus pour leurs contributions à la scène contre-culturelle de la fin des années 1960. Leur entreprise n'a perduré que deux ans, jusqu'en 1976, mais les œuvres qu'ils produisent dans cet intervalle illustrent comment ils ont réorienté les pratiques de la photographie contestataire après l'échec des mouvements de 1968-1970. Leur traitement des thématiques du paysage et du nu féminin dans le contexte intime montre une évolution des initiatives collectives vers une pratique individuelle, qui côtoie l'art conceptuel. Le principal outil médiatique du groupe est l'exposition : avec « Photographies à vendre », il promeut notamment le développement du marché de tirages originaux. Cette initiative rencontre cependant une critique virulente. Alors que la production japonaise est principalement reconnue pour ses livres et ses revues, cette étude explore les enjeux que représentait la photographie comme objet ou comme installation, dans une décennie marquée par les débuts de son institutionnalisation et de sa reconnaissance dans les musées. Elle montre, à travers les œuvres et les textes qui les entourent, que la photographie a été le sujet de négociations, entre les théories radicales qui l'avaient investie du pouvoir de subvertir les notions d'œuvre et d'original, et la réalité d'un système de l'art capitaliste, où le tirage apparut comme un compromis inévitable.

Mots-clés : photographie - Japon – art contemporain - années 1970 - art contestataire - institutionnalisation

« Photographs for sale ! » Redefining radicalism in photography after 1968, the exemple of Workshop shashin gakkō (1974-1976) in Japan

In 1974, six photographers founded the independent school Workshop shashin gakkō 「Workshop 写真学校」 (Workshop School of Photography) in Tokyo. The professors, Tōmatsu Shōmei, Moriyama Daidō, Hosoe Eikō, Araki Nobuyoshi, Fukase Masahisa and Yokosuka Noriaki were already known for their contributions to the countercultural scene of the late 1960s. Their enterprise lasted only two years, until 1976, but the works they produced in this interval illustrate how they reoriented the practices of protest photography in the aftermath of the 1968-1970 movements. Their approach of themes such as the landscape and the female nude in intimate context shows an evolution from collective initiatives to individual practice, drawing near conceptual art. The group's main media was the exhibition: with "Photographs for sale", it promoted the development of the market for original prints. However, this initiative met with fierce criticism. While Japanese production is mainly recognized for its books and magazines, this study explores the issues represented by photography as an installation or an object, in a decade characterized by the beginning of its institutionalization and legitimization in museums. Through the analysis of the works and the texts that surround them, it shows that photography has been the subject of negotiations, between the radical theories that invested it with the power to subvert notions of "original" and "work of art", and the reality of a capitalist art system, where the print appeared like an inevitable compromise.

Keywords : photography - Japan – contemporary art - 1970s – protest art - institutionalization