

—
L
A
P
H
O
T
O
G
R
A
P
H
I
E

DU PICTORIALISME AU MODERNISME

— JAPONAISE

D
E
L
E
N
T
R
E
D
E
U
X
X
I
E
M
E
S



L
A
P
H
O
T
O
G
R
A
P
H
I
E

DU PICTORIALISME AU MODERNISME

— JAPONAISE

MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET
DES GRANDS TRAVAUX

MISSION DU PATRIMOINE
P H O T O G R A P H I Q U E

D
E
L
E
N
T
R
E
-
D
E
U
X
-
G
U
E
R
R
E
S



PALAIS DE TOKYO
DU 15 NOVEMBRE 1990
AU 4 FEVRIER 1991

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en octobre 1990
sur les presses de

l'Imprimerie Blanchard fils
le Plessis Robinson

d'après les maquettes de
Gilles Huot.

Le texte a été composé en Palatino et Univers 55 par
l'atelier Huot

La Photogravure en bichromie par
Blanchard fils,
le Plessis Robinson.

Dépot légal novembre 1990
ISBN 2-11-085556-8



L
A
P
H
O
T
O
G
R
A
P
H
I
E

DU PICTORIALISME AU MODERNISME

— JAPONAISE

MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET
DES GRANDS TRAVAUX

MISSION DU PATRIMOINE
PHOTOGRAPHIQUE

D
E
L
E
N
T
R
E
-
D
E
U
X
-
G
U
E
R
R
E
S



PALAIS DE TOKYO
DU 15 NOVEMBRE 1990
AU 4 FEVRIER 1991

Ce catalogue a été édité à l'occasion de la
présentation de l'exposition

"La photographie japonaise de l'entre-deux-
guerres – Du pictorialisme au modernisme"

au Palais de Tokyo, à Paris,
du 15 novembre 1990 au 4 février 1991.

L'exposition a été conçue et préparée par la
Mission du Patrimoine photographique au
Ministère de la Culture, de la Commu-
nication et des Grands Travaux (Direction
du Patrimoine) et l'Association française
pour la diffusion du Patrimoine
photographique.

Elle n'aurait pu avoir lieu sans le soutien de
Dai Nippon Printing, Nikon France,
la Fondation du Japon et la compagnie
aérienne ANA.

Le catalogue a été réalisé grâce à
Dai Nippon Printing.

DNP

Dai Nippon Printing Co.,Ltd.

Vous savez, je ne suis pas, en art, partisan du réalisme, ni, en sciences sociales, du positivisme. Je dirai donc que le photographe est essentiellement témoin de sa propre subjectivité, c'est-à-dire de la façon dont il se pose, lui, comme sujet en face d'un objet.

R o l a n d B a r t h e s
Le Photographe, février 1980
Propos recueillis par Angelo Schwarz

... au Japon, la quotidienneté est esthétisée. C'est tout au moins comme cela que je l'ai perçue et c'est cela qui m'a séduit. L'art de vivre est un thème très important pour moi... Et il se place dans une esthétique globalement asiatique de la distance, de la discrétion, d'un certain vide, et en même temps d'une sensualité fine...

R o l a n d B a r t h e s
Le Magazine littéraire, février 1975
Propos recueillis par Jean-Jacques Brochier

La Mission du Patrimoine photographique et l'Association française pour la Diffusion du Patrimoine photographique remercient les prêteurs des épreuves originales présentées dans l'exposition, dont 96 sont reproduites dans le présent ouvrage :

- Hyogo Prefectural Museum of Modern Art
(Nakaji Yasui, Iwata Nakayama et Kanbei Hanaya)
- Kyoto National Museum of Modern Art
(Yasuzô Nojima)
- Tokyo Metropolitan Museum of Photography
(Shôji Ueda et Masataka Takayama)
- Kawasaki City Museum
(Shôji Ueda, Katsuji Fukuda et Ei-Q)
- Yokohama Museum of Art
(Ori Umetsaka, Gessyû Ogawa, Koji Nishigori,
Teikoh Shiotani et Makihiko Yamamoto)
- Nihon University, College of Art
(Shinzô Fukuhara)
- Madame Kazuko Ishida
(pour Hakuyo Fukumori)

Elles remercient également pour leur collaboration dévouée :

- Monsieur Tokuhiko Nakajima
(Hyogo Prefectural Museum of Modern Art)
- Monsieur Shinji Kohmoto
(Kyoto National Museum of Modern Art)
- Monsieur Fuminori Yokoe
(Tokyo Metropolitan Museum of Photography)
- Monsieur Osamu Hiraki
(Kawasaki City Museum)
- Monsieur Shino Kuraishi
(Yokohama Museum of Art)
- Monsieur Noriyoshi Sawamoto
(Nihon University, College of Art)

Elles sont particulièrement reconnaissantes à :

- Madame Masako Nakayama
(pour Iwata Nakayama)
- Monsieur Nakao Yasui
(pour Nakaji Yasui)
- Monsieur Toshio Fujii
(pour Yasuzô Nojima)

pour leurs indispensables accords.

L'exposition et le catalogue n'auraient pu être réalisés sans le dévouement et l'efficacité de Madame Kaze Kuramochi, Mademoiselle Kiyô Nakamura et Mademoiselle Valérie Servant (G.I.P.), ni sans le soutien indispensable de Monsieur Jean-Luc Monterosso (Paris Audio-visuel), commissaire général du Mois de la Photo.

DU PICTORIALISME AU MODERNISME

par Pierre Borhan

L
E
N
T
E
R
R
E
M
E
D
I
C
E
M
C
C
O
S
M
E
R
R
E
M
E
R
E
S

A la mort de l'empereur Meiji, Taishô accéda au trône, en 1912. Son règne se caractérise à la fois par une montée en puissance du Japon sur la scène mondiale et par d'importants troubles sociaux (révoltes du riz provoquées par les paysans et ouvriers à la suite de l'insupportable augmentation du prix de cette nourriture de base). La naissance des partis s'accompagna de l'extension du droit de vote en 1925 à tous les hommes majeurs. Ce n'est pourtant pas cette histoire politique, économique et sociale qui intéressa passionnément les photographes de l'ère Taishô : au rendez-vous avec l'actualité, ils préférèrent celui avec l'art intemporel, sous l'influence du pictorialisme puis des autres mouvements artistiques européens. Des photographes comme Nakayama qui vécut à New York et à Paris jouèrent un rôle majeur dans l'introduction au Japon des évolutions et révolutions plastiques occidentales, des pensées qui les ont suscitées, des esthétiques qu'elles ont créées. La sortie des Japonais hors de leurs frontières bouleversa leur sens presque inné de l'harmonie au point de transformer leurs visions traditionnelles, au point même d'ouvrir des brèches dans leur amour mélancolique de la nature.

Après l'ère Taishô, commença l'ère Shôwa quand l'empereur Hiro-Hito monta sur le trône en 1926. Les partis politiques incapables d'enrayer le désordre généralisé laissèrent se développer une forte pression réactionnaire civile et militaire. La guerre contre la Chine en 1936 fut un prologue à la guerre dans le Pacifique, les Japonais s'étant dès le début du deuxième conflit mondial alliés aux Allemands. Ils firent preuve, dans le combat, d'un dévouement total, sinon aveugle. Pourtant Midway fut le revers de Pearl Harbour. Les bombes atomiques déchirèrent, calcinèrent Hiroshima et Nagasaki. Le 14 août 1945, l'empereur dut "accepter l'inacceptable".

Les destructions de la guerre expliquent qu'il reste peu de clichés et tirages de l'âge d'or de la photographie japonaise, du pictorialisme au modernisme.

C'est beaucoup plus tard, dans les années 1960, que l'industrie photographique japonaise deviendra prépondérante sur le marché mondial. Au début du siècle, tous les matériaux devaient être importés ; les taxes étaient exorbitantes. La photographie, pour les Japonais, fut d'abord une technique et un moyen d'expression venus d'ailleurs, qu'ils durent intégrer

dans leur économie et leur art. Acquéran ce savoir-faire d'origine occidentale, ils furent naturellement inspirés sinon influencés par des maîtres ou des mouvements de la photographie européenne. Ainsi, dans les années 1930, adoptèrent-ils les idées non ou anti-rationalistes des cubistes et surréalistes qu'ils incorporèrent dans leur tradition plastique éminemment subjective. Beaucoup devinrent également anti-naturalistes.

La photographie japonaise de l'entre-deux-guerres n'est pas principalement une photographie d'observation, d'analyse, de documentation, de témoignage ; elle est moins descriptive que celle d'August Sander ou Albert Renger-Patzsch, moins socialement et politiquement engagée que celle de Roy Stryker ou Dorothea Lange ; moins journalistique que celle de Félix Man, Alfred Eisenstaedt ou Robert Capa ; plus suggestive que celle d'Edward Weston ; plus imaginative que celle de Henri Cartier-Bresson. La fantaisie et la liberté poétiques y comptent plus que la prégnance du réel. A l'événement précis et daté, les Japonais de cette époque préfèrent l'esprit en suspens, la chose immuable dans sa permanence, et c'est précisément en suspens qu'ils laissent les amateurs de photographie ; ils ne les placent pas face à des faits prouvés, indéniables ; ils ne leur transmettent pas des messages qui auraient l'allure de leçons. Ils évoquent. Des maîtres de l'ellipse.

Que le Japon soit un archipel a fortement marqué la culture japonaise, celle d'une nation distincte, à la fois isolationniste et expansionniste, attachée au sol national, patriotique, respectueuse des ancêtres, des valeurs, hiérarchies et rituels traditionnels, prônant le contrôle de soi et la discipline, capable de stoïcisme face aux catastrophes naturelles (typhons, raz-de-marée...) et d'une violence qui, quand elle n'est pas refrénée, devient fanatique. Ainsi est l'art japonais, celui des jardins (zen), des compositions florales (ikebana), de la poésie (haïku), du théâtre (nô) et de la cuisine, un art sobre, raffiné, harmonieux, concentré sur l'essentiel, marqué par la retenue, l'attachement aux symboles et un sens de l'enchantement extrêmement subtil. Ainsi est la photographie japonaise : même si elle assimile des pratiques et sensibilités occidentales, elle fait appel plus que toutes les autres à l'intuition. Elle ne congèle ni l'évanescence ni la subversion.

La première moitié du vingtième siècle fut marquée dans l'histoire du Japon, rappelons-le, par le grand tremblement de terre de 1923 qui détruisit plus de la moitié de Tokyo et de Yokohama, par d'importants troubles intérieurs, par plusieurs guerres ravageuses. Mais ces événements n'empêchèrent pas les photographes adeptes de la *photographie d'art* d'adopter et d'adapter l'esprit

nouveau et les formes d'avant-garde. La rencontre de ces citadins plutôt aisés avec Dada et le futurisme, leur découverte de Moholy-Nagy, de Kertész et de Strand les orientèrent dans des directions qui couvraient à la fois la photographie pure, les photogrammes et les surimpressions.

La plupart des meilleurs praticiens furent des fondateurs ou des membres de clubs photographiques qui étaient les relais de la Nouvelle Photographie (Shinkô Shashin) : Kiyoshi Koishi et le Club Naniwa Shashin, Nakaji Yasui et le Club Tanpei Shashin, Iwata Nakayama et le Ashiya Camera Club, etc. Les expositions et publications jouèrent également un rôle déterminant. L'exposition *Film und Foto* organisée à Stuttgart en 1929 fut présentée en 1931 à Tokyo et Osaka. La revue *Kôga*, dont dix-huit numéros furent publiés entre mai 1932 et décembre 1933, fut une sorte d'*Arts et Métiers graphiques* ; sa mise en page, sa typographie étaient aussi novatrices que les photographies publiées de Nojima, Nakayama, Yasui, Kimura et de nombreux autres auteurs prêts, comme le recommandait le manifeste qui ouvrait le premier numéro, à "renverser l'idole", à "faire voler en éclats les concepts de l'art traditionnel". Cependant ces photographes de l'avant-garde durent peu après renoncer à leur art subversif et faire preuve de patriotisme, sur l'injonction des tribuns du nationalisme, de la force et de la conquête sur tous les fronts, par tous les moyens. La guerre mit fin à l'individualisme et au modernisme ; les leaders imposèrent un art de propagande.

L'évolution avait été probante depuis les débuts de l'ère Taishô, quand Shiotani, Nojima, Yasui, Takayama, Fukumori et Umehara étaient très attentifs aux textures, aux pigments et, grâce aux gommes bichromatées et aux épreuves au charbon, contrôlaient en experts les dégradés de lumière et d'ombre. Leurs portraits, leurs nus, leurs paysages baignaient dans l'atmosphère pictorialiste qui estompe les contours. S'il le fallait, ils recouraient à la retouche pour adoucir davantage leurs tirages.

Le tremblement de terre de Kantô (1923) ne détruisit pas seulement des milliers de constructions en bois et de moyens de transport ; il brisa également la sérénité formelle des Demachy, Kühn et Käsebier japonais. Rien ne valut cette catastrophe pour obliger à changer les matériaux utilisés en architecture, pour accélérer les mutations esthétiques du décor urbain, pour multiplier les découvertes techniques capables d'accentuer la dynamisation de l'industrie et de l'art photographique. Ici, de nouvelles machines plus rapides, plus performantes ; là, des instantanés, des plongées et contre-plongées, des effets spéciaux et inédits venus du Bauhaus appliqués par Koishi, Nakayama, Hanaya, Ei-Q et Fukuda, les adeptes de la

Nouvelle Photographie. Cette catastrophe laissa le champ libre à de nouveaux besoins, à de nouvelles recherches. Shōji Ueda, dès ses débuts, se révéla un créateur à part qui, par des mises en scène décantées, annonçait les temps futurs d'une photographie sans idéologie.

Les années 1930 ne furent plus celles de l'imitation de la peinture ; elles furent celles du *retour à la photographie*, d'une photographie qui put même s'exacerber dans le surréalisme et l'abstraction. Seules la guerre du Pacifique et la défaite finale sonnèrent le glas de cette effervescence créatrice qui avait japonisé Stieglitz, Dada, Moholy-Nagy et Kertész.

Teikoh Shiotani, né en 1899, fut par excellence le photographe des paysages ruraux appréciés, admirés de saison en saison, épargnés par les mutations industrielles, techniques et sociales. Fidèle à son port natal, à sa province côtière, il se contenta de petits appareils ordinaires pour fixer les flots, le vent sur les dunes, des pêcheurs et scènes balnéaires. Ne fuyant jamais les émotions offertes par la nature, il recourait aux procédés aptes à les restituer, filtres, retouches et autres manipulations. La sincérité sensible, affective, s'imposait à lui : il travaillait ses tirages jusqu'à ce que l'artifice disparût dans la pure ferveur.

Yasuzō Nojima (1889-1964) fit pendant l'ère Taishō plusieurs séries de photographies de nus, portraits, paysages et natures mortes, dans la lignée du Fauvisme et de l'Impressionnisme. Puis il épura sa vision : ses chefs-d'œuvre des années 1930 sont empreints d'une densité parfaitement contrôlée, qui évite aussi bien la joliesse séductrice que la dramatisation érotique. Moins soucieux des modelés que des textures, Nojima réinterprétait les motifs et sujets qu'il retenait pour leur aptitude à devenir photographies plus que pour leur richesse d'information ou de documentation. Ses nus magistraux, sans apprêt, sont des miracles de plénitude charnelle. Nojima s'intéressait à tous les arts. Il créa et finança la revue *Kōga*, comme Stieglitz avait créé *Camera Work*. Son Japon est exempt de tous les poncifs qui en dénaturent habituellement la beauté et en dénigrent l'âme.

Nakaji Yasui (1903-1942) fit des études commerciales avant de s'intéresser à la photographie en amateur et d'adhérer en 1922 au club Naniwa Shashin qui organisera de nombreuses expositions auxquelles il participera jusqu'en 1940, en même temps qu'à de multiples salons ; il fera partie de jurys et s'appliquera à mener sérieusement de front ses activités parfaitement complémentaires. Une rétrospective sera organisée et un livre consacré à son œuvre sera édité l'année même de sa mort.

Le club Naniwa Shashin auquel Yasui fut fidèle avait été créé en 1904 à Osaka ; il publia une revue de 1905 à 1928, stimula ses membres, diffusa leurs œuvres, organisa des rencontres de réflexion, d'échanges théoriques et pratiques ; il structura la riposte du Kansai aux perturbations engendrées par Fukuhara et Nojima, et par la découverte du pictorialisme. Yasui, resté amateur, devint un personnage éminent de ce club vers 1925. Peu après, un autre membre fit preuve d'une réelle audace dans l'expérimentation : Kiyoshi Koishi, né à Osaka en 1908, qui avait commencé par faire des photographies romantiques avant d'innover et, soutenu par Fukumori, de devenir célèbre dans tout le Japon, tant pour son travail publicitaire que pour sa création des *Nerfs du début de l'été*. Cette œuvre fut présentée dans la 21^{ème} exposition du club Naniwa Shashin, en 1932.

Désormais le club soutint l'avant-garde. A ceux qui le critiquèrent pour ses photographies trop abstraites, arbitraires. Kiyoshi Koishi répondit : "La poésie est une réalité plus réelle que la réalité... L'âme humaine aussi en est une. Pour moi existe ma réalité poétique." Koishi le radical lança de nouveaux défis à partir de 1933 et fit l'inventaire dans un ouvrage publié en 1936 des techniques qu'il avait à cette date explorées. Puis il s'essaya au surréalisme avant d'être envoyé en 1938 en Chine pour photographier la guerre.

La plupart des œuvres des membres du club Naniwa Shashin furent créées dans l'esprit "Ecole de Barbizon" avant d'évoluer vers le réalisme, l'objectivité, le dynamisme et la fantaisie plastique après l'introduction dans le club, par Fukumori, des ouvrages de Franz Roh, Albert Renger-Patzsch, László Moholy-Nagy. L'ensemble des dix photographies de Koishi qui constituent *Les nerfs du début de l'été* illustra cette évolution : l'auteur eut recours à la double exposition, à la superposition de négatifs, au photogramme, et un tirage fut effectué à partir d'un négatif en verre brisé par un clou planté dedans.

Une autre influence notable fut celle exercée par les revues d'art consacrées à l'avant-garde et par l'exposition des peintres surréalistes en 1937. Toutes les œuvres des photographes cités n'ont pas survécu à la guerre ; celles qui subsistent attestent toutefois que c'est par ignorance ou négligence que la photographie japonaise est absente de la plupart des histoires occidentales de la photographie. Un tel sectarisme n'est plus admissible. L'historien qui étudie les développements du pictorialisme ou les influences du Bauhaus ne peut continuer d'oublier ceux et celles qui eurent lieu au Japon, comme le japonisme ne peut être ignoré dans l'art occidental. Ainsi découvrira-t-

il que les photographes japonais ne sont pas que des copieurs. Nojima et Nakayama ont leur place dans l'histoire ; ils la trouveront tôt ou tard.

La revue *Kôga* fut publiée pour la première fois en mai 1932, sous l'égide conjointe de Nojima, le bailleur de fonds, Nakayama et Kimura. L'article *Retour à la photographie* de Nobuo Ina, paru dans le premier numéro, est une critique argumentée de la photographie décorative. Cette attaque du pictorialisme eut un effet d'autant plus déterminant qu'elle encourageait chaque artiste à s'aventurer dans son propre univers poétique, quel qu'il fût pourvu qu'il fût personnel, original. Des textes de Moholy-Nagy et Roh alternèrent avec les photographies de Nojima, Kimura, Hanaya, Yasui, Nakayama. Même si *Kôga* cessa de paraître à la fin de 1933, des divergences eurent le temps de se développer entre les partisans de la photographie de pure expression et ceux du photojournalisme ou de la photographie publicitaire. La photographie égocentrique de certains avant-gardistes ne faisait pas l'unanimité. C'est pourtant elle qui vivifia les mutations en cours et permit aux photographes subjective, symbolique, fantastique, de connaître quelques inoubliables extases.

Si Iwata Nakayama (1895-1949), diplômé de l'École des Beaux-Arts de Tokyo, joua un rôle déterminant dans l'histoire de la photographie japonaise, c'est parce qu'il partit pour les États-Unis à vingt-trois ans, où il ouvrit son premier studio, puis vécut en France en 1926 et 1927 ; il y fit la connaissance de Foujita et Man Ray, découvrit le futurisme, travailla pour *Fémina*. Quand, de retour au Japon, installé à Kobe, il créa avec quelques autres le Ashiya Camera Club (1930) et participa au lancement de *Kôga* (1932), il fut apte à transmettre les idées novatrices acquises ailleurs, désireux d'expérimenter les possibilités inédites du médium. Le rôle de Nakayama fut double : en tant que photographe et en tant qu'animateur. Concepteur de photogrammes et de photomontages, il dira en 1938 : "J'aime le beau. Si malheureusement je ne réussis pas à le rencontrer, je le crée délibérément." Ce professionnel du Kansai était d'ailleurs contre l'adjonction de titres ou légendes : "les photographies, disait-il, peuvent s'en passer".

Moderniste déterminé, dandy audacieux, Iwata Nakayama sut tirer profit de la créativité de Prampolini (dont il photographia les décors de scène à Paris), des maîtres du Bauhaus comme des Surréalistes. Tokuhiko Nakajima pense qu'il se cachait, masqué, derrière ses propres hardiesses propices aux interprétations variées.

Les premiers appareils photographiques importés au Japon au milieu du 19^{ème} siècle servirent peu : ils étaient d'un maniement particulièrement compliqué pour des utilisateurs non familiarisés à ce genre de technologie ; ils firent naître les suspensions les plus incontrôlables : ne suçaient-ils pas le sang, ne volaient-ils pas l'âme des modèles ? Puis les Japonais acquirent les savoirs exigés, au demeurant élémentaires, et se libérèrent de leur méfiance d'origine. *L'art de missionnaire* qu'était pour eux la photographie changea de mission. Ils l'intégrèrent enfin, au 20^{ème} siècle, dans leur univers culturel, dans leur tradition plastique favorable aux allusions suggestives, aux évocations intimes, maîtrisées ou débridées, dont le mystère ne peut qu'être respecté.

"...Plus qu'un autre art, pensa Roland Barthes, la Photographie pose une présence immédiate au monde – une coprésence ; mais cette présence n'est pas seulement d'ordre politique ("participer par l'image aux événements contemporains"), elle est aussi d'ordre métaphysique. Flaubert se moquait (mais se moquait-il vraiment ?) de Bouvard et Pécuchet s'interrogeant sur le ciel, les étoiles, le temps, la vie, l'infini, etc. C'est ce genre de questions que me pose la Photographie : questions qui relèvent d'une métaphysique "bête", ou simple (ce sont les réponses qui sont compliquées) : probablement la vraie métaphysique." Les Japonais savent d'autant plus développer des usages particuliers et tirer des conclusions originales des apports extérieurs que ces apports s'insèrent dans leur propre univers. Ils n'auraient pas assimilé et enrichi les pratiques photographiques occidentales de l'entre-deux-guerres comme ils l'ont fait si elles avaient été rivées à *l'instant décisif* ou à une rigueur visionnaire déroutante pour leurs sens et valeurs contradictoires. Le pictorialisme n'était pas étranger à la familiarité qu'ils ont toujours entretenue avec l'immatérialité du monde ; le constructivisme, le surréalisme, le futurisme n'étaient étrangers ni à leur besoin d'échappée ni à leur connivence avec l'intuitif. Ces pratiques photographiques leur convenaient parce qu'elles leur permettaient de se chercher, de se projeter dans une illumination libérée du réel pur et simple. Au lieu d'être assujetties à l'espace et au temps, les photographies de Nojima, Shiotani, Yasui, Nakayama sont riches d'une méditation, d'une rêverie, d'un délire qui n'excluent jamais les ambiguïtés de la civilisation. Affinées comme un haïku, à la fois expressives et concentrées comme le kabuki, belles comme une geisha, violentes comme un kamikaze, elles ne laissent quasiment aucune prise à l'événementiel ; elles trouvent de nouvelles racines dans la culture spécifiquement japonaise, elles ouvrent des horizons inattendus sans en exclure le Mont Fuji.



J. NAKAYAMA
DAIMARU

CLUBS ET INDIVIDUALITÉS

par Kohtarô Iizawa

critique photographique rédacteur en chef de "déjà-vu"
(traduit du japonais par Rose-Marie Fayolle).

D
U
N
S
I
E
C
L
E
À
L
A
U
T
R
E



DES DÉBUTS JUSQU'AU RÈGNE DE LA PHOTOGRAPHIE D'ART

Quand, dans les années 1850, avant la rénovation de Meiji (1868), la photographie apparut pour la première fois aux yeux des Japonais, ceux-ci furent stupéfaits de son pouvoir de représentation rigoureuse. En 1854, un citoyen de la ville d'Hakodate, ayant assisté à une prise de vue au daguerréotype par un photographe américain, note dans ses mémoires : "La rumeur s'est répandue dans la ville qu'il s'agissait peut-être de magie...". Sans doute le mot "magie" ne fut-il pas trop fort pour exprimer l'extraordinaire sentiment de surprise et de peur éprouvé par les Japonais à l'égard de la photographie.

Mais en 1862, Hikoma Ueno à Nagasaki et Renjô Shimooka à Yokohama ouvrirent presque simultanément un studio de portraits photographiques, et à partir de là, l'art photographique pénétra rapidement la société japonaise. Après la rénovation de Meiji, il devint normal de prendre ou de se faire prendre en photo. Le portrait, surtout, est le symbole de cette époque nouvelle, et les années 1870 à 1880 virent, dans toutes les villes, la multiplication rapide des studios.

Durant cette période, seuls les photographes professionnels pouvaient travailler en studio. La difficulté technique s'ajoutait au fait que la majeure partie du matériel était importée ; le prix n'était pas à la portée de toutes les bourses. Mais, après 1890, le procédé au collodion sec vint remplacer le procédé au collodion humide au maniement difficile, tandis que la production de matériel à l'intérieur du pays permettait une baisse relative des prix. A côté des photographes professionnels, de plus en plus d'amateurs se mirent à la photographie.

Bien sûr, seuls ceux qui disposaient de temps et d'argent pouvaient s'adonner à la photographie. C'étaient des nobles, des professeurs d'université, des médecins, des hauts fonctionnaires, des gros commerçants. Une partie d'entre eux se regroupa en associations actives qui organisaient des rencontres de prises de vue, des expositions, et publiaient leur revue. De puissantes firmes commerciales spécialisées dans le matériel photographique, telles que Konishi ou Asanuma, voyant là un moyen d'étendre leur marché, soutinrent activement les activités de ces différents groupes. Bientôt, un mouvement apparut qui, loin des prouesses techniques et de l'utilisation

d'un matériel de plus en plus sophistiqué, tendit à utiliser la photographie comme un moyen d'expression artistique.

C'est aux alentours de 1900 que la tendance à la photographie d'art prit une tournure plus précise. Deux groupes photographiques fondés en 1904, le Yûtsuzusha et le Naniwa Shashin Club jouèrent un rôle prépondérant dans ce mouvement. Le Yûtsuzusha, un groupe fondé à Tokyo autour de Tetsusuke Akiyama, le rédacteur de la revue photographique *Shashin geppô*, soutenue par Konishi, stipule nettement dans ses statuts la nécessité de s'orienter vers la "recherche de la photographie artistique" (Tokyo, Shashin Kenkyû Kai). En 1907, fut fondé le Groupe de recherche photographique de Tokyo, par des membres du Yûtsuzusha, auxquels s'associèrent des photographes professionnels. Ce groupe organisait une exposition (Ken Ten) une fois par an. Cette exposition devint le passage obligé des artistes photographes de tout le pays, consacrant des photographes de renom tels que Ryûtarô Ono, Yasuzô Nojima, Makoto Yoshino, Chôtârô Hidaka, ou encore Gessyû Ogawa.

D'autre part, le Naniwa Shashin Club, constitué à Osaka, organisait une exposition annuelle (Nami Ten), et publiait sa revue, *Shashinkai*. Le Naniwa Shashin Club, après une période de récession à l'époque Taishô, retrouva son énergie dans les années 20 et donna naissance à de nombreuses personnalités, telles que Kôrô Kometani, Nakaji Yasui, Ori Umesaka, ou encore Hakuyô Fukumori. Puis, dans les années 30, de jeunes membres du club, tels que Kiyoshi Koishi et Gingo Hanawa, formèrent la base du mouvement de la Photographie Nouvelle.

En dehors du Groupe de recherche photographique de Tokyo et du Naniwa Shashin Club, un grand nombre de clubs photographiques se créèrent dans tout le pays dès la fin des années Meiji jusqu'au début des années Taishô. A travers la photographie artistique, ils cherchaient consciencieusement à retrouver la texture, l'atmosphère et la composition des paysages romantiques ainsi que des peintures japonaises traditionnelles. On aimait les représentations qui donnaient l'impression, grâce à l'optique "douce", que la brume avait envahi la pellicule, ou encore celles qui, grâce aux procédés à la gomme bichromatée et aux encres grasses, faisaient penser aux lithographies ou aux dessins au fusain. Quant à ce qui concerne le modèle par excellence de la beauté de l'image, on peut dire que l'on était à la recherche d'un style à peu près équivalent à celui du pictorialisme qui fut à la mode dans différents pays d'Europe à partir des années 1890.

Mais ce qui est particulier à la photographie artistique japonaise, c'est que l'on n'y voit pratiquement pas

de foules ou de personnages allégoriques qui figurent dans les images historiques et mythologiques du pictorialisme européen. Aux expressions typiques des "tableaux vivants", les photographes japonais préféraient de beaucoup les photographies de paysages qui prenaient leurs racines dans le haïku et les paysages traditionnels japonais. En ciselant finement sur la pellicule des paysages au bord de l'eau empreints de lyrisme ou encore d'humbles vues de banlieue, ils étaient à la recherche, en faisant corps avec la nature, du certain calme intérieur qu'ils reflétaient.

Dans les premiers temps de l'ère Taishô (1912-1926), le champ d'action des artistes photographes s'élargit. Des appareils photographiques peu chers, produits en grande quantité, tels que le Vest Pocket Kodak, se propagèrent, et on utilisa de plus en plus des pellicules faciles à manier. Les activités des clubs photographiques s'intensifièrent et on publia de plus en plus de revues photographiques destinées aux amateurs. *Camera*, la plus représentative des revues photographiques destinées au grand public fut publiée en 1921, dans le but de diffuser la "photographie de goût", et devint célèbre par ses explications à la portée de tous et ses concours de photographie ouverts aux lecteurs. La même année fut aussi publiée *Shashin geijutsu* par Rosô Fukuhara et Isao Kakefuda, sous la direction de Shinzô Fukuhara, le président des cosmétiques Shiseïdo, qui était aussi un photographe amateur passionné. Shinzô Fukuhara eut une influence déterminante sur un grand nombre de photographes amateurs en établissant sa théorie de "la lumière et son harmonie", qui attachait beaucoup de prix au "ton qui donne une image harmonieuse - le ton tout en nuance, obtenu par les différences d'intensité de la lumière". Grâce à cette théorie, on commence à rechercher par tâtonnements les possibilités d'expression propres à la photographie, au-delà du cadre accepté jusqu'alors de la beauté de l'image. En 1924, Fukuhara créa le Nippon Shashin Kai se portant ainsi au premier plan de la photographie lyrique de paysage. Des photographes de renom tels que Kiyoshi Nishiyama, Jiichirô Yasukouchi, Kôji Nishigori, ou encore Hôkô Shimamura le rejoignirent au Nippon Shashin Kai, en publiant des œuvres basées sur la théorie de "la lumière et son harmonie".

Après *Camera* et *Shashin geijutsu*, d'autres revues furent publiées, comme *Geijutsu shashin kenkyû* (1922), *Photo Times* (1924), ou encore *Asahi Camera* (1926), et la photographie artistique japonaise entre dans son premier âge d'or au cours de la première moitié des années 20. Ces revues permirent à un grand nombre de jeunes photographes de faire leurs débuts, en y publiant des œuvres pleines d'ambition.

Par exemple, les photographes de l'entourage de Kenkichi Nakajima, le responsable de la rubrique des concours de la revue *Camera*, maîtrisaient parfaitement la technique qui consiste à obtenir une épreuve douce particulièrement émouvante, en ouvrant le diaphragme du mono-objectif de poche Vest Pocket Kodak (procédé connu sous le nom de vest tan ha). Masataka Takayama, Kôjô Arima et Atsushi Watanabe publièrent ainsi des œuvres extraordinaires. Takayama surtout fut un photographe remarquable pour son sens de la composition, qui laissa des portraits lyriques ayant pour modèle sa propre femme, et des natures mortes empreintes d'une permanence toute particulière.

Makihiko Yamamoto, qui dirigeait un cabinet dentaire à Kyoto, est l'auteur le plus représentatif de cette période. Avec Fujio Matsugi et Teikoh Shiotani, il se joignit au groupe Nihon Kôga Geijutsu Kyôkai, et produisit des œuvres dans lesquelles il utilisait avec grande habileté la technique de "déformation" en tordant l'épreuve ou en agrandissant le photogramme ou encore en le soumettant à la pression. Grâce à cette technique, il fixait dans leur fraîcheur les variations de ses sentiments.

En outre, Hakuyô Fuchigami président de l'association Nihon Kôga Geijutsu Kyôkai, développait un style qualifié de "composé", où les objets et les corps étaient disposés de façon presque abstraite. Gessyû Ogawa, quant à lui, un photographe de Kyoto membre du groupe Tôkyô Shashin Kenkyû Kai, fait preuve d'un style affirmé dans différents domaines : portraits, nus ou paysages. Enfin, on ne peut passer sous silence les œuvres raffinées à la gomme bichromatée d'Oyri Umesaka du Naniwa Shashin Club, ni les fortes impressions aux encres grasses (bromoil) ayant pour sujet des personnages ou des paysages de bord de mer, de Hakuyô Fukumori.

C'est à partir des différentes expériences de tous ces photographes que sont nés les recueils pleins de poésie que sont *Paris et la Seine* (1922) et *Saiko fûkei* (1931) – un reportage en Chine – de Shinzô Fukuhara, ainsi que la série de portraits si profondément humains de Yasuzô Nojima. Les œuvres de Fukuhara et de Nojima sont celles qui ont le plus de profondeur dans l'histoire de la photographie artistique japonaise depuis la fin des années Meiji.

● LE DÉVELOPPEMENT DE LA PHOTOGRAPHIE NOUVELLE

Le 1er septembre 1923, la région du Kantô où se trouvent les villes de Tôkyo et Yokohama, subit un violent tremblement de terre. Les deux villes furent anéanties. Les

rues traditionnelles héritées de l'époque d'Edo disparurent, bientôt remplacées par un nouveau paysage urbain.

La ville moderne, avec ses bâtiments de fer, de béton et de verre, son métropolitain et ses voitures allant dans tous les sens, ses panneaux et affiches publicitaires si attrayants, si agréables au regard, n'avait presque rien à voir avec ce qui jusqu'alors était considéré comme beau dans le domaine de la photographie artistique. Les photographes commencèrent à apprécier la photographie instantanée qui permettait de prendre rapidement les paysages urbains par le biais de petits appareils à film en bobine, comme le Leica, véritable prolongement des yeux et de la main. De la fin des années 20 au début des années 30, un nouveau style d'expression fait son apparition, qui tire parti de la spécificité des objectifs récemment mis au point. On désignera par la suite ce nouveau style sous le nom de Photographie Nouvelle (Shinkô Shashin).

Ce nom de photographie nouvelle a été utilisé pour la première fois intentionnellement par le Shinkô Shashin Kenkyû Kai fondé en 1930 par Senichi Kimura, le rédacteur en chef de la revue *Photo Times*, et Masao Horino, Yoshio Watanabe et Kôjirô Iida. La revue *Photo Times*, qui avait adopté une ligne de conduite conservatrice, avait pourtant dès cette époque pris le parti de présenter les théories et les œuvres des photographes d'avant-garde européens, tels que Moholy-Nagy, Lissitzky, Umbo ou Man Ray. Le Shinkô Shashin Kenkyû Kai organisa des expositions à travers tout le pays, où furent présentées des œuvres utilisant les nouvelles techniques, par exemple le photogramme, le photomontage ou le gros plan.

Mais c'est sans doute "l'exposition photographique itinérante allemande", accueillie en 1931 à Tôkyo et à Osaka, qui eut une influence déterminante sur les photographes japonais. Cette exposition constituée à partir des œuvres présentées dans *Film und Foto*, une exposition organisée à Stuttgart en 1929, révéla concrètement aux photographes japonais les tendances de la photographie nouvelle européenne et américaine. Nakaji Yasui, se souvenant par la suite de cette exposition, dira : "Ce fut l'exposition la plus extraordinaire, où je pus découvrir les différents problèmes qui se posaient aux photographes, et maintenant encore, les œuvres que j'y ai vues sont présentes à ma mémoire et gouvernent mon esprit créatif". Cette pensée est certainement partagée par les autres photographes de sa génération.

Mais plutôt que de dire que les photographes japonais se sont contentés d'imiter purement et simplement Moholy-Nagy et Man Ray, il convient de remarquer que certains jeunes photographes de cette époque réagirent avec beaucoup de sensibilité à ces découvertes qu'ils

considèrent comme le point de départ d'une ouverture. Ce fut en particulier dans la région du Kansai, à Osaka et à Kobe par exemple, le fief du Naniwa Shashin Club qui s'enorgueillissait d'une tradition héritée de l'ère Meiji, que les jeunes photographes du Tanpei Shashin Club et de l'Ashiya Camera Club, fondés en 1930, créèrent des œuvres relevant d'un esprit expérimental très poussé.

Le Ashiya Camera Club est un groupe de photographes fondé par Kanbei Hanaya, Kichinosuke Benitani, Seiji Kôrai et Jûzô Matsubara, regroupés autour d'Iwata Nakayama à son retour au Japon après un voyage de neuf années en Amérique et en Europe. Nakayama était parti pour les USA en 1918, après avoir été diplômé d'une école d'art de Tokyo, la Tokyo Bijutsu Gakko, et avait déployé son activité de portraitiste à New York. Arrivé à Paris en 1926, il se mêla aux futuristes, allant visiter Man Ray dans son atelier, et se frottant aux artistes d'avant-garde. Après son retour au Japon, il s'établit à Ashiya, où il prit la direction de l'Ashiya Camera Club, en même temps qu'il exerça ses recherches sur un photomontage particulier qu'il appela lui-même "photographie d'art pur".

Le mouvement de Photographie Nouvelle se développa grâce aux photographes ambitieux du Shinkô Shashin Kenkyû Kai et des clubs photographiques du Kansai et atteignit son apogée aux environs de 1932.

Cette année-là, Masao Horino du Shinkô Shashin Kenkyû Kai publia un recueil de photographies intitulé *Kamera. Me X Tetsu. Kôsei (Caméra. Oeil X Fer. Composition)*, dans lequel les navires récemment construits, les gazomètres et les ponts métalliques sont rassemblés de manière rigoureuse selon la méthodologie "Neue Sachlichkeit". De la même façon, Yoshio Watanabe du Shinkô Shashin Kenkyû Kai, commence pour *Photo Times* une série d'instantanés intitulée *Camera Work*, un recueil sur les mœurs urbaines, où se trouvent des photos des revues d'Asakusa, de music-hall, de cirque. Quant à Kiyoshi Koishi, d'Osaka, il donne à l'exposition annuelle du Naniwa Shashin Club (21^{ème} Nami Ten) une série intitulée *Shoka Shinkei* (Excitation de début d'été), où il utilise avec bonheur le photogramme et le photomontage. Cette série sera publiée en recueil l'année suivante. Porté par la vague du mouvement de photographie nouvelle, notons la parution, à Tokyo, du mensuel photographique *Kôga*.

Kôga fut publié en mai 1932 par trois photographes : Yasuzô Nojima, Iwata Nakayama et Ihei Kimura. Le critique Nobuo Ina qui avait rédigé pour le premier numéro un article intitulé *Shashin ni Kaere* (Revenons à la photographie), en lever de rideau, sur la photographie moderne, vint se joindre à eux à partir du numéro deux. La revue *Kôga*, principalement pour des

raisons économiques, cessa de paraître en décembre 1933, au bout de dix-huit numéros ; elle avait publié des articles et des photographies d'une grande richesse qui furent autant de points d'aboutissement pour la nouvelle photographie japonaise.

Yasuzô Nojima fit d'abord, à l'époque Taishô, des portraits empreints de dignité, à la gomme bichromatée, avant de changer de style, dans ses séries pleines de légèreté consacrées à "la femme", dans lesquelles il fixa l'étincelle des sens. Iwata Nakayama publia des natures mortes remarquablement composées où l'objet laissait entrevoir un certain érotisme intérieur. Ihei Kimura, le benjamin du groupe, prenait des instantanés des faubourgs de Tokyo avec son Leica de poche, gravant sur la pellicule les gestes ou les expressions fugitives des citadins. On vit également dans *Kôga* les œuvres de Kôjirô Iida qui saisissait ce qu'il y avait de mystérieux dans certains coins des villes, ainsi que les œuvres les plus fortes des photographes du Kansai que sont Kanbei Hanaya, Jûzô Matsubara, Gingo Hanawa et Nakaji Yasui. On eut aussi des essais ou des articles écrits par des journalistes et des critiques de renom tels que Muneyoshi Yanagi et Nyozeikan Hasegawa, ou encore Shôichi Nakai.

Mais le mouvement de la Photographie Nouvelle qui, au premier coup d'œil, semblait se développer brillamment, était en fait en proie à plusieurs contradictions. Les principaux dirigeants de ce mouvement étaient des photographes amateurs issus de la classe moyenne. Ils avaient un esprit expérimental très poussé dans la création de leurs œuvres, mais ils n'avaient pratiquement pas conscience du rôle et de la signification sociale de la photographie. Dans la plupart des cas, la publication de leurs œuvres avait tendance à ne pas aller plus loin que la propre satisfaction personnelle, et ils ne songaient à influencer ni la société ni la culture, ni à former un nouveau public. Quant au mouvement lui-même de la Photographie Nouvelle, tout à l'assimilation des nouvelles techniques, il ne pouvait permettre l'aboutissement d'une nouvelle expression plus conforme à sa propre sensibilité. A partir de 1935, on commença à remarquer chez maints photographes un certain maniérisme et l'imitation de soi.

Le renforcement du régime fasciste entraîna rapidement le Japon vers la guerre. Les activités créatrices des amateurs furent soudain limitées et perturbées. Les importations de matériels photographiques furent stoppées, et il devint de plus en plus difficile de se procurer de la pellicule et du papier sensible. Les lieux où l'on pouvait faire des prises de vue devenant de moins en moins nombreux et la censure exercée sur les photographies insérées dans les revues et autres périodiques étant de plus

en plus sévère, les photographes se retrouvèrent bientôt pieds et poings liés.

Face à ces problèmes, la plupart des photographes se tournèrent peu à peu vers la photographie de reportage (photojournalisme) alors qu'un groupe d'irréductibles persévéra dans ses recherches. A partir de 1937, en particulier, le mouvement de Photographie Nouvelle se répandit dans d'autres villes de province, où se formèrent plusieurs groupes photographiques radicaux. Ce sont, à Nagoya, le Nagoya Photo Avant-Garde (Minoru Sakata, Yoshio Shimozato, Kansuke Yamamoto -1939), à Osaka, le groupe d'avant-garde Zōei Shūdan (Yoshio Tarui, Gingo Hanawa, Terushichi Hirai -1937), la société IRF à Fukuoka (Wataru Takahashi, Hisashi Hisano, Giichirō Konomi -1939). D'autre part, Shōji Ueda et Teikoh Shiotani qui habitaient dans la province de Tottori, laissèrent des œuvres uniques profondément ancrées dans leur région. Katsuji Fukuda fit preuve d'un sens plastique original dans ses photographies de femmes et de natures mortes. On ne peut non plus oublier le travail d'Ei-Q dont les montages font penser à des dessins d'enfant. Les activités de ces photographes disparurent naturellement avec le début de la guerre du Pacifique en 1941.

Au cours de cette sombre période, c'est sans doute Nakaji Yasui, l'un des dirigeants des deux groupes les plus représentatifs du Kansai que sont le Naniwa Shashin Club et le Tanpei Shashin Club, qui fut le plus productif. Héritier d'une grande famille de commerçants de papier en gros d'Osaka, il mena ses activités de photographe parallèlement à son travail professionnel. Entré au Naniwa Shashin Club en 1922, il s'y distingua par son style ancré dans la réalité.

Yasui avait une sensibilité extrêmement vaste et souple, et ses thèmes d'inspiration allaient d'une manifestation du 1^{er} mai à l'objet surréaliste, en passant par les colonies de Coréens. Il ne se départissait jamais d'une attitude excessivement curieuse, même s'il se contentait d'observer froidement la réalité extérieure. Il mourut en

1942 d'insuffisance rénale ; au fur et à mesure qu'il approcha de la mort, son monde créatif fut de plus en plus symbolique, ses photographies se teintèrent d'une paisible tristesse. Dans une série de ses dernières années, intitulée "Le Juif errant", il prit comme modèles les Juifs qui, fuyant les persécutions nazies, avaient séjourné à Kobe ; plaquant sa propre tristesse sur leur expression désespérée, il créa là des œuvres inoubliables.

Dans une conférence qui eut lieu quelques mois avant sa mort, Yasui, citant le célèbre vers du poète Bashō : "Celui qui renie ce qu'il était progresse", le commenta ainsi : "Les outils utilisés comme moyens d'expression dans la photographie sont loin d'être parfaits. Comme c'est un art qui est encore jeune, nous devons prendre en compte ce vers de Bashō. Dans tous les cas, l'enseignement du waka et du haïku, arts proprement japonais, peut nous être utile. Il est facile de commencer dans la photographie. mais c'est un art difficile à maîtriser. Pour s'améliorer, il faut dépasser les techniques insignifiantes et se lancer à corps perdu dans la "voie". De la même façon que l'on a toujours dit que le style était l'homme, en art, finalement, il faut aussi revenir à l'homme".

(Nakaji Yasui, *"Le développement de la photographie et ses différents aspects artistiques"* 18 octobre 1941).

Cette pensée de Yasui ne concerne pas uniquement sa propre activité de photographe. Elle est certainement commune au travail de la plupart des auteurs qui représentant la photographie japonaise moderne, que ce soit Yasuzō Nojima, Shinzō Fukuhara, Iwata Nakayama, Masataka Takayama, ou encore Makihiko Yamamoto. Ceux-ci se lancèrent véritablement "à corps perdu" dans l'aventure photographique, pour développer cet art tout neuf, malgré toutes sortes de contraintes. Une grande partie de leurs recherches échouèrent avant d'atteindre leur maturité, mais dans les œuvres qu'ils nous laissent, on mesure très nettement l'enthousiasme qui les anima durant ces courtes années d'effervescence créatrice.