PRÉSENTER LES JAPONAIS À TRAVERS LE PHOTOREPORTAGE : DOCUMENTER ET VISUALISER LA CULTURE RÉGIONALE DANS LES ANNÉES 1950

TSUCHIYAMA Yōko
EHESS / CRAL (Paris)

L'identité japonaise s'est reconstruite après la Seconde Guerre mondiale, ce qui est notamment manifeste dans la culture. La photographie a alors été employée comme un outil pour visualiser les changements du pays et faire communiquer les Japonais de la campagne avec ceux des villes.

Natori Yōnosuke (1910-1962), photographe pour le magazine *Berliner Illustrierte Zeitung*, a introduit le terme de « photoreportage » (reportage-foto) de l'Allemagne, lors de son retour au Japon en 1932 et Ina Nobuo (1898-1978) a traduit ce terme par « *hōdō shashin* » (YAMAMOTO 2012 : 144). Selon la définition de Natori, *hōdō shashin* est formé du mot discours à partir de *kumi shashin*, c'est-à-dire, le photomontage et la mise en page (YAMAMOTO 2012 : 144). Dans cet article, nous allons voir comment l'idée du « documentaire » ou du « photoreportage » s'est développée dans le domaine du photojournalisme au Japon après la Seconde Guerre mondiale, en dehors du contexte de « *hōdō shashin* » utilisé pour la propagande pendant la guerre.

En effet, après la Seconde Guerre mondiale, le photojournalisme a eu besoin de quelques années pour recommencer (KISHI 1974 : 7). La liberté du choix de photographier est revenue et, grâce à cela, les photographes amateurs se sont à nouveau intéressés au photoreportage, plutôt qu'à la photographie d'art (AOCHI 1956 : 112). Mais, pour les photographes qui ont connu la guerre, reprendre le photoreportage n'était pas facile. Chacun a cherché son chemin. Dans cet article, nous allons voir les expériences de deux photographes : Kimura Ihei (1901-1974) et Hamaya Hiroshi (1915-1999). Pendant la guerre, ils ont travaillé à Tōhōsha qui a publié le magazine photos *Front* entre 1942 et 1945. Ayant quitté Tōhōsha, ils ont travaillé pour enregistrer par la photo, sous l'influence des grands photographes américains et européens.

Le contexte international du photojournalisme des années 1950

D'abord, nous allons voir le contexte international du photojournalisme. Dans son livre *Documentary Expression and Thirties America*, William Stott a défini le documentaire comme « une présentation ou la représentation du fait actuel d'une manière qui le rende crédible et vivant pour le peuple de l'époque » (STOTT 1986 : 14). Selon lui :

> Le documentaire est radicalement du genre démocratique. Il rend digne l'ordinaire et équilibre l'extraordinaire. Très souvent son sujet est l'homme commun, et lorsqu'il ne l'est pas, le sujet est cependant vu du point de vue de l'homme commun (STOTT 1986 : 49).

Le documentaire est le moyen de construire une narration visuelle en créant son point de vue. Pour cela, la liberté de l'expression doit être respectée. Dans ce cas, l'idée de la démocratie se reflète dans la prise de vue par l'appareil-photo et la manière de présenter les images.

À propos de la réception du documentaire, la relation avec le public est aussi prise en compte :

> Le documentaire traite de l'expérience réelle, non imaginaire, d'individus appartenant généralement à un groupe de faible niveau économique et social (inférieur à celui du public auquel le témoignage s'adresse) et traite cette expérience de façon à essayer de la rendre vive, « humaine », et – le plus souvent – poignante pour ce public (STOTT 1973, 62, traduction par Olivier LUGON 2001 : 10).

Pendant la Grande Dépression des années 1930, pour le projet de la Farm Security Administration (FSA), des photographes comme Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn et Carl Mydans ont pris en photo la campagne aux États-Unis. La photographie a été le moyen de faire connaître la campagne aux habitants de la ville. Lors de l'exposition de photographies de la FSA au Grand Central Palace à New York en 1938, Edward Steichen a souligné que « la photographie explique les hommes par les hommes » (STEICHEN 1938 : 267).

Parallèlement à cette histoire américaine, l'idée du documentaire s'est aussi développée au Japon. Depuis la fin des années 1930, Hamaya Hiroshi avait déjà commencé à enregistrer la campagne et la vie des hommes à travers la photographie. Hamaya montrait le contraste entre les vies de la ville et de la campagne. Dans les années 1950, Kimura a photographié la transition de la campagne selon le développement économique de la ville.

Lorsque Edward Steichen a organisé l'exposition *The Family of Man* au MoMA à New York en 1955, qui a présenté les différents hommes du monde entier comme une famille, Kimura et Hamaya y ont participé. Leurs photographies qui présentaient la culture régionale du Japon ont été exposées parmi celles de 273 photographes internationaux : la photographie de Kimura à Akita, celle d'une femme travaillant dans une ferme rizicole, a été présentée dans la section du « travail ». La photographie de Hamaya sur Niigata (Takada), dont la femme est sur l'image, est exposée dans la section de la danse provinciale « Le kiosque des farandoles ». L'année suivante, en 1956, Kimura a été l'un des organisateurs de l'exposition *The Family of Man* au Japon.

Comme Hamaya l'a écrit plus tard au début de son livre *Ura Nihon* publié en 1957, il y a comme un écho à l'idée de Steichen dans les mots de Hamaya : « Pour que les hommes comprennent les hommes, pour que les Japonais comprennent les Japonais » (HAMAYA 1957 ; HAMAYA 1991[68] : 148). La photographie a été considérée comme un moyen de comprendre les hommes. Maintenant, nous allons voir le travail de chaque photographe.

Kimura Ihei

Kimura utilisait un Leica depuis les années 1930. Après la Seconde Guerre mondiale, il a travaillé avec Natori Yōnosuke pour le magazine *San Photo News*. Il est surtout connu pour ses portraits de femmes. Grâce au conseil de Miki Jun (1919-1992), photographe du magazine *Life*, Kimura a découvert des tirages d'origine du reportage de Cartier-Bresson. Kimura a été impressionné car « Cartier-Bresson sait la limite de la photographie » et qu'« il connaît la réalité vue par les yeux et le moment de la réalité saisi par l'appareil-photo » (MISHIMA 2004 : 159). À partir de ce moment-là, Kimura a retrouvé le chemin pour être photographe de reportage au lieu de faire des illustrations pour des magazines.

Ensuite, au contact du photographe suisse Werner Bischof (1916-1954) lors de son séjour au Japon en 1951, Kimura a commencé son travail sur le thème de la vie locale dans les villages agricoles d'Akita de 1952 jusqu'en 1971 (TANUMA 2006 : 246). Kimura a accompagné Bischof pendant son séjour pour prendre des photos au Japon. Après son retour en Europe, Bischof a raconté à Cartier-Bresson son expérience du Japon.

---

[68] Ce livre est l'autobiographie de Hamaya. *Senzō* [L'image cachée dans le négatif], *Zanzō* [L'image qui reste dans la mémoire].

Puis, en 1954, Robert Capa a visité le Japon en tant que président de Magnum. L'agence Magnum a été fondée à Paris en 1949 pour protéger les droits des photographes. Cartier-Bresson a été l'un des photographes qui ont choisi d'exprimer l'idée du photographe par une image elle-même sans intervention de l'éditeur.

Sur le conseil de Capa, Kimura a voyagé en Europe pendant quatre mois[69]. Cependant, Bichof est mort d'un accident au Pérou le 16 mai, et Capa en Indonésie le 25 mai 1954. À cause du décès de ses amis, Kimura a retardé son départ en Europe jusqu'en septembre 1954 (TANUMA 2006 : 259). Dès son arrivée en Europe, Kimura Ihei est entré en contact avec les photographes de l'agence Magnum et il a rencontré Cartier-Bresson, David Seymour et Robert Doisneau à Paris. La rencontre avec les photographes européens a influencé son reportage. Sa rencontre avec Cartier-Bresson à Paris en 1954 a enrichi son style, Kimura a appris à saisir les hommes dans une séquence. Il a appris aussi que « le photo reportage n'est pas seulement pour enregistrer la surface du fait social, mais qu'il faut se plonger à l'intérieur du sujet » (AOCHI 1956 : 113). Dans un livre *Européens* de Cartier-Bresson en 1955, Kimura a découvert la photographie humaniste.

Les tirages de Kimura pris pendant ses voyages sont publiés dans deux livres de photographies, *Kimura Ihei no Pari* [Le Paris de Kimura Ihei] et *Impression of Europe* en 1955. Mais, ces travaux n'ont pas été considérés comme de vrais documentaires, parce qu'il n'avait pas encore trouvé une question sociale à présenter dans l'objet photographié (KISHI 1974 : 26-27).

Il a continué sa série d'Akita. Avant les années 1950, les activités agricoles étaient caractérisées par la famille. Cependant, au début des années 1950, le capitalisme japonais s'est renforcé, en particulier lors de la guerre de Corée aux côtés des États-Unis. Les villages agricoles du Japon ont perdu leurs jeunes qui allaient travailler dans l'industrie. Du milieu des années 1950 aux années 1960, le travail manuel agricole est remplacé par la machine avec « la modernisation de l'agriculture » soutenue par le gouvernement japonais.

Kimura a photographié ce changement du village agricole d'Akita tout au long du développement de l'économie du Japon. Pour la compréhension du spectateur, Kimura a fait l'effort de montrer les hommes dans une seule photographie sans narration verbale (KIMURA 2001 : 185). Son travail ne donne pas l'impression

---

[69] Kimura a voyagé en Europe en 1954 et en 1955.

de reportage sur cette région, mais il peut être considéré comme une rencontre entre le photographe et les gens photographiés. Le paysage de la campagne enregistré par Kimura est déjà transformé par l'industrialisation (MISHIMA 2004 : 172-174).

Hamaya Hiroshi

Selon son autobiographie, Hamaya Hiroshi est né en 1915 dans le quartier de Ueno à Tōkyō. En 1923, il a subi le Grand Tremblement de terre du Kantō. Sa famille a déménagé plusieurs fois. En 1930, quand il a quinze ans, il obtient son premier appareil-photo, et il photographie beaucoup les hommes et la reconstruction de la ville. Il avait envie de devenir photographe professionnel. En 1933, à 18 ans, il commence à travailler en tant que photographe spécialisé dans les photos aériennes, mais son entreprise ferme trois mois après son embauche. Alors, il intègre l'entreprise Oriental Kōgyō où il peut apprendre la technique de la photographie sous la direction de Watanabe Yoshio (1907-2000), pendant quatre ans.

Après la première parution du magazine *Life* en 1936, la culture des *news magazines* est aussi arrivée au Japon. Hamaya a commencé à présenter son travail dans le magazine en 1936. En 1939, il va à Niigata pour la première fois, dans le but de photographier les entraînements des équipes de ski des armées japonaises pour le magazine *Graphique*.

À cette occasion, Hamaya rencontre le folkloriste Ichikawa Shinji (1901-1982). Il a lu le texte de Watsuji Tetsurō (1889-1960) « Le Milieu humain » (1935) en 1939 alors qu'il avait vingt-quatre ans et ce texte a largement influencé sa pensée. Plus tard, Hamaya écrit : « J'ai vu la relation entre les hommes et le milieu qui forme ces derniers et la condition humaine. Je les ai photographiés » (HAMAYA HIROSHI TOKUHON 1989 : 108).

Depuis la fin des années 1930, Hamaya a photographié la culture intangible du folklore à Echigo. Il a subi l'influence de Shibusawa Keizō (1896-1963), qui est banquier et qui a étudié les gens du peuple plutôt que les élites. Shibusawa est le fondateur de l'Attic museum, et sa collection est devenue la base du musée national du Folklore à Ōsaka[70]. Avec ces rencontres, Hamaya a commencé son projet sur la ville de Niigata : il a immortalisé les événements culturels du nouvel an à Kuwatoridani, parce qu'il n'y avait pas encore de documentaire consacré, et il a enregistré les événements

[70] L'article d'Alice Berthon est consacré au personnage de Shibusawa et à l'histoire de son musée (Berthon 2014 : 89-98).

détaillés de cette petite région. Il a employé la photographie comme moyen de connaître les hommes selon des études folkloriques. « J'ai compris la nécessité de faire un documentaire d'une certaine manière sur le folklore qui a une influence basique sur la formation des hommes » (HAMAYA 1956 : 19). Shibusawa a considéré que ces photographies avaient pour fonction de permettre aux Japonais de ne pas perdre leur esprit et leur vie propre (KANEKO 2009 : 32).

Pendant la guerre, Tōkyō a été bombardé et la campagne a été enneigée (HAMAYA 1991 : 90-91). Mais, ces photos ne montrent que la vie en silence de la campagne. À partir de 1954, Hamaya s'est focalisé sur le côté de la mer du Japon où il a vu une grande différence et un décalage de culture avec Tōkyō qui a prospéré. Selon lui,

> Je suis parti en train de nuit de Tōkyō, une des grandes villes du XX^e^ siècle, et le lendemain, je suis arrivé à la campagne du XVIII^e^ siècle. Il est surprenant que la ville vieille de deux cents ans avant soit encore vivante.
>
> La difficulté de la vie du Japon de l'envers [*Ura Nihon*] est liée à son histoire et à l'influence du milieu. Ces deux raisons emmêlées ont influencé les hommes. Pour comprendre Ura Nihon, il faut voir la relation entre les hommes et le milieu (*fūdo*).
>
> (Mots de Hamaya publiés dans *Ura Nihon* en 1957, cités par Tada Tsugio dans HAMAYA HIROSHI TOKUHON 1989 : 98)

En 1956, Hamaya a publié chaque mois la série du photoreportage avec son texte « Miru » [*Regardez*] dans le magazine mensuel *Chūōkōron*[71]. C'est pour montrer à travers la photographie documentaire, la vie des hommes qui habitaient dans les différentes parties du pays. Dans cette série, Hamaya a traité l'ombre et la lumière, la vie des hommes dans les villes et les campagnes suivantes : Ōsaka (1), Niigata (2), Hida Takayama (3), Yaizu (4), Toyama (5), Nara (6), Nagano (7), Chikuhō (8), Eiheiji (9), Kanazawa (10), Tsugaru hantō (11), Akita (12). Les articles ont été intitulés ainsi : « Regardez la ville populaire d'Ōsaka », « Regardez le marché dans la neige de Hida Takayama », « Regardez la ville du poissonnier, Yaizu », « Regardez les visiteurs de Nara »…

Certains articles ont évoqué les problèmes régionaux. Par exemple, le marché aux poissons à Yaizu, sur lequel l'essai nucléaire dans le Pacifique a eu de l'influence. Malgré cela, le marché a continué de vivre. Le numéro sur la ville de Nagano a posé

---

[71] Ce magazine qui a arrêté sa publication pendant la guerre a recommencé à paraître en 1946.

un problème de *Kasoka* (baisse des chiffres de population). À l'école primaire, il n'y a que cinq élèves.

Par exemple, dans le numéro de mai 1956, il a fait un reportage « Regardez Awara no taue », le travail primitif et inhumain de la plantation du riz à Toyama[72] (fig. 1). Ce travail est pour les femmes, qui se plongent jusqu'à la poitrine dans l'eau froide pendant cinq ou six heures. La souffrance des travailleuses n'a pas été comprise par les habitants de la région à côté du Pacifique. Hamaya a signalé le danger de ce travail. Grâce à la publication de son article dans le magazine *Chūōkōron* en 1956, les autorités de la préfecture de Toyama ont été motivées pour distribuer une subvention, et des aménagements pour sortir de l'eau ont été faits. Ce travail est aboli aujourd'hui.

Fig. 1. « Awara no taue wo miru », *Chūōkōron*, mai 1956

[72] Un tirage est disponible dans la collection de la BnF.

Fig. 2. Publication dans le livre *Ura Nihon* en 1957 (coll. BnF)

Ses travaux ont été édités différemment dans les livres photographiques. Il a publié deux livres de photographies, *Yukiguni* (1956) et *Ura Nihon* (1957)[73]. La mise en page a été faite différemment pour la qualité esthétique par rapport à la presse (fig. 2). Quelques tirages d'auteur de ces deux séries font partie de la collection de la BnF depuis 1973[74].

Dans le cas de *Yukiguni*, il y a deux parties d'Echigo qui ont été photographiées dans les années 1950 et de Kuwatoridani, photographié dans les années 1940. Dans la partie de Kuwatoridani, les photographies ont été disposées en séquences selon l'ordre des événements de *shōgatsu* (début de l'année) qui a eu lieu à partir du 1er jusqu'au 15 février[75]. Par exemple, au 11e jour du nouvel an : les hommes grimpent dans la montagne « récolter les jeunes rameaux » (*wakagi mukae*) (fig. 3). Un homme prie devant l'arbre et il le coupe pour l'utiliser durant la fête. C'est le rituel de la « coupe des jeunes rameaux » (*wakagi-giri*).

---

[73] Kawabata a écrit un texte pour le livre *Ura Nihon* de Hamaya. Le roman *Yukiguni* de Kawabata Yasunari a été publié en 1937, et traduit en anglais en 1956. Il a reçu le prix Nobel en 1965. Hamaya a photographié Kawabata en 1956. Kawabata a écrit la préface du livre de *Ura Nihon* en 1957. Le monde de « Yukiguni » chez Kawabata a été transposé dans un film : *Yukiguni* (Tōhō), 134 mn, sorti le 27 avril 1957. Est-ce que le livre de photographies, *Yukiguni* de Hamaya a été perçu comme des images du Japon liées à la littérature de Kawabata ?

[74] Il s'agit de la période où Jean-Claude Lemagny a été responsable.

[75] C'est un ancien calendrier lunaire.

Fig. 3. « Wakagi mukae », *Yukiguni*, 1956 (coll. BnF)

Mochi-tsuki, le 14e jour, montre des scènes de création de gâteaux de riz (*mochi*), que l'on place dans les arbres comme des fleurs. Les photos de *maidama*, du décor et des gâteaux de riz sont présentées dans les pages en vis-à-vis. La photo *Torioi ni iku kodomotachi* [Les enfants qui vont à la fête du nouvel an] est prise au soir du 14e jour. Le soir du 15e jour, c'est « La fête de *Sai no kami* », rituel agricole lors duquel on brûle le bûcher dans la neige. Le matin du 16e jour, pendant « Le repas de fête », on mange le repas traditionnel du nouvel an avec la famille.

Hamaya a enregistré les événements en tant que séquences, il y a une succession de scènes. Selon le mot de Kaneko Ryūichi, « cette publication (*Yukiguni*) fit partie de la première vague de photographie humaniste et documentaire à réellement prendre forme dans le Japon des années 1950 » (KANEKO 2009 : 30).

Dans *Ura Nihon*, les explications des photographies ont été mises à la fin du livre, on peut regarder chaque photographie comme une image sans explication textuelle. Selon sa rétrospective, c'est un documentaire humain, au nom des régions (HAMAYA HIROSHI TOKUHON 1989 : 41).

Hamaya a montré la situation sociale, en photographiant le paysage. Selon un entretien dans un magazine d'appareils-photos des années 1950, Hamaya a considéré que penser au sujet à photographier est plus important que la technique de la photographie. En effet, la série de *Yukiguni* n'est pas la photo de paysage, mais il a

essayé de montrer la relation entre les hommes et le milieu (*Fūdo*). Il a considéré que dans les années 1950, la condition du milieu n'est plus la condition naturelle, mais il l'a évoquée comme un problème social. Les photographies ont fait connaître aux lecteurs de Tōkyō la vie différente et difficile des habitants de la campagne forgée selon l'esprit et dans l'histoire du « milieu ». Cela a contribué à éviter de déconstruire la vie traditionnelle du pays, menacée par la société industrielle.

La série de photographies *Yukiguni* a été présentée au musée d'Ethnologie de Leiden en 1959. Marc Ribout (1923-2016) a apporté le livre *Ura Nihon* en France après sa visite au Japon en 1958, et il a présenté Hamaya à l'agence Magnum pour qu'il devienne l'un de ses membres. En 1960, Hamaya a été invité pour signer avec l'agence Magnum, qui a la réputation d'avoir une certaine éthique. Il est devenu le premier membre japonais de Magnum. C'était une avancée pour le développement du photojournalisme et la compréhension entre les hommes à travers la photographie. Hamaya explique que « l'esprit de Magnum est d'estimer l'humanité. Au-delà des États, des nations et des systèmes politiques, on s'approche des problèmes humains et on s'efforce de se comprendre l'un l'autre à travers la photographie. C'est l'esprit libre de chaque photographe et sa responsabilité qui soutiennent leurs photographies » (HAMAYA 1991 : 167).

Conclusion

Après la Seconde Guerre mondiale, le photojournalisme du Japon s'est démocratisé. Les photographies sur le sujet de la vie ordinaire des Japonais ont paru dans la presse. Certains photographes japonais comme Kimura, Domon, Hamaya ont travaillé pour faire connaitre la situation régionale du Japon à travers le photojournalisme. La technique photographique a reçu des influences internationales, comme celles de Bischof, Capa, Cartier-Bresson, Steichen, etc. Grâce à l'apprentissage du langage photographique et des études sur les hommes, certains photographes japonais ont réussi à communiquer avec la communauté internationale. Les photographies régionales faites par Kimura et Hamaya ont pu montrer la valeur universelle de la culture japonaise, parce qu'ils se sont focalisé sur l'essentiel de l'humain au moyen de l'appareil-photo. Ces photographies à travers un langage commun peuvent ainsi être comprises par tous les hommes.

Bibliographie

AOCHI, Shin. « Kimura Ihei to Domon Ken [Kimura Ihei et Domen Ken]. » *Chūōkōron*, mai 1956.

BERTHON, Alice. « L'Attic museum : naissance d'un musée d'ethnologie ». *Japon pluriel* 10. Arles, Éditions Philippe Picquier, 2014 : 89-98.

KANEKO, Ryūichi et VARTANIAN, Ivan. *Les livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, 2009. Traduit de l'anglais par Pierre SAINT-JEAN, Paris, Seuil, 2009.

KIMURA, Ihei. *Le livre de photographies, l'époque de Shōwa*, vol. 4, Akita minzoku. Tōkyō, Chikuma, 2001.

KISHI, Tetsuo. *Sengo shashinshi* [Histoire de la photographie d'après-guerre]. Tōkyō, David-sha, 1974.

HAMAYA, Hiroshi. « Miru [Regardez]. » *Chūōkōron*, 1956.

HAMAYA, Hiroshi. *Yukiguni* [Pays de neige]. Tōkyō, Mainichi Shinbunsha, 1956.

HAMAYA, Hiroshi. *Ura Nihon* [Le Japon de l'envers]. Tōkyō, Shinchōsha, 1957.

HAMAYA, Hiroshi. *Senzō, zanzō. L'expérience de la photographie pendant soixante ans*. Tōkyō, Chikuma Shobō, 1991.

LUGON, Olivier. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

MISHIMA, Yasushi. *Kimura Ihei to Domon Ken* [Kimura Ihei et Domen Ken]. Tōkyō, Heibonsha, 2004.

STEICHEN, Edward. « The FSA Photographers », 1938. In *Photography: Essays & Images*, sous la direction de Baumont NEWHALL, New York, MoMA, 1980.

STOTT, William. *Documentary Expression and Thirties America*, 1973. Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1986.

TADA, Tsugio, *Hamaya Hiroshi Tokuhon*. Kawasaki, musée de la ville de Kawasaki, 1989.

TANUMA, Takeyoshi. « Kimura Ihei in Paris: The Context. » *KIMURA IHEI in Paris: Photographs, 1954-1955*, Tōkyō, Asahi Shinbunsha, 2006.

WATSUJI, Tetsurō. *Fūdo*. Tōkyō, Iwanami bunko, 1979.

YAMAMOTO, Sae. *Senjika no banpaku to « nihon » no hyōshō*. Tōkyō, Shinwasha, 2012.