

Représentations de la photographie japonaise en France au XXI^e siècle

*Diffusion et réception d'images d'auteur·e·s japonais·es par et pour les occidentaux·ales,
dans les expositions, l'édition et le marché de l'art.*

Morgane Kieffer

Mémoire de master 2

Sous la direction de

Franck MAINDON, enseignant à l'ENS Louis-Lumière et coordinateur de la section
photographie.

Cécile LALY, Docteure en histoire de l'art, enseignante à l'université de Kyoto Seika, chercheuse
associée au Centre de Recherche sur l'Extrême-Orient de Paris-Sorbonne

Membres du Jury

Véronique FIGINI, maîtresse de conférences en histoire de la photographie

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Remerciements

Merci aux membres du jury pour leur attention et leur égard.

Je remercie particulièrement mon co-directeur et ma co-directrice de mémoire, Franck Maindon et Cécile Laly, pour leurs conseils et leurs remarques, leur accompagnement dans la recherche et leur bienveillance. Leur présence et leurs encouragements m'ont permis d'aller toujours plus loin et d'apprécier ce travail de recherche.

Merci à Sophie Cavaliero, Simon Baker et Marc Feustel pour le temps consacré à mes questions et pour leur investissement quotidien dans la recherche autour de la photographie japonaise historique comme contemporaine.

Merci à l'ensemble des enseignant-e-s, des assistant-e-s et des intervenant-e-s pour la transmission de leur savoir et leur disponibilité durant ces trois dernières années, ainsi qu'à toutes celles et ceux qui ont pu contribuer à la réalisation de ce mémoire.

Enfin, à ma classe, merci pour ces années partagées.

Résumé

Depuis plus de vingt ans, les expositions et publications photographiques autour d'artistes japonais-es se sont multipliées. Ces dernier-e-s occupent une place à part dans le paysage de la photographie contemporaine non-française. Même si nous pouvons avoir l'impression que cette représentation est riche et éclectique, en tant qu'amateur-ric-e-s de photographies japonaises, il est important de remettre en question la façon dont on regarde ces images. Notre appréhension de la photographie que l'on qualifie de «japonaise» est dépendante d'un grand nombre d'influences extérieures : de toutes les idées que nous avons pu mettre en place en Occident sur le Japon et sur les japonais-es, de la façon dont les diffuseurs de photographie nous les ont présenté-e-s, notre connaissance de l'histoire de l'archipel et de sa place dans le développement du médium photographique, mais aussi notre propre héritage du japonisme, de l'exotisme et de l'eurocentrisme. Dans ce travail de recherche, nous tenterons de mieux comprendre l'ensemble des mécanismes intervenant dans la représentation des photographes japonais-es en France, dont la complexité dépasse largement la vision dichotomique de l'Orient et de l'Occident, de la France et du Japon. Nous tenterons d'expliquer cet intérêt pour les artistes japonais-es et leurs œuvres, la réciprocité de cet échange mais également ses limites.

Mots-clés : photographie japonaise, japon, japonisme, institutions, marché de l'art, édition, identité culturelle, relations interculturelles.

Abstract

For more than twenty years, photographic exhibitions and publications around Japanese artists have been multiplied. They occupy a special place in the landscape of non-French contemporary photography. Whereas we may think this representation is rich and eclectic, as lovers of Japanese photography, it is important to question the way we look at these images. Our apprehension of photography that we call "Japanese" is dependent on a large number of external influences: on all the ideas that we have set up in the West about Japan and the Japanese people, on the way photography diffusers presented them to us, on our knowledge of the history of the archipelago and its part in the development of the photographic medium, but also on our own heritage of Japonism, exoticism and of Eurocentrism. In this research paper, we will try to better understand all the mechanisms involved in the representation of Japanese photographers in France, the complexity of which goes far beyond the dichotomous vision of East and West, of France and Japan. We will try to explain this interest in Japanese artists and their works, as well as the reciprocity of this exchange but also its limits.

Keywords : Japanese photography, Japan, *japonisme*, institutions, art market, publishing, cultural identity, intercultural relations.

Sommaire

Remerciements.....	2
Résumé.....	3
Abstract.....	4
Avant-propos.....	6
Introduction.....	7
Partie 1 : Le regard français sur la photographie japonaise.....	11
1.a - <i>«Photographie Japonaise» : caractérisation et délimitation du terme dans le paysage photographique contemporain.....</i>	15
1.a.a - Une dénomination qui crée une certaine attente pour le public.....	15
1.a.b - Histoire de la photographie japonaise et de sa réception en France....	18
1.b - <i>Interprétation française : japonisme, orientalisme, fantasmes réciproques cultivés par la France et le Japon.....</i>	30
1.b.a - La rencontre avec le Japon et les débuts du japonisme.....	30
1.b.b - L'accent sur le caractère «japonais».....	33
1.b.c - Une passion commune pour la photographie, longue relation semée de stéréotypes réciproques.....	37

1.c - <i>Photographie japonaise et occidentale : Impacts interculturels, des productions différentes mais toujours en conversation</i>	40
1.c.a - Arts d'orient et d'occident, des frontières poreuses.....	40
1.c.b - La production japonaise, toujours attentive aux regards extérieurs...	43
Partie 2 : Le paysage de la photographie japonaise en France, état des lieux	48
2.a - <i>Les projets institutionnels, historiques, et la conservation des oeuvres</i>	50
2.a.a - Les institutions publiques et privées.....	50
2.a.b - Les acquisitions de photographies japonaises.....	53
2.a.c - L'impact du livre photo.....	57
2.b - <i>Marché de l'art : Collections, galeries et foires d'art contemporain</i>	59
2.b.a - Passion et rapport personnel à l'objet photographique.....	59
2.b.b - Réception sur le marché de l'art, distribution de niche.....	60
2.c - <i>Diffusion par l'édition photographique : quelle réception en France ?</i>	65
2.c.a - Le livre photo comme support de prédilection, de la tradition jusqu'aux productions modernes.....	65
2.c.b - La distribution des livres photos japonais en France.....	69
2.c.c - Le cas de la maison d'édition Chose Commune.....	71

Partie 3 : Intérêt réciproque dans l'introduction des photographes japonais-e-s en France.....	75
3.a - <i>Faire carrière à l'international : intérêt de la visibilité en France.....</i>	<i>77</i>
3.a.a - Photographes japonais-es représenté-e-s en France, quel profil ?.....	77
3.a.b - Faire carrière sur le marché français : opportunités et rencontres.....	79
3.a.c - Visibilité en Europe et aux États-Unis : difficulté d'accès.....	82
3.a.d - Travail à l'étranger : photographes japonais, mais pas vraiment.....	85
3.b - <i>Conception et expérience de l'image photographique : hypothèse d'un regard occidental et d'un regard japonais.....</i>	<i>87</i>
3.b.a - Japon et occidentalisation : entre assimilation et rejet.....	87
3.b.b - La subjectivité en photographie : art et objet documentaire.....	90
3.b.c - Cultures et images du Japon : une expérience phénoménale.....	93
Conclusion.....	100
Présentation de la partie pratique de mémoire.....	103
Bibliographie.....	111
Annexes.....	123
Index des noms propres.....	172
Crédits iconographiques.....	175

Avant-Propos

Dans ce travail de recherche, nous utiliserons plusieurs fois les dénominations «Occident» et «Orient», ces deux termes, qui incarnent des bases de références culturelles, politiques et économiques, ont besoin d'être précisés. L'Occident tel qu'il est signifié ici, fait référence à l'acceptation générale qui entend l'Europe de l'Ouest et les États-Unis (qui en sont les descendants)¹, comme héritiers du modèle «civilisationnel» occidental : en tant que puissances culturelles et économiques à caractère dominant qui ont traversé le XX^e siècle et continuent à s'afficher comme un tel modèle aujourd'hui. On parle d'ailleurs généralement d'«occidentalisation» du Japon après la guerre, bien que le pays ne soit pas une ancienne colonie à l'instar de certains pays d'Asie du sud. L'Orient, par définition, s'oppose à l'Occident et constitue donc tout ce qui, à l'Est, ne fait pas partie de cette puissance culturelle, politique et économique, et occupe plutôt une position de «dominé face au dominant». L'Extrême-Orient désigne les pays d'Asie bordés par l'océan Pacifique.

Le Japon est un cas à part, car il s'inscrit difficilement dans une seule de ces catégories : D'un point de vue géopolitique, économique et militaire, le Japon est souvent assimilé à l'Occident, bien que sa population ne soit pas reliée aux peuples originaires d'Europe occidentale. C'est un pays d'Extrême-Orient qui s'est développé sur le modèle industriel américain, et en a assimilé certaines valeurs. D'un point de vue à la fois géographique, culturel et ethnique, nous considérons ici le Japon comme un pays d'Extrême-Orient, et dont les spécificités ne peuvent être confondues avec celles des pays Européens, mais également car la fétichisation et le racisme ordinaire envers les personnes asiatiques, dans le milieu de l'art ou non, existe encore aujourd'hui.

Enfin, ce travail de recherche sera illustré de divers livres et photographies dont la présence feront parfois directement écho aux propos développés, et qui dans d'autres cas constituent la volonté, de donner un aperçu des travaux des artistes qui furent représenté-e-s en France depuis le XXI^e siècle, bien que ces images n'en soient qu'une infime partie.

¹ Définition de l'encyclopedia universalis : concernant les pays occidentaux, l'Europe ou l'Amérique du Nord.
URL : https://www.universalis.fr/dictionnaire/?q=occidental&btn_search=Rechercher

Introduction

La France est un des pays du monde dans lequel les images japonaises demeurent les plus présentes². Que ce soit par le manga, les animés, la gastronomie, l'artisanat, le sport, la religion, la littérature ou encore les arts, la culture japonaise sous toutes ses formes s'est massivement intégrée au quotidien des français-es de tout âge et de toute catégorie sociale. Cette imprégnation de contenu culturel a pris encore plus d'ampleur depuis le début du XXI^e siècle grâce aux outils numériques et aux réseaux sociaux. Des communautés entières se créent autour de cette attirance extrême-orientale, et les arts visuels ne font pas exception. Les photographes japonais-es sont aujourd'hui parmi les artistes non-français-es les plus représenté·e·s sur le territoire, ou du moins, celles et ceux que l'on présente le plus sous le prisme de leur nationalité.

Si les outils numériques ont participé à l'uniformisation des images et l'effacement progressif des particularités ethniques, il semblerait que suite à un long processus d'analogies successives, nous ayons appris à distinguer ce que l'on qualifie en France de "Japonais". Car en effet, ce que nous croyons être issu de la culture nippone n'en est pas moins que la représentation subjective délivrée par les diffuseurs de cette culture en France, le fruit d'une construction sociale et historique. Tout comme une traduction est systématiquement sujette à l'interprétation de son opérateur·ice, notre lecture des images japonaises est biaisée par les descriptions et les analyses que nous leur avons associées.

La nationalité n'est pas un facteur déterminant dans l'œuvre d'un·e artiste, encore plus pour les jeunes générations de photographes qui étudient le médium à travers des références internationales, mais en tant que spectateur·ice·s, nous faisons tous des suppositions sur ce que nous observons en se basant sur nos expériences personnelles et notre éducation. Le terme «Japonais» en lui-même est déjà évocateur de sens, et génère en nous une certaine attente sur ce que l'on s'apprête à voir. On ne peut totalement comprendre la photographie japonaise sans l'appréhender avec l'histoire du Japon, qui est passé en un temps très court d'un système féodal à

² BOUVARD Julien, PATIN Cléa (sous la direction de), Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon*, Actes du douzième colloque de la Société française des études japonaises, Éditions Picquier, 2018, 724 p.

une nation moderne et industrialisée. L'introduction par les occidentaux-ales, puis, la propagation par les japonais-es de la photographie, représente typiquement les efforts faits par le pays pour rattraper les européen-ne-s et les américain-e-s dans la course des pratiques et technologies modernes³. Le Japon montrera simultanément de la réactivité et de la résistance face aux mouvements artistiques d'occident. Bien que ce travail de recherche repose en partie sur les témoignages de personnalités que l'on considère comme les spécialistes de la photographie japonaise en France, Simon Baker nous le rappelle lui-même :

«Je sais bien que je suis considéré comme un expert de la photographie japonaise, mais ce n'est pas du tout le cas. Je ne peux pas parler le japonais, le lire, c'est dire que j'ai une connaissance entièrement par les traduction et par le fait que j'ai la chance au Japon d'être accompagné. Même si aujourd'hui je suis souvent sollicité pour parler de photographie japonaise, c'est une vision très externe, de quelqu'un qui est étranger. (...) Les textes des photographes japonais sont très peu traduits. Il reste à faire et on ne peut pas dire qu'on est experts en étant étranger, car il y a énormément de littérature qui existe, à laquelle on n'a pas accès.»

La récente popularisation des œuvres de photographes japonais-es (majoritairement auprès du grand public, car les initiés sont actifs depuis de longues années) est un héritage, d'une longue histoire d'attirance du monde pour les singularités graphiques de ce pays, et d'une éternelle fascination entre orient et occident. S'il est possible d'établir un recensement de ces artistes présent-es sur le marché de la photographie en France, de ces images qui attirent l'intérêt des néophytes comme des yeux les plus aguerris, il conviendra de se pencher sur les qualités esthétiques et artistiques qui les rendent si intéressantes à nos yeux. Tout en étant conscient-es que les artistes japonais-es ont toujours voyagé, ont toujours travaillé et exposé à l'étranger, ont toujours étudié et interprété les images européennes et américaines, qu'il n'y a jamais eu qu'une manière orientale de photographier, en opposition à une manière occidentale, on peut se demander si la photographie japonaise, dans laquelle nous semblons trouver quelque chose d'unique, que nous ne ressentons pas face aux travaux des artistes occidentaux, nourrit notre questionnement et nous amène à repenser nos habitudes de représentation, comme un miroir réfléchissant sur nos propres traditions visuelles. Il existe cependant des regards différents, qui ont pu faire l'objet d'influences réciproques.

³ WILKES TUCKER Anne, FRIIS-HANSEN Dana, KANEKO Ryûichi, TAKEBA Joe, IIZAWA Kôtarô, KINOSHITA Naoyuki, *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, 405 p.

Nous tenterons ici de mieux comprendre quelles sont les particularités de la production japonaise, quels regards et quelles manières lui sont spécifiques, mais il serait erroné de croire que cette photographie s'est développée à part, sans jamais s'entrecroiser avec les images du reste du monde.

L'histoire de la photographie se raconte très peu à travers le prisme de la production asiatique. Les barrières de langage, de culture et de politique en sont principalement la cause, de la même manière que les savant·e·s occidentaux·ales ne faisaient pas l'effort de traduire les petites éditions étrangères, partant du principe que si les écrits étaient pertinents, l'information se répandrait d'elle-même⁴. C'est dans les années 70 et 80 que de sérieux efforts sont faits pour introduire l'histoire de la photographie japonaise en occident, et seulement depuis le XXI^e siècle que l'on parle de « transculture » et d'étude des influences inter-cultures. Les artistes nippon·ne·s ont toujours été mis en lumière par intermittence dans le paysage photographique français, mais leur représentation prend aujourd'hui une tournure exponentielle. Nous verrons tout au long de ce travail que la photographie japonaise a été reconsidérée depuis 20 ans d'une manière qui lui est très spécifique, notamment par l'étude du livre photo, Monsieur Marc Feustel me l'a présenté ainsi lors de notre entretien :

«Oui, on a une perspective en France qui est plus complexe et riche que ce que l'on avait il y a 15 ans. (...) de manière parallèle, il y a eu dans le domaine de la photographie en occident, un révisionnisme historique sur le livre photo. Le livre avait été longtemps considéré comme un support secondaire à l'exercice de la photographie, à l'exposition muséale ou de galerie. (...) Naturellement, à travers ce processus on s'est intéressé au Japon (et à la photographie Japonaise,) parce que c'est principalement à travers le vecteur du livre que la photographie japonaise s'est exprimée jusqu'à assez récemment.»

Si dans certains cas il semble évident que la culture nippone ait été utilisée comme un objet de consommation, un objet de tendance, quel usage avons-nous fait de ce grand tout que l'on nomme «photographie japonaise» ? Comment l'avons-nous définie et caractérisée avec notre propre langage ? À travers les expositions, l'édition, le marché de l'art, les festivals, quels moyens de réception et de diffusion avons-nous privilégié pour le public français ? S'il existe en France une

⁴ WILKES TUCKER Anne, FRIIS-HANSEN Dana, KANEKO Ryûichi, TAKEBA Joe, IIZAWA Kôtarô, KINOSHITA Naoyuki, *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, 405 p.

définition et une délimitation du genre “japonais” dans le paysage photographique contemporain, dans quelle mesure est-elle influencée par notre histoire avec le japonisme et la relation fantasmée que l’on cultive réciproquement entre nos deux pays ? On s’intéresse ici en particulier à l’analyse du regard occidental, et aux émotions qui émergent de cet échange. Car si la circulation massive des images à l’international a largement participé à la standardisation des photographies, il convient de se demander si nos différences culturelles nous amènent tout de même à avoir une expérience de la photographie différente, en matière d’émotions et de sensations, afin de mieux comprendre quels sont les enseignements que chacun-e peut tirer de cette échange.

Aujourd’hui, les barrières linguistiques et géographiques sont aisément surmontables, et de nombreuses ressources sont à notre disposition pour appréhender les oeuvres des artistes japonais-es de façon plus juste et contextuelle, et il convient de se demander si l’introduction des photographes contemporain-es du Japon porte un intérêt réciproque, à la fois pour le public français, mais aussi pour les artistes, car les marchés de la photographie en France et au Japon présentent des enjeux et des caractéristiques tout à fait différentes. Si une chose est certaine, c’est que les travaux photographiques japonais et les ouvrages littéraires les accompagnants qui ont été traduits représentent la pointe d’un iceberg de connaissances et de créations auxquelles nous commençons à avoir accès progressivement, mais le travail de recherche autour de la photographie japonaise reste loin d’avoir été accompli.



Fig. 1 : FUKASE Masahisa, from *Ravens*, publiée dans le Camera Mainichi de Janvier 1978

URL : <http://masabisafukase.com/ravens-3-1978/>

Partie 1 : Le regard Français sur la photographie Japonaise

Dans une étude dont le sujet est une production artistique orientale, menée par une personne européenne, il est important de considérer toutes les choses qui peuvent orienter notre jugement. Notre regard est forgé depuis l'enfance par notre éducation et les images qui nous entourent au quotidien, mais également le contexte culturel et historique dans lequel nous évoluons. Sommes-nous en mesure d'écrire sur la photographie japonaise de la façon la plus juste et objective possible ? Ce qui est sûr, c'est que la représentation française de cet art ne nous est pas inconnue. Après avoir compris que l'on voudrait voir les oeuvres des photographes japonais-es dans toute leur complexité, il fallait dans un premier temps les considérer dans leur contexte culturel, historique et artistique, mais également les considérer tels qu'elles nous sont données à voir : c'est-à-dire par le biais d'autres personnes françaises, et nous n'avons d'autre choix que de croire qu'elles sont dénuées de toute subjectivité et d'interprétation, comme si l'artiste s'adressait directement à nous. Cependant, même avec toute la bonne volonté du monde, il semble difficile, lorsque l'on s'intéresse à une culture qui nous est étrangère, d'échapper à toute idée construite, à tout stéréotype, y compris sur soi-même.

Malgré l'uniformisation de la production des images, l'effacement progressif des particularités ethniques et les regroupements à l'international dans la domaine de l'industrie visuelle, il est assez paradoxal que nos yeux puissent encore reconnaître du premier coup d'oeil, presque automatiquement, des compositions, mises en scènes, traits ou parti pris esthétiques, comme typiquement japonais⁵. Nos yeux se sont sans doute habitués, par un long processus d'analogies successives, à distinguer ce qui est japonais :

⁵ Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon*, introduction par Julien BOUVARD et Cléa PATIN (2016)

« Cette capacité à distinguer et à apprécier les images provenant du Japon est également le fruit d'une construction sociale et historique, héritage d'une longue histoire d'attrance du monde pour les singularités graphiques du pays (...) comme des miroirs réfléchissants sur nos propres traditions visuelles. »⁶

Depuis les débuts du japonisme, le Japon a offert aux écrivains, cinéastes et autres artistes un espace qui convoque tout un imaginaire textuel et visuel, mais qui suscite de nombreuses attentes. Les manières de nommer ces objets les renvoient presque systématiquement à leur nationalité : manga, anime, ukiyo-e, j-pop, etc, de sorte que ces images sont autant les incarnations de disciplines, de techniques ou de genre, que des objets nationalement identifiable, parfois étiquetés comme tels et commercialisés comme des invitations à la découverte du Japon et de sa culture. De la même façon, les photographes sont les incarnations de cette photographie nationalement identifiable.

«Le rapport des japonistes à leur objet n'est jamais (ou du moins jamais seulement) direct mais médié, biaisé, se référant à (ou étant influencé par) des images préexistantes du Japon, à un ensemble de représentation - japonaises, occidentales ou autres - de ce pays, la difficulté étant de faire avec (ou malgré) ces dernières.»⁷

Dans l'*Empire des Signes*⁸, Barthes relève l'indifférence du regard que l'on peut porter sur les choses qui nous sont familières, en opposition à une réaction face à quelque chose qui nous paraît étranger ou inhabituel. Cependant, comme nous avons pu l'évoquer plus tôt, l'identification du caractère asiatique ou japonais amène celui qui regarde à immédiatement avoir une certaine attente de la part de ce qu'il est en train de voir, qui doit répondre à l'archétype qu'il s'est lui-même construit. Ainsi, dès lors que la photographie est «japonaise» elle est d'ores et déjà à nos yeux une chose plutôt qu'une autre, selon la signification que l'on lui a associée. Dans un premier temps, le spectateur identifie l'objet regardé comme japonais, par simple reconnaissance, puis il entre dans un processus d'analyse, à laquelle il appliquera une lecture codifiée :

⁶ Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon*, introduction par Julien BOUVARD et Cléa PATIN (2016)

⁷ Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945, *Paris - Tokyo - Paris : détours par le Japon*, avant-propos de Fabien ARRIBERT-NARCE, Kohei KUWADA et Lucy O'MAERA (2014)

⁸ BARTHES Roland, *L'empire des signes*, éd. Albert Skira, Genève, 1970, 150 p.

«Un Français (sauf il est à l'étranger) ne peut classer les visages français, il perçoit sans doute des figures communes, mais la soustraction de ces visages répétés (qui est la classe à laquelle ils appartiennent) lui échappe. Le corps de ses compatriotes, invisible par situation quotidienne, et une parole qu'il ne peut rattacher à aucun code ; le déjà-vu des visages n'a pour lui aucune valeur intellectuelle (...) Inversement, ce même français, s'il voit un japonais à Paris, le perçoit sous la pure abstraction de sa race (à supposer qu'il ne voit simplement en lui un asiatique) ; entre ces très rares corps japonais il ne peut introduire aucune différence ; bien plus : après avoir unifié la race japonaise sous un seul type, il rapporte abusivement ce type à l'image culturelle qu'il a du japonais, telle qui l'a construite.»⁹

Si l'histoire de la Photographie se raconte très peu à travers le prisme de la production asiatique, si les auteur·e·s non américain·e·s et non européen·ne·s sont moins représenté·e·s, les barrières de langage, de culture et de politique en sont principalement la cause, tout comme le fait que ces pays aient mis un peu plus de temps pour assembler leur propre histoire photographique, encore plus dans une zone sismique telle que le Japon qui a subi à de multiples reprises la destruction d'archives. L'histoire de la photographie est bien plus riche lorsqu'elle concerne des photographes occidentaux·ales ayant exercé à l'étranger : au Japon, les travaux de Felice Beato et Baron Raimund von Stillfried ont été bien mieux documentés en comparaison avec ceux de leurs contemporain·e·s japonais·es. La recherche sur la photographie japonaise prend place seulement pendant les années 60, les traductions se font rares. C'est dans les années 70 et 80 que de sérieux efforts sont faits pour introduire l'histoire de la photographie japonaise. Et en France plus particulièrement, l'intérêt croissant pour la production japonaise contemporaine date de moins de vingt ans. Aujourd'hui encore, il est très difficile de trouver des ressources pédagogiques ou des écrits sur la photographie traduits du Japonais.

La principale difficulté pour une approche plus fine et nuancée du Japon et de sa production artistique, est la persistance et même la prédominance d'une représentation traditionnellement uniforme de la société japonaise. C'est une constante, on le dote d'une sorte d'homogénéité native, parfois contradictoire mais qui se résout toujours en une harmonie quasi-miraculeuse, comme cet autre stéréotype des plus assénés selon lequel le Japon serait «un mystérieux mélange de tradition et de modernité». Cela n'est pas forcément une erreur occidentale,

⁹ BARTHES Roland, *L'empire des signes*, éd. Albert Skira, Genève, 1970, 150 p.

mais aussi la façon dont le pouvoir à essayé de mener sa politique nationale (par le passé à travers la propagande notamment). Les Japonais sont eux-même persuadés d'être un peuple homogène et se présentent souvent comme tels. Ces idées persistantes sont un frein à la réalisation en France d'une représentation des artistes japonais-es dans toute leur complexité, leur individualité et de la pertinence de leurs écritures, de l'existence des courants et des contre-courants, cela nous empêche de considérer toute la diversité des styles et des partis pris esthétiques qui existent dans la production japonaise, et renforce l'idée que chaque individu est conditionné et définit par sa nationalité.

«L'image si bien entretenue et ressassée d'un Japon homogène n'est pas en effet le fruit du hasard ou d'une malencontreuse myopie du regard critique sur le Japon : elle s'inscrit à mon sens bien plutôt dans une logique commerciale et idéologique largement répandue aujourd'hui, celle de considérer chaque nation comme une « marque ». (...) Les textes dont je viens de parler dessinent de nouvelles formes de créativité, d'appartenance et d'identité mais aussi l'image d'un autre Japon, pluriel, anarchique, qui se pense aussi et même davantage en termes d'échanges et d'hybridation (...) et contribuerait ainsi à redéfinir l'espace dans lequel devrait ou pourrait se déployer, du Japon mais surtout avec le Japon, la pensée contemporaine.»¹⁰

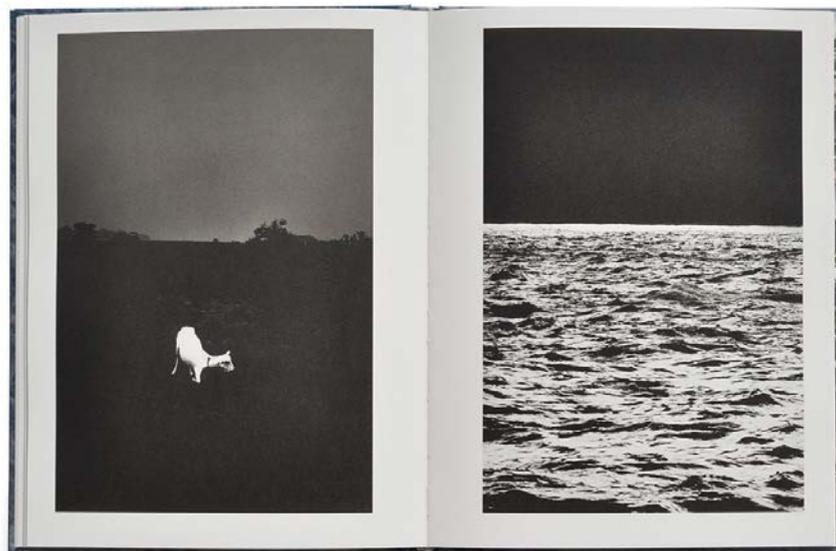


Fig. 2 : UEDA Shoji, *Shoji Ueda*, éd. Chose Commune, 2015, 188 p.

URL : <https://chosecommune.com/book/shoji-ueda-second-edition/>

¹⁰ Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945, *Paris - Tokyo - Paris : détours par le Japon*, introduction de Michael FERRER (2014)

1.a - « Photographie Japonaise » : Caractérisation et délimitation du terme dans le paysage photographique contemporain.

Une dénomination qui crée une certaine attente chez le public

L'expression « Photographie Japonaise » est utilisée pour parler de l'ensemble des images produites par des auteur·rice·s natif·ve·s du Japon. Bien que ce terme soit extrêmement vaste et qu'il puisse englober tout comme « Photographie Française » ou encore « Photographie Américaine » un nombre incalculable d'images et d'auteur·e·s aux pratiques différentes, il n'en est pas moins lourd de sens. Même si l'on est incapable de dire exactement en quoi la photographie japonaise serait différente ou similaire à la photographie telle qu'on la connaît en Europe, nous avons tous en tant que spectateur·ice·s une supposition de ce que peut représenter ce terme, et une certaine attente vis-à-vis des images qui vont nous être données à voir. Le terrain est loin d'être neutre, et toute personne a sa propre projection de ce qui se trouve derrière ce terme. Cela crée une relation plus compliquée avec la photographie en question, particulièrement quand il s'agit d'une production «étrangère», car si nous avons peu de ressources pour, il est plus difficile de comprendre le contexte dans lequel elle a été faite.

«Pour moi, le terme Photographie Japonaise, ne veut pas dire grand chose finalement, dans le sens où, quand j'ai commencé mon activité, au début des années 2000, c'était un peu motivé par le fait que j'étais incapable de répondre à une question comme ça. Je ne savais pas à quoi ressemblait la photographie japonaise. Je trouvais que c'était impossible, depuis la perspective de quelqu'un assis en France, qui souhaitait s'y intéresser de manière un peu plus approfondie, de pouvoir le faire.»¹¹

Initialement, il existait principalement trois types d'images que l'on associait à la production japonaise : d'un côté, la photographie de rue, noir et blanc, dans l'esthétique «*Are, bure, boke*», un univers très sombre et underground dans la période d'après-guerre, et de l'autre une photographie qui serait minimaliste, qui se focalise sur des moments de contemplation, les petites

¹¹ Entretien avec Marc Feustel.

choses du quotidien, la simplicité et la beauté du cycle de la vie, et pour finir, la photographie érotique, qui évoluait un peu à part du reste.

« Quand on disait photographie japonaise, même ceux qui ne connaissaient pas cette photographie, avaient tout ce suite des choses en tête. Ce n'était pas toujours exactement les mêmes choses, mais pas un registre très large non plus. On attendait soit du Araki, soit quelque chose qui ressemblerait à de la photographie de Provoke (...) Ou peut-être cela évoquait quelque chose qui se rapporte plus au Japon en dehors de la sphère photographique, l'idée d'une photographie qui, visuellement, serait la mise en forme du concept du zen ou de la sophistication japonaise, du raffinement, de l'épuration, du minimalisme. »¹²



Fig. 3 : MORIYAMA Daido, *Daido Hysteriac, No. 8*, Osaka, 1997, publiée dans Daido Moriyama, *Hunter of Light*, page 237. Tirage gélatino-argentique, 20 x 24 pouces. URL : <http://www.artnet.fr/artistes/daido-moriyama/osaka-daido-hysteriac-no-8-a-nr2nO6s-3ZrLOn3bELMZ6A2>

Cette idée de ce que doit être la photographie japonaise peut avoir une influence directe sur le marché de l'art, car dans certains cas, ce qui intéresse, c'est spécifiquement le « typiquement japonais », et tout ce qui s'en éloigne semble moins intéressant dans le cadre d'une collection japonaise.

¹² Entretien avec Marc Feustel.

«Les collectionneurs Français cherchent du petit format, du street art, etc. Pourtant les grandes photos plasticiennes marchent en France, mais quand on cherche de la photographie japonaise on ne s'attend pas à ça.»¹³

Si au début du siècle la production japonaise était principalement vue à travers certains types d'images très spécifiques, la multiplication des projets historiques, d'expositions, de collections et de livres en France a permis au public d'accéder à une vision diversifiée et complexe. Petit à petit, on commence à prendre conscience de la grande pluralité des écritures photographiques qui ont existé et continuent de s'enrichir au Japon, dans leur contexte historique et social. Du côté des ouvrages littéraires, les ressources sont encore très limitées en France, avec quelques publications de recherches sur des périodes ou des artistes bien spécifiques, mais pour découvrir la production japonaise dans sa globalité une des références les plus complètes sur le sujet reste *The History of Japanese Photography*, publié en 2003 par Yale University Press avec le Museum of Fine Arts de Houston, dont le résumé est aujourd'hui encore d'une très grande pertinence :

«Durant les 150 dernières années, les photographes japonais-e-s ont créé un impressionnant corpus d'œuvres qui s'étend des portraits impériaux plein de dignité, au balayage des panoramas urbains, des premiers paysages ébérés aux mystères modernes. Malgré la richesse, la pertinence et la pluralité de ces travaux, ces derniers ont été largement négligés dans les histoires de la photographie en Occident. (...) Écrit par une équipe de chercheurs éminents en provenance du Japon et d'Occident, ce livre établit le fait que la photographie a commencé à jouer un rôle vital dans la culture Japonaise très peu après son introduction au Japon dans les années 1850. Des essais illustrés examinent l'évolution du médium et les changements d'esthétique en relation avec le développement culturel et historique du pays; les interactions entre photographes Japonais-e-s et Occidentaux-ales; le lien entre la photographie et les autres formes d'arts Japonais; et la photographie comme inducteur et enregistreur de mutations. Joliment conçu et généreusement illustré avec de magnifiques images bichromatiques ou en couleur, ce livre souligne non seulement les caractéristiques uniques de la photographie Japonaise, mais aussi la façon dont elle a influencé et a été influencée par la culture et la société du Japon.»¹⁴

¹³ Entretien avec Sophie Cavaliero.

¹⁴ WILKES TUCKER Anne, FRIIS-HANSEN Dana, KANEKO Ryūichi, TAKEBA Joe, IIZAWA Kōtarō, KINOSHITA Naoyuki, *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, 405 p.

Histoire de la photographie japonaise et de sa réception en France

Les débuts de la photographie en 1854, jusqu'au début du XX^e siècle :

Dès l'introduction du médium photographique au Japon en 1854, les photographes occidentaux commencent à travailler dans les ports de commerce et forment les japonais-es à cette nouvelle technique. Ces derniers s'en saisissent avec passion et lui font rapidement traverser le pays, symbole d'une fascination pour les nouvelles technologies venues d'ailleurs. L'histoire de la photographie au Japon coïncide avec la transformation du pays : la modernisation extrêmement rapide, l'occidentalisation, l'industrialisation, le développement des zones rurales, la guerre. La photographie devient rapidement vitale. Ses pionnier-ère-s japonais-es se spécialisent dans le portrait, et montrent une certaine conscience du style occidental, combiné avec des éléments spécifiquement japonais. Mais ce sont aussi de grand-e-s entrepreneur-e-s : en plus d'être de grand-e-s photographes, respecté-e-s et fructueux-euses, ils et elles étaient des figures d'influence en tant que professeur-e-s et distributeur-euse-s de matériel photographique. L'introduction et la propagation de la photographie représente typiquement les efforts faits par le pays pour rattraper les européen-ne-s et les américain-e-s dans la course des pratiques et technologies modernes.

Au XIX^e siècle, des milliers de photographies quittent le Japon entre les mains des touristes, la plupart étaient justement pensées spécifiquement pour les étranger-ère-s, et ont en réalité peu de valeur historique. Ce genre se divise en deux groupes : les sites naturels et historiques célèbres, sous forme de plaques colorisées à la main, véritable industrie Japonaise peu utilisée dans le reste du monde, et les costumes et coutumes, des mises en scènes avec des acteur-ric-e-s qui posent en samouraï, en prostituées, geisha et commerçant-e-s, qui dépeignent les aspects les plus exotiques du Japon. Les méthodes de présentation et de conservation n'étaient pas les mêmes : on utilisait comme aux États-Unis des albums, mais ceux du Japon étaient décorés de manière à évoquer la tradition de la peinture.



Fig. 4 : SAEGUSA Moritomi, *Sanctuaire shinto Tosho-gu*, photographie 14 de l'album AP15625, épreuve à l'albumine sur papier, colorée, 188 x 235 mm, Nikko, 1879.

URL : <https://guimet-photo-japon.fr/notices/notice.php?id=16>

Le Japon est unique par sa production simultanée d'images pour les locaux et pour les étrangers, par les mêmes photographes, avec des méthodes de vente différentes. La photographie se répand rapidement dans la société japonaise, tout d'abord pour produire des portraits, notamment dans de nombreux studios commerciaux. L'appareil photo devient un outil pour documenter la construction de l'État Meiji, les portraits au format carte de visite d'hommes d'État, d'acteur-riche-s et de geishas formaient des jeux de cartes populaires chez les enfants. L'introduction des plaques sèches marque une transition : elles éliminent le besoin de la chambre noire sur place et augmentent drastiquement la sensibilité des plaques, et donc permettent un choix de sujets beaucoup plus larges. On voit apparaître les usages domestiques et les productions amateurs, et la photographie entre dans le statut de produit de masse. Elle change la relation des photographes aux événements et à la représentation du réel, on se rue pour documenter les catastrophes naturelles et les guerres, mais la diffusion des images n'est pas encore mise en marche et nécessite le développement des technologies d'impressions.



Fig. 5 : ICHIDA Sota, *Jeune femme dans un jinrikisha tiré par un homme en mino*, photographie 6 de l'album AP10571, épreuve photographique, 240 x 294 mm, 1870-1874.

URL : https://guimet-photo-japon.fr/notices/notice.php?album_Op==&album=AP10571&pos=7&id=317

À la fin du XIX^e siècle, les pictorialistes japonais-es adoptent les aspects du mouvement occidental, en les recouvrant de leur propre esthétique et traditions. Tandis que les paysages sont un sujet populaire chez les pictorialistes, les japonais-es sont plus enclins à placer une figure seule et distante dans un large panorama rural. On voit apparaître en 1887 la Tokyo School of Fine Arts, ainsi que le magazine de critique *Nihonjin*, qui défendait le traditionalisme en opposition à l'adulation de l'Occident. Le premier magazine d'art Japonais utilise l'impression au collotype (1889, Ogawa Kazuma), et les projections à la lanterne magique sont popularisées, formant une audience de masse pour l'image photographique. La première association photographique amateur, Japan Photographic Society, est établie en 1889. Ses membres fondateurs sont de haute classe sociale, des fonctionnaires d'état, des professeurs d'université, des photographes professionnel-le-s. La vision d'un art purement photographique introduit de nouveaux développements techniques, mais surtout une nouvelle approche de la photographie. En 1901, l'Oriental Photography Society créée par le professionnel Miyauchi Kotaro fait sa première

exposition à Tokyo. Les groupes de photographie amateur s'installent dans la société japonaise avec une activité allant au-delà du plaisir personnel des praticien-ne-s.

Les photographies japonaises du XIX^e siècle furent importées en France par les nombreux-ses voyageur-euse-s en quête d'objets et d'images exotiques à rapporter de leurs voyages¹⁵ comme Émile Guimet, qui initiera la création du Musée des Arts Asiatiques. On retrouve aujourd'hui dans leur département de photographie de nombreux albums décorés de photographies anciennes, ces dernières se retrouvent principalement sur le marché des antiquités. Il est difficile de traiter le sujet des premières photographies du Japon car il est peu documenté. Les sources premières japonaises sont rares et souvent troublantes car vagues, incomplètes, non sourcées et donc peu dignes de confiance. Seuls les photographes ayant profité du boom touristique de l'époque ont vu leur travaux préservés dans le temps, mais sont visibles uniquement lors de certaines expositions thématiques historiques, et restent en dehors des monographies aussi bien que des galeries d'art.¹⁶



Fig. 6 : TAMAMURA Kozaburo, *Le mont Fuji vu depuis une plantation de thé*, épreuve à l'albumine sur papier, colorée, 195 x 254 mm, Shizuoka, début des années 1890.

URL : https://guimet-photo-japon.fr/notices/notice.php?album_Op==&album=AP15884&pos=14&id=356

¹⁵ Maison de la culture du Japon à Paris, *Sur les routes d'un Japon rêvé : Impressions de voyageurs français du XIX^e siècle au Japon*, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2021, 96 p.

¹⁶ WILKES TUCKER Anne, FRIIS-HANSEN Dana, KANEKO Ryūichi, TAKEBA Joe, IIZAWA Kōtarō, KINOSHITA Naoyuki, *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, 405 p.

Le début du XX^e siècle, l'entre-deux-guerre et la seconde guerre mondiale :

Au début du XX^e siècle, les photographes commencent à se saisir du médium comme moyen d'expression artistique. Le débat sur la photographie divise les adeptes en deux écoles distinctes : la première considère qu'il serait approprié de lui reconnaître un caractère fondamentalement artistique, avec des amateur·rice·s qui recherchent le sens profond de la photographie et la réalisation de soi par l'image. La seconde école considère le médium comme quelque chose «qui rassemble, à travers le pouvoir de l'objectif, la forme d'un objet physique, et qui à travers l'action du film photosensible, crée une impression qui peut-être rendue visible. (...) Elle peut être utilisée pour produire de l'art, pour la médecine, pour l'armée, pour le commerce, et pour le bon plaisir de celui qui l'utilise. Mais son usage n'est pas lié à la photographie en elle-même.» (Egashira Haruki dans le *Shashin Geppo*). Les partisan·e·s de la «copie mécanique du réel» rejettent ainsi l'idée que son caractère artistique en soit la véritable essence, car la photographie d'art n'était que l'une des multiples applications du médium, en lien avec le rôle social et réaliste que cette dernière avait acquis.

Les mouvements esthétiques évoluent selon les régions et plus particulièrement les clubs photographiques. Il était typique pour ces groupes d'artistes de se spécialiser dans certaines techniques, qu'ils transmettent aux jeunes artistes qui rejoignent leurs rangs. Les premières expositions privées de photographie d'art se tiennent dès 1908, le travail des amateur·rice·s qui emploient de nouvelles techniques se fait remarquer, et la photographie d'art commence à se dissocier du champ magnétique de la reproduction stricte du réel et l'usage utilitaire de la photographie. L'exposition Kanten (la compétition annuelle de la Société de Recherche Photographique de Tokyo) devient de cœur de l'académisme amateur de la photographie d'art durant l'époque Taisho. Les sujets dominants sont les paysages, qui donnent le ton du pictorialisme Japonais, principalement parce que c'était le genre pictural le plus assimilable par l'expression photographique. Ainsi, la photographie pictorialiste évolue vers l'expression du monde intérieur de l'artiste, sous l'influence du romantisme et la traditionnelle contemplation de la nature.

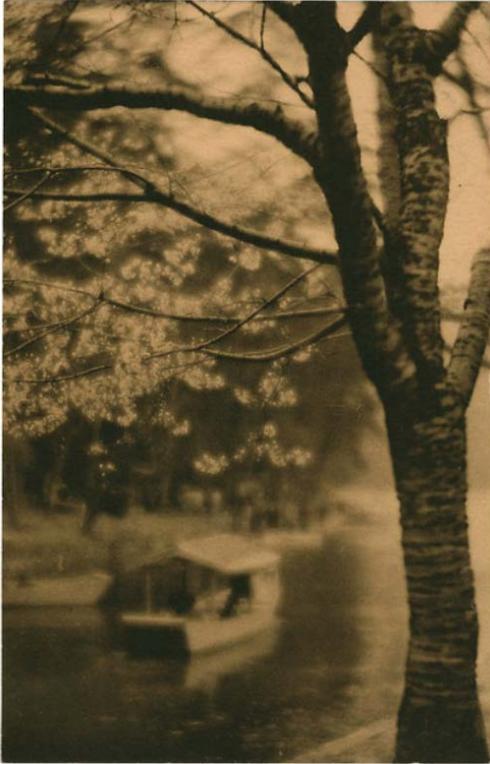


Fig. 7 & 8 : TANAKA & COMPAGNY, *Carte postale pictorialiste d'Arashiyama*, collotype multi tons, Kyoto, années 1910.

URL:https://sakura-do.photosbelter.com/gallery-image/Tanaka-Co-Arashiyama-Kyoto-Set/G0000uu4RC9fvBdc/I00005k9BAtTx_S4/C0000x4BkLKY4VTE

Après la vague de modernisation et le tremblement de terre de Tokyo en 1923, de nouveaux styles émergent et se concentrent plus sur les problématiques de la société moderne, tandis que l'art pictorialiste devient obsolète. Les techniques restent les mêmes, mais on gagne en intérêt pour les portraits et la nature morte. L'arrivée du Leica en 1925 révolutionne alors la façon de faire des images, et on voit le développement de la photographie de rue. Deux tendances se dessinent : la photographie réaliste dans la rue, et les compositions créatives avec photomontages, solarisations et autres expérimentations.

Pendant la seconde guerre mondiale, tous ces mouvements qui réfléchissent au rôle social de la photographie et au sens de l'artiste sont mis en suspens, car celles et ceux qui ne veulent pas travailler pour le gouvernement n'ont plus accès au matériel. Pour les autres, la photographie est utilisée pour la propagande avec succès, recherchant le bon de leur nation au milieu de l'horreur de la guerre. Là où Ansel Adams mettait en avant la grandeur des Etats-Unis, son pouvoir et ses vastes ressources, Hamaya Hiroshi vendait la valeur des petits villages ruraux ayant échappé à la

modernisation et à l'occidentalisation. Natori Yonosuke rentre d'Allemagne en 1933 et sera à la tête de la photographie de propagande, son studio recevra les principales commandes.

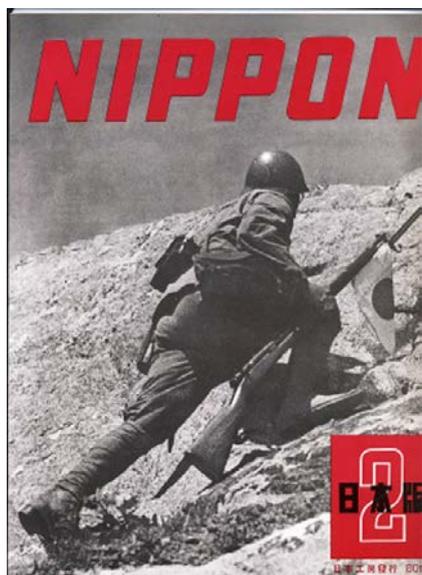


Fig. 9 : NIPPON, Japanese edition Vol.1, No.2, 1938,
photographie de Koyanagi TSUGUICHI.

URL:<https://apjff.org/2011/9/20/Andrea-Germer/3530/article.html>

Si les dates des premières expositions et les techniques développées au Japon sont similaires à celles que l'on retrouve en Europe et aux États-Unis à la même époque, il est étonnant de constater que l'on n'a que très peu d'informations sur cette première moitié du XX^e siècle. Cette période de la production japonaise est aujourd'hui certainement la plus méconnue et la moins représentée, malgré l'intérêt porté à la période d'après-guerre, on connaît très peu les précurseur-euse-s des grand-e-s photographes qui suivront. Les artistes ayant eu des pratiques antérieures à la seconde guerre mondiale représentent moins de 5% des photographes recensés dans notre étude¹⁷, pourtant le médium photographique était aussi bien exploité au Japon qu'en France à cette même époque.

De l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui :

Sophie Cavaliero identifie dans *Révélation*¹⁸ trois grandes générations de photographes contemporain-e-s qui cohabitent aujourd'hui sur le marché de la photographie d'art :

¹⁷ Annexe 4 : Photographes japonais-es représenté-e-s en France au 21^{ème} siècle, hommes et femmes par décennie de naissance (panel de 100 personnes)

¹⁸ CAVALIERO Sophie, DOUNIAUX Valérie, SCOTTI Michela, DECOSTER Thierry, *Révélation : Photographie japonaise contemporaine*, éd. Lézard Noir, 2013, 303 p.

Avec les photographes qui ont émergé·e·s à la fin de la guerre, les sujets sont principalement sociaux: la guerre, la domination américaine. Le traumatisme de la défaite et de la dévastation par les deux bombes atomiques, combinées à l'occupation américaine jusqu'à 1952, eut une énorme influence sur les photographies d'après-guerre. Avec une industrie photographique qui monte en flèche dans les années 50, l'intérêt des japonais·es pour le photojournalisme explose, et il existe alors une dizaine de magazines spécialisés. En Europe, on développe les travaux humanistes à la Cartier-Bresson et Doisneau en réponse aux horreurs de la guerre. Au Japon, les premières photographies produites sont celles de Ken Domon et son sobre documentaire sur Hiroshima. Pour la génération suivante, la dureté et la violence latente des images est extrême, avec les groupes Vivo et Provoke. William Klein, Robert Frank et Ed Van der Elsken auront beaucoup d'influence au Japon, où leurs styles seront poussés beaucoup plus loin. Ces images sont difficiles à interpréter sans connaissance du contexte historique et culturel de l'époque.

«Il y a des publications qu'on pouvait considérer comme étant d'avant-garde, très radicales, que ce soit dans le sens de la sophistication d'un livre comme Chizu de Kikuji Kawada, qui est un peu l'exemple dont on parle souvent, que par des choses faites de manière les plus simples possibles, comme les albums photocopiés d'Araki au début de sa carrière, certains livres de Moriyama, ou d'autres artistes qui ont fait les choses avec les moyens du bord.»¹⁹



Fig. 10 : DOMON Ken, Hiroshima, livre photo, 34,7 x 25,5 cm, 1958.

URL : http://www.artnet.fr/artistes/ken-domon/biroshima-T-V_GYNe0ke6bzWcw8nrow2

¹⁹ Entretien avec Marc Feustel.

Avec la connaissance des livres, on a pu prendre connaissance des photographes avec une pratique noir et blanc jusqu'aux années 70, du contexte d'avant-garde dans laquelle ces dernier-ère-s se situaient, dans le sens politique, littéraire et cinématographique. Ce sont des artistes qui sont aujourd'hui régulièrement présenté-e-s à Paris Photo et bien valorisé-e-s dans les salles de ventes, ils et elles sont très reconnu-e-s.

«Moriyama a fait son premier livre avec un metteur en scène hyper radical. C'est difficile de rentrer dedans, mais par la connaissance des livres, on peut mieux comprendre que le contexte littéraire et théorique était très complexe. Parmi les écrits de Takuma Nakahira par exemple, seulement trois ont été traduits en anglais. Il a fait des textes sur William Klein, sur le cinéma, mais on ne sait pas ce qu'il a écrit. Petit à petit on commence à comprendre que c'était une vraie avant-garde avec une vision très complexe, et les photographies sont très intéressantes dans un contexte, pas à côté. Pour moi, il y a encore besoin de recherche.»²⁰



Fig. 11 : KAWADA Kikuji, *The Japanese National Flag*, série «The Map», épreuve

gélantino-argentique, 25,2 x 32,4 cm, 1960-1965

URL : <https://www.moma.org/collection/works/51627>

²⁰ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

La seconde génération émerge jusque début 90, comme Toshio Shibata, Risaku Suzuki ou encore Naoya Hatakeyama, qui sont également des valeurs sûres en galeries, pour des prix relativement raisonnables. Beaucoup viennent de la peinture avant la photographie, et ont étudié les beaux-arts européens. On y retrouve des démarches plus plasticiennes, expérimentales, avec des grands formats. Les images sont « japonaises » par le choix des sujets, mais elles sont d'une grande lisibilité pour les français. Paradoxalement, elles n'intéressent pas beaucoup les acheteur·euse·s ici, et se tournent vers des galeries américaines. À cette époque, de nombreux photographes optent pour l'architecture, ce qui n'est pas vraiment surprenant au vu des changements radicaux à la fois dans les grandes villes et en campagne à la suite du miracle économique qui arrive à son terme.

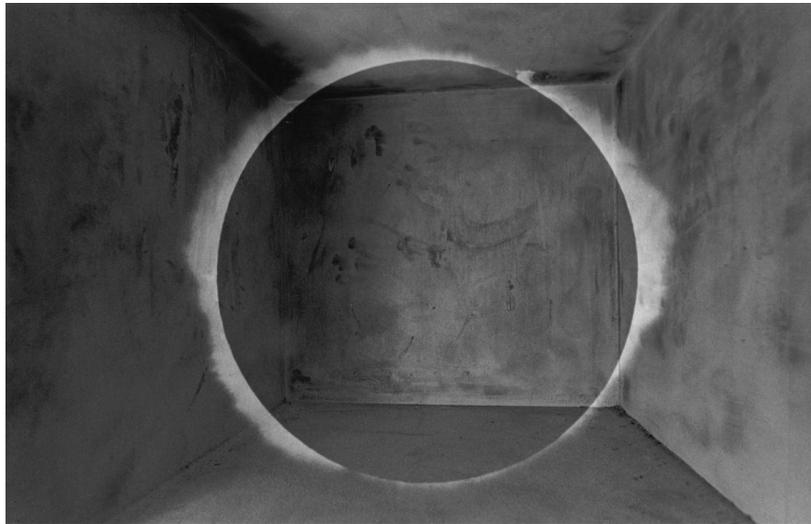


Fig. 12 : ONODERA Yuki, série *You are Running and I'm Waiting with Ears like Dumbo's*, tirage argentique, 1991

URL : <https://yukionodera.fr/fr/works/you-are-running-i-am-all-ears/#3>

La reconnaissance professionnelle des femmes arrive lentement dans les années 80, jusqu'alors très peu d'entre elles étaient connues, aussi bien en France qu'au Japon. C'est dans les années 90 que le nombre de femmes photographes et conservatrices explose²¹. On peut voir dans notre étude basée sur 100 photographes japonais-es représenté·e·s au XXI^e siècle que ces dernières sont quasiment toutes nées après 1960. Si la photographie japonaise était quasi exclusivement masculine jusque dans les années 80, c'est principalement dû au fait que la société japonaise fut

²¹ WILKES TUCKER Anne, FRIIS-HANSEN Dana, KANEKO Ryûichi, TAKEBA Joe, IIZAWA Kôtarô, KINOSHITA Naoyuki, *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, 405 p.

pendant longtemps particulièrement conservatrice, et où les femmes n'avaient pas d'activité professionnelle, étaient peu indépendantes, et devaient occuper tout au long de leur vie le rôle d'épouse et de mère. En conséquence, nous avons pendant longtemps eu en France une vision très masculine des images japonaises, ce qui était finalement assez représentatif de la situation. Depuis, les sujets traités sont plus ouvertement féministes, et condamnent la condition féminine au Japon.



Fig. 13 : YANAGI Miwa, *Before and After a Dream*, série Elevator Girls, C-print, 1997.

URL : <http://www.yanagimiwa.net/e/elevator/index.html>

La troisième génération est en quelque sorte un héritage de la première, et se veut particulièrement engagée. Ces jeunes artistes veulent parler de sujets de société, avec des photographies très fortes qui mettent en lumière des problématiques contemporaines. On ressent plus fortement dans leurs travaux l'influence de la publicité et de la production occidentale. Ces artistes ont beaucoup de mal à se placer sur le marché français car ils ne correspondent pas vraiment aux attentes du public qui recherche de la photographie japonaise.

«Dans le livre Révélation que l'on a fait, je montre aussi des photographies un peu différentes, avec de la couleur, avec une tendance qui se rapproche de ce que peuvent faire les occidentaux, mais avec une touche japonaise. On sent l'influence de la publicité, c'est une photographie très contemporaine, du familier. Avec Rinko Kawauchi, on est sur des photographies de l'instant, de la famille et de l'émotion. Il y a beaucoup de collectionneurs ou d'institutions qui ne s'intéressent pas à ce genre d'image, certains m'ont dit «tu montres de la photo de magazine». Mais la photographie japonaise, c'est ça ! Même si c'est très peu montré en France, c'est un très gros business en Asie, et il y a de très belles images. C'est véhiculé de façon péjorative par notre culture française, intellectuelle, où l'on veut que cela soit dans un mouvement, que cela ne soit pas dans l'émotion, très art contemporain. Il y a cette attitude, de dire qu'une belle photo d'un enfant dans un beau moment, ce n'est pas intéressant.»²²

D'après Sophie Cavaliero, aujourd'hui ce qui est intéressant, c'est l'élan que donnent certains artistes japonais. Car même si l'on a le sentiment que la photographie japonaise est de plus en plus représentée, on en montre peut-être seulement 10%. On retrouve régulièrement les grands photographes de l'après-guerre, le mouvement contestataire des années 70. Les années 80 et 90 sont une sorte de no man's land que l'on pourrait difficilement définir depuis la France, et aujourd'hui on a quelques artistes émergents, qui restent souvent dans la mouvance, ou qui sont des élèves, de ceux que l'on montrait déjà avant.

«Il y a tout un pan de la photographie japonaise qui est inconnu en France, car ces artistes n'ont pas passé le barrage des institutions. Je collectionne aussi ce type de photographies que j'achète directement au Japon. Ça ne passe pas du tout par les canaux de distribution français. Tomoko Sawada est présente dans presque toutes les collections du monde, mais n'est pas vendue en galerie en France. J'ai acheté ses photos à des galeries japonaises.»²³

²² Entretien avec Sophie Cavaliero.

²³ Entretien avec Sophie Cavaliero.

1.b - Interprétation française : Japonisme, orientalisme, fantasmes réciproques cultivés par la France et le Japon.

La rencontre avec le Japon et les débuts du japonisme

Depuis plus de 150 ans, la France et le Japon entretiennent des relations politiques, économiques, culturelles et artistiques. La réception de l'art japonais en France s'est toujours faite dans la plus grande curiosité et fascination pour les objets d'extrême-orient, et cette histoire des relations France-Japon est importante pour mieux comprendre celle que nous entretenons aujourd'hui avec l'art contemporain.

Après 250 ans d'isolement et de paix intérieure, l'ouverture de certains ports japonais aux étrangers occidentaux dans les années 1850 provoque une véritable ruée vers l'or pour les touristes fortuné-e-s et les intellectuel-le-s en quête de nouvelles civilisations. À l'époque, (et encore aujourd'hui) c'est par le biais de ces voyageur-euse-s qui reviennent en France avec divers objets, rencontres et récits, que sont introduites la culture japonaise et ses productions artistiques et artisanales. Le gouvernement japonais donne progressivement accès à certaines zones aux étrangers, qui doivent dans un premier temps se contenter des circuits touristiques sous le contrôle des autorités locales.

«Bien évidemment, tout comme Madame Chrysanthème, ces récits révèlent les préjugés de l'époque, un goût prononcé pour l'exotisme, une vision du monde souvent raciste et une misogynie affirmée. Pourtant, malgré les erreurs et exagérations inhérentes à ce types d'ouvrages, nous percevons avant tout une curiosité insatiable, une soif de découvrir ce délicieux pays. (...) Léon de Tinseau (1890) : Le Japon est à la mode chez nous. Chacun en parle ; chacun en possède un petit morceau dans son appartement, pendu au mur ou soigneusement disposé sur une étagère. Les gens du monde le connaissent de deux façons : par leurs bibelots ou ceux de leurs amis, en y joignant les étalages des boutiques spéciales, et ... par Madame Chrysanthème.»²⁴

²⁴ Maison de la culture du Japon à Paris, *Sur les routes d'un Japon rêvé : Impressions de voyageurs français du XIXe siècle au Japon*, 2021

Quand le Japon commence à se transformer, le gouvernement veut aligner la vie des Japonais-es sur celle des Occidentaux-ales afin de ne plus être considéré-e-s comme une civilisation «inférieure, archaïque et sans éducation»²⁵. Les japonais-es sont amené-e-s à changer leur système politique, leur système de classe sociale, leur architecture, leurs vêtements, leurs coutumes, etc. pour entrer dans les bonnes faveurs des étranger-ère-s et se sentir sur un pied d'égalité au niveau diplomatique. Paradoxalement, plus le gouvernement japonais souhaite impressionner les occidentaux-ales, plus ces dernier-ère-s tendent à apprécier le côté oriental de l'Archipel, plutôt qu'une copie de leur propre culture. Ainsi, les premier-ère-s photographes professionnel-le-s japonais-es avaient une clientèle presque exclusivement étrangère, car quasiment personne à l'époque parmi les japonais-es n'en avaient les moyens, et la plupart restaient très superstitieux-euses. Lorsque les albums photo se répandent au Japon, ce sont ceux illustrant des scènes populaires et traditionnelles qui rencontrent le plus de succès auprès des touristes étrangers²⁶. À l'époque, c'est le caractère spécifiquement japonais, voire exotique, qui attire les client-e-s.

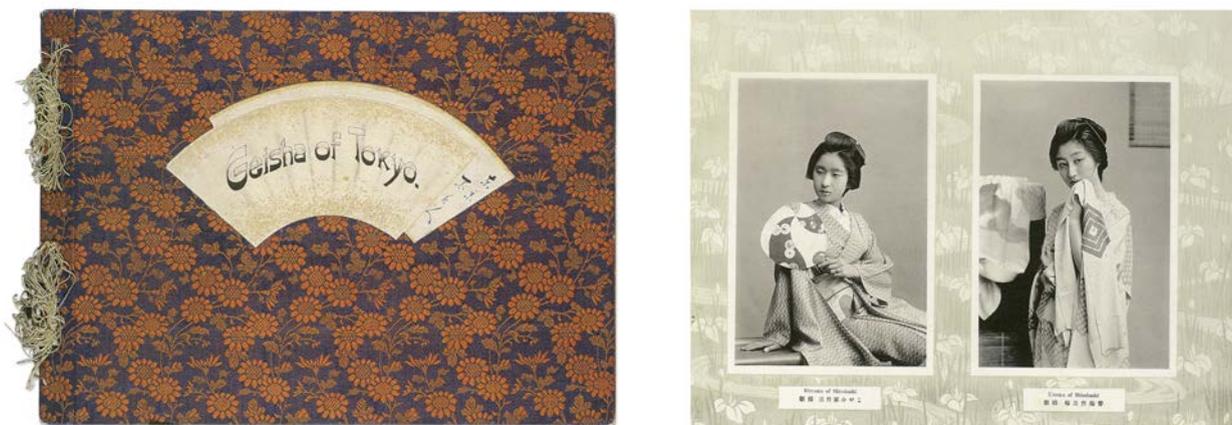


Fig. 14 : KAZUMA Ogawa, from *Geisha of Tokyo, Hyaku Bijin*, collotype, 21,8 x 30,3 cm, 1902.

En parallèle, la section japonaise de l'Exposition Universelle de Paris en 1867 fût particulièrement remarquée, et joua un rôle déterminant dans le développement du japonisme : l'intérêt nouveau des artistes occidentaux-ales pour l'art du Japon. Le japonisme fut une mode, un engouement pour tout ce qui venait du Japon, en imitait le style et la manière. Cela dura près d'un

²⁵ BENNETT Terry, *Early Japanese Images*, Tuttle Publishing, 1995, 168 p.

²⁶ WILKES TUCKER Anne, FRIIS-HANSEN Dana, KANEKO Ryūichi, TAKEBA Joe, IIZAWA Kōtarō, KINOSHITA Naoyuki, *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, 405 p.

demi siècle, dans tous les pays occidentaux en partant de la France et l'Angleterre. Si le japonisme produisit ce qu'on appela des «japoniaeries» du plus mauvais goût, il participa également de très près à la véritable révolution du regard que connut l'Europe jusqu'au début du XX^e siècle :

«Car ce qui distingue d'emblée le japonisme des vagues antérieures d'exotisme - chinoiseries du XVIII^e siècle ou orientalisme du milieu du XIX^e siècle -, c'est qu'on le rencontre moins dans les milieux académiques ou officiels que chez les artistes en quête d'expressions nouvelles. Dans les estampes d'Hokusai, d'Hiroshige et de bien d'autres moins illustres, les peintres puis les graveurs découvrirent des propositions originales en matière de couleur, de dessin, de mise en page, de perspective ou de format qui, combinées à d'autres influences (celle de la photographie naissante, notamment), allaient produire des bouleversements radicaux dans l'ordre visuel. A ces sources lointaines, les arts décoratifs eux-mêmes puisèrent non seulement des motifs venant renouveler le répertoire de l'éclectisme ambiant, mais aussi des techniques et des solutions formelles inédites. L'onde de choc se propagea sans discontinuer de l'Impressionnisme à l'Art nouveau, se prolongeant encore jusqu'à l'Art déco.»²⁷

Les deux versants du Japonisme se soutiennent mutuellement autant qu'ils s'opposent. La «tentation du Japon» navigue entre le risque d'un usage parcellaire et facile de l'étranger, et le défi de répondre à une étrangeté exigeante et novatrice, on peut même n'y voir qu'une variante de l'exotisme. La conception même de japonisme ne va pas sans ambiguïté :

«La notion de japonisme fluctue ainsi entre deux oppositions : exotique versus moderne, engouement versus réflexion. (...) L'exotisme géographique est toujours d'une certaine manière un exotisme historique. Si le premier japonisme atteste de ce double désir d'éloignement dans l'espace et dans le temps, le second, tel que le décrit Philippe Forest, complique toutefois l'opposition. Dans la culture japonaise, en effet, ce qu'il valorise, c'est l'extrême contemporain.»²⁸

Du côté du Japon, on prend très rapidement conscience de cet intérêt que manifestent les Européens pour leur culture et certains aspects de leur production artistique, mais également que l'outil photographique peut servir à introduire la culture japonaise au-delà de ses frontières²⁹. Les

²⁷ <https://gallica.bnf.fr/html/und/asia/le-japonisme?mode=desktop>

²⁸ TOUSSAINT Jean-Philippe, CARDONNE-ARLYCK Elisabeth, *Le défi du japonisme, Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945, Paris - Tokyo - Paris : détours par le japon* (2016)

²⁹ WILKES TUCKER Anne, FRIIS-HANSEN Dana, KANEKO Ryûichi, TAKEBA Joe, IIZAWA Kôtarô, KINOSHITA Naoyuki, *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, 405 p.

japonais-es y resteront jusqu'à aujourd'hui particulièrement attentif-ve-s, et ont toujours su s'adapter à la façon dont l'Occident les regardait.

«Il faudrait ajouter aussi a propos du japonisme qu'un phénomène d'« auto-exotisme » peut également s'observer au Japon, ce qui s'explique entre autres par l'histoire spécifique de ce pays qui ne s'est vraiment (ré-)ouvert au reste du monde qu'au moment de sa modernisation (et de son occidentalisation) à la fin du XIXe siècle, et qui a eu tendance à se percevoir par le biais du regard des autres.»³⁰

L'accent sur le caractère « japonais »

En regardant de plus près les expositions en France, on constate que le caractère spécifiquement japonais est parfois mis en avant : « Japonismes 2018 », « Japanese Eyes », « Japanese Photographers », « NEW JPN GEN », « Mémoire et Lumière, Photographie Japonaise 1950-2000 », « Another language : 8 japanese photographers », « France - Japon », « Nippon-ismes », « Modernité Japonaise », « Le Japon noir et blanc », etc. Bien évidemment, le rôle premier du titre d'une exposition ou d'un événement est d'informer le public de son contenu mais cela m'amène à émettre deux hypothèses :

Dans un premier temps, il semble y avoir régulièrement des expositions collectives dont tous les participant-e-s soient japonais, et où la ligne directrice est de montrer des œuvres spécifiquement japonaises. Depuis le début du siècle, 60% des expositions de photographes japonais-es ont été collectives. Au Japon, les expositions sont souvent thématiques et interculturelles. On mélange toujours des photographes occidentaux-ales et japonais-es, pour montrer comment certain-e-s japonais-es se sont inscrit-e-s dans les mouvances étrangères. Déjà dans les revues d'avant-guerre, les japonais-es plaçaient leur photographie dans une histoire internationale. En France, il existe ce reste de colonialisme et d'Européocentrisme, où l'on représente plutôt les japonais ensemble que mélangés avec des occidentaux pour présenter une thématique, cela se fait encore assez peu, et les expositions sont principalement monographiques. On trouve ce genre d'expositions thématiques

³⁰ Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945, *Paris - Tokyo - Paris : détours par le Japon*, avant-propos de Fabien ARRIBERT-NARCE, Kohei KUWADA et Lucy O'MAERA (2014)

notamment à la MEP, qui présentera jusqu'à Août 2022 Love Songs, une compilation de photographies de l'intime, avec des artistes du Japon, des États-Unis, de France et de Chine.

«Tous les artistes que l'on expose à la MEP aujourd'hui sont à mon avis intéressants pour la jeune génération, même s'ils sont vieux. (...) Le côté étranger, je ne le comprends pas vraiment. À la Tate, je n'ai jamais pensé les artistes comme des personnes qui ne sont pas anglaises, je trouve ça difficile comme concept. (...) Là, ce n'est pas comme ça que je fais mes choix. C'est plutôt en termes d'actualité. Moriyama et Tomatsu, c'était très intéressant car ils sont devenus très à la mode. Il y a énormément de jeunes photographes français qui faisaient le déplacement au Japon, avant la covid, c'est quelque chose qui est dans l'air. C'est une bonne idée de montrer ces photographies pour le public d'ici et même à Arles. Exposer les artistes japonais c'est montrer des choses jamais vues. Fukase n'était jamais venu en Europe, donc il y a un manque de connaissance. Mais ce n'était pas parce qu'il était japonais. Paris et Arles sont des rencontres internationales. La MEP n'est pas très touristique mais on a quand même un public étranger. C'est important d'avoir une programmation équilibrée en termes de géographie et de pratique, une certaine diversité.»³¹

Dans un second temps, il semblerait que les artistes japonais, plus que d'autres artistes non-français, soient plus souvent présentés sous la caractéristique de leur nationalité. Si l'on regarde parmi les 408 expositions de photographie japonaise recensées depuis 2000, seulement 7% d'entre elles ont un titre avec le mot Japon, Japan ou Japonais, (donc sans compter tous les autres mots qui présentent une consonance japonaise) ce qui semble alors relativement anecdotique. Derrière ce chiffre, la différenciation entre les grandes expositions et les petites galeries est importante : la majorité des événements où est mis en avant le caractère spécifiquement japonais sont ceux qui attirent beaucoup de public, dans les institutions ou dans les festivals, mais leur impact culturel important va de pair avec une faible récurrence. En comparaison, il y a un très grand nombre de petites expositions d'artistes dans les galeries indépendantes, où il est plus conventionnel de présenter les expositions selon le nom de l'artiste ou de son projet photographique, et où l'on s'adresse à un public d'initiés, d'acheteurs.

Nous ne souhaitons pas sous-entendre que cela revient simplement à de l'orientalisme ou de l'exotisme, mais il faut se poser tout de même la question, si cette méthode de présentation des artistes, et de leur introduction face au public Français n'est pas déjà en soi une façon d'orienter

³¹ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

notre regard de spectateur, et si cela peut dans certain cas, desservir le propos des artistes. D'un côté, cela permet aussi d'attirer un public plus large qui porte un intérêt pour la culture japonaise sans forcément être proche du cercle des amateurs de photographie. Présenter des artistes sous la caractéristique de leur nationalité, cela implique de montrer des images dont les sujets et/ou l'esthétique renvoient directement à cette appartenance culturelle, auquel cas, le public risque de ne pas y trouver son compte.

«Je dirais qu'il y a vraiment une différenciation à faire entre le grand public et le monde minuscule d'initiés à la photographie. (...) pour dépasser cela, il faudrait présenter le travail d'un artiste japonais sans parler de sa nationalité, sans que l'on sache à quoi la personne ressemble, ce qui n'est pas forcément un exercice utile. Ce terme de photographie japonaise est toujours là et s'attache toujours fortement aux photographes qui sont présentés, et peut-être plus que d'autres photographes, disons américains, ou suédois, entre autres. Il y a forcément une attente particulière, mais peut-être pas aussi étroite que ce que l'on pouvait avoir par le passé. (...) cela a un effet sur la manière dont les œuvres sont présentées, et sur notre compréhension du travail.»³²

Si au cours de l'histoire, les Français-es passionné-e-s par les thématiques japonaises y ont souvent recherché des aspects exotiques ou traditionnellement orientaux, cette relation à depuis bien changé. Il a toujours existé en France un intérêt pour la culture japonaise sous ses divers aspects, que ce soit par les arts, la religion, la philosophie, le sport, la télévision, les bandes dessinées, la gastronomie, la mode, un intérêt qui prédate largement la popularisation de la photographie japonaise. Il existe depuis plus d'un siècle un appétit, une curiosité chez un certain public, pour qui le terme "japonais" génère immédiatement un sentiment positif :

«Si quelqu'un dit "c'est une exposition de céramique japonaises", on a en tête les meilleurs céramiques du monde. C'est parce qu'il y a une association avec une grande qualité et un style, une production exceptionnelle, que ça évoque quelque chose de positif, à mon avis. Notre saison Moriyama-Tomatsu, c'était une très belle exposition, mais à côté, on a eu un chiffre d'affaires incroyable dans la librairie. Je pense que les gens ont compris qu'en visitant une exposition japonaise, on a de magnifiques livres. Japanese Photography equals amazing books.»³³

³² Entretien avec Marc Feustel.

³³ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

Un livre photographique japonais évoque dans l’imaginaire du spectateur européen le sentiment d’un objet exceptionnel, d’une très grande qualité, dans le choix du papier, les techniques d’impression, la fabrication. Cela rejoint notamment la volonté du pays, de manière générale, d’exporter à l’étranger des marchandises de bonne qualité, afin de relancer l’économie après la guerre. L’industrie photographique japonaise fait partie de cette stratégie économique et politique.

«Ils font attention à la façon dont ils impriment et la qualité du papier. J’organise une exposition en Italie en ce moment, le photographe nous a envoyé deux pages d’explications sur comment imprimer ses photos ici. Peut-être qu’on va leur demander d’imprimer leurs photos tout compte fait ! C’est une spécificité importante. (...) Pour eux, la disparition du papier est très difficile. Hatakeyama m’avait dit qu’il achetait tous les stocks de certains papiers dans le monde car il a peur de tomber en rupture avant la fin de sa carrière. D’autres font leur propre papier. (...) En France on est attirés vers cette photographie qui nous offre quand même des choses assez incroyables, par le sujet, par la forme, par la qualité. Beaucoup utilisent encore l’argentique, tirent leurs photos en chambre noire, il y a un côté artisanal qui est très fort. Je peux acheter des livres assez chers car le papier est incroyable, la reliure est faite à la main, c’est ce que recherchent les amateurs. Du coup on a aussi une jeune génération qui fait plein d’expériences par rapport à ça.»³⁴



Fig. 15 : KAWADA Kikuiji, *The Map / Chizu* (Reprint), éd. Akio Nagasawa Publishing, 2014.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/the-map-chizu>

³⁴ Entretien avec Sophie Cavaliero.

Une passion commune pour la photographie, longue relation semée de stéréotypes réciproques

En France, tout comme au Japon, la photographie est un médium important dans l'histoire des inventions modernes et l'histoire de l'industrie. Si c'est en France que sont nées les premières techniques photographiques, c'est aussi grâce au Japon que se sont développés les équipements photographiques modernes et populaires avec de grandes références comme Pentax, Bronica, Canon, Casio, Yashica, Konica, Mamiya, Minolta, Miranda, Nikon, Panasonic, Sony, Ricoh, Epson, Sigma, Vivitar, etc. Lors des deux grandes guerres, le Japon perfectionne ses équipements optiques, puis le «miracle économique» permet à l'industrie photographique japonaise de se hisser parmi les leaders du marché. Les équipements de haute qualité et les films se distribuent dans le monde entier, avec une production intérieure d'appareils qui passe le million en 1955. L'appareil photo est devenu un objet très courant dans les foyers japonais, et cette sensibilité à l'image photographique dans la vie de tous les jours nous touche particulièrement en France, nous qui en sommes grands consommateurs.

«La photographie japonaise ne m'intéressait pas du tout au début, mon premier livre portait sur l'art contemporain, les beaux-arts et les arts plastiques. (...) Quand on s'intéresse à l'art, on tombe toujours sur des photographes, il y en a à tous les coins de rue. Quand on passe par le biais du Japon, il n'y a pas d'échappatoire à la photographie. C'est quelque chose qui nous interpelle en tant que Français, car c'est un médium très développé chez nous.»³⁵

La photographie est un des champs sur lesquels la France et le Japon se retrouvent, sur des plans artistiques, techniques ou industriels. Quel plus beau sentiment que de se trouver des passions communes, que de se sentir proche d'une population qui en apparence nous est différente en tout point ? Il me semble alors que l'un des stéréotypes les plus persistants aujourd'hui serait l'idée selon laquelle la France et le Japon partagent une relation privilégiée. Cette hypothèse apparaît de plus en plus comme le résidu d'un exotisme bilatéral, où chacun pouvait certainement trouver momentanément son intérêt ou son plaisir, mais qui semble ne pas pouvoir rendre compte de toute la complexité des relations interculturelles.

³⁵ Entretien avec Sophie Cavaliero.

«Ces diverses caractéristiques répondent au parti pris méthodologique du volume visant à entrecroiser les points de vue afin de dépasser les binarismes et autres approches essentialistes et de déplacer la perspective d'un simple jeu de miroir France/Japon, Occident/Orient au profit d'effets de miroitement multiples. En ce sens, si le terme de « réception » est commode pour qualifier le regard porté par les artistes et écrivains français sur le Japon, il tient lieu de le problématiser en le réinscrivant dans le cadre d'un processus en perpétuel mouvement et loin d'être uniforme.»³⁶

L'approche France/Japon et son binarisme inhérent fait que la réception de la culture japonaise s'établit généralement sous le signe de l'opposition ou de la complémentarité, comme un vis-à-vis, une identité face à une autre, ne servant finalement qu'à présenter chaque bloc dans son positionnement identitaire et supposé développer chacun un point de vue irréductible sur le monde. Mais ce serait une erreur historique de croire que la photographie au Japon, et la photographie en France, se soient développées isolées l'une de l'autre. L'intérêt aujourd'hui serait plutôt de développer une relation complémentaire entre les deux pays et d'instaurer un dialogue entre les artistes et les spectateur-ric-e-s par le biais de la photographie.



Fig. 16 : TAHARA Keiichi, *Opéra de Paris*, Paris, 1987-1994

URL : <http://www.keiichi-tahara.com/html/cn26/pg276.html>

³⁶ Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945, *Paris - Tokyo - Paris : détours par le Japon*, avant-propos de Fabien ARRIBERT-NARCE, Kohei KUWADA et Lucy O'MAERA (2014)

1.c - Photographie japonaise et occidentale (Europe de l'Ouest et États-Unis) :
Impacts interculturels, des productions différentes mais toujours en conversation.

Arts d'orient et d'occident, des frontières poreuses

Comme nous l'avons dit précédemment, penser la production photographique japonaise et la production occidentale dans une sorte de dichotomie serait erronée d'un point de vue historique. Car en effet, même si la photographie japonaise possède ses propres spécificités (et c'est bien pour cela qu'elle nous intéresse), elle ne s'est jamais dissociée des productions européennes et américaines. Depuis son introduction dans les années 1850, la photographie japonaise a toujours été liée à celle de l'occident, et son évolution dépendra de leur relation changeante. Les artistes français-es se sont beaucoup intéressé-e-s aux artistes japonais-es, et inversement. Nous nous sommes toujours mutuellement intrigué-e-s et inspiré-e-s, donnant naissance à des influences interculturelles parfois imperceptibles, parfois des formes d'art hybrides, à mi-chemin entre deux esthétiques. Le Japon tout au long de son histoire montrera simultanément de la réactivité et de la résistance face aux mouvements d'occident, parfois dans une volonté d'assimilation, parfois pour protéger sa propre culture. Les influences sont difficiles à tracer, de nombreux artistes sont réticents à l'idée de discuter des travaux qui les ont inspirés, et la documentation sur le débat de la transculture reste relativement faible. D'un point de vue plus pragmatique, un nombre important de photographes japonais-es ont voyagé, étudié et travaillé à l'étranger, nous avons toujours été mutuellement au contact de l'autre, et les acteur·rice·s de la photographie d'art au Japon n'ont jamais cessé d'observer les marchés européens et américains, et y ont prêté une attention toute particulière pour saisir les opportunités qui s'offraient à eux. Si les artistes japonais se sont continuellement nourris des pratiques étrangères, cette réappropriation est tout à fait singulière et révèle ses propres codes et usages.

«Aussi, le Japon au-delà de la photographie, est un pays qui est toujours resté assez isolé, mais tout en étant extrêmement intéressé par ce qui se passait ailleurs, toujours en intégrant dans sa culture des influences extérieures (...) le Japon s'est nourri de ce qui se passait chez ses voisins ou beaucoup plus loin. Il faut vraiment éviter cette idée qu'il y aurait eu une sorte de divergence, où la photographie se serait développée d'une certaine manière en occident, et que le Japon aurait pris l'autre chemin, et aurait suivi cet autre chemin photographique, et les deux ne se croiseront jamais. Le Japon s'est complètement nourri, de manière constante, de ce qui se faisait ailleurs. Daido Moriyama n'existerait pas sans William Klein, il le dit lui-même. Le pictorialisme japonais se nourrit complètement de ce qui se faisait en occident.»³⁷

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les premier-ère-s photographes japonais-es sont formé-e-s par les occidentaux-ales qui s'installent dans les ports de commerce. Bien qu'ils se soient rapidement appropriés les techniques photographiques, ces artistes suivent avec attention le développement des mouvements artistiques parmi leurs homologues d'occident. L'apparition de la photographie d'art au Japon viendra avec un certain décalage, mais parallèlement aux évolutions de l'Ouest. Lors de son introduction au Japon, la photographie choque profondément tous ceux impliqués dans la peinture Japonaise, et apporte une toute nouvelle expérience visuelle³⁸. Ce n'est que dans les années 1890 que l'on commence à considérer les qualités artistiques de la photographie, et d'une manière fondamentalement différente par rapport à l'Occident. Au Japon, on met d'abord l'accent sur la tradition picturale avec le paysage, en opposition aux représentations occidentales qui explorent le portrait, la nature morte, la mythologie, les sujets de genre et l'histoire.

La tendance est encore plus forte durant la période Taisho (1912-1926), le pictorialisme est alors à son apogée, tandis que les photographes peaufinent ces techniques pour produire des paysages plein de lyrisme et d'appréciation contemplative de la nature. Dans les natures mortes, on retrouve des influences de la photographie occidentale mais également de leur propre peinture traditionnelle. Les japonais-es assimilent le surréalisme à leur façon, son développement se fait plus

³⁷ Entretien avec Marc Feustel.

³⁸ WILKES TUCKER Anne, FRIIS-HANSEN Dana, KANEKO Ryûichi, TAKEBA Joe, IIZAWA Kôtarô, KINOSHITA Naoyuki, *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, 405 p.

tardivement et sans la traduction des écrits de Freud. De la même manière, les japonais ont entretenu une relation particulière avec le mouvement impressionniste en France :

«N'oublions pas la place que joua le japonisme au sein du mouvement impressionniste. En s'inspirant de l'art japonais, les impressionnistes créèrent des œuvres qui furent sans doute plus facile à saisir ou à apprécier par les japonais. Peut-être les peintres japonais ont-ils été attirés par l'impressionnisme justement à cause d'éléments qui leur étaient familiers (...) Comme une tentative inconsciente de faire revenir au pays le japonisme (...) je ne peux m'empêcher de voir dans ces deux phénomènes que furent le japonisme français et l'influence de l'impressionnisme sur la peinture japonaise moderne, deux échanges permettant de boucler la boucle. (...) Nous apparaît clairement toute la complexité de ces fascinants rapports réciproques entre les arts, les cultures et les pays.»³⁹

Entre 1924 et 1949, les photographes japonais-es contribuent régulièrement aux travaux de la Société Française de Photographie, d'autres seront introduit-e-s par le biais de Magnum. Tous ces échanges, notamment par le biais du documentaire et de la photographie humaniste, permettent des influences interculturelles et l'établissement d'un dialogue entre les différentes populations du monde, mais vont aussi changer la façon dont le monde occidental regarde le Japon :

«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). (...) 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.»⁴⁰

Les photographes japonais qui ont travaillé pour faire connaître la situation régionale du Japon avec le photojournalisme (Hamaya Hiroshi, Kimura Ihee, Domon Ken, entre autres) ont reçu des influences internationales, comme celles de Werner Bischof, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson ou encore Edward Steichen. C'est grâce à l'apprentissage d'un langage

³⁹ MIURA Atsuhiko, Japon et impressionnisme, Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon* (2016)

⁴⁰ TSUCHIYAMA Yoko - Présenter les Japonais à travers le photoreportage, Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon* (2016)

photographique et des études sur les hommes et les femmes du monde que certains photographes japonais ont réussi à communiquer avec la communauté internationale, et à montrer la valeur universelle de la culture japonaise. Cela fut possible car ils ont choisi de se focaliser sur l'essentiel de l'humain au moyen de l'appareil photo, et à travers un langage commun, ces images peuvent ainsi être comprises par tous les hommes et toutes les femmes.



Fig. 17 : HAMAYA Hiroshi, *The demonstration of students*

from 'Chronicles of Grief and Anger.', 1964

URL : <https://www.michaelboppengallery.com/artists/125-hiroshi-hamaya/overview/#/artworks/12055>

La production japonaise, toujours attentive aux regards extérieurs

Les acteur·rice·s du marché de l'art au Japon furent parfois même influencé·e·s par le point de vue occidental sur leur propre production. Par exemple, la popularité de l'ukiyo-e en occident à amené les Japonais-es à complètement reconsidérer les qualités de cet art, et la façon dont on en parlait dans les écrits :

«L'art graphique japonais le plus connu est certainement l'estampe, créée à l'époque d'Edo. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, une énorme quantité d'estampes furent exportées en Europe et aux Etats-Unis et y provoquèrent la vogue du japonisme. Cependant, cet art n'était guère apprécié par les japonais de l'ère Meiji, qui, en dépit de sa valorisation par les Occidentaux, continuaient à le considérer comme un genre vulgaire. (...) Bien que les historiens des arts japonais le négligent, au milieu de l'ère Taisho, l'art de l'ukiyo-e sollicita l'attention des collectionneurs nippons (...) l'étude relative à l'ukiyo-e revint aux mains des Japonais. (...) Kafu et Usui se réfèrent aux études menées par les Occidentaux, les assimilent et transmettent de nouvelles manières d'apprécier les estampes. (...) Les écrits consacrés à l'estampe japonaise par les occidentaux lui permettaient non seulement d'apprendre le moyen de les valoriser mais également d'explorer le point de vue des étrangers sur les mœurs du Japon. (...) Tout en imitant les analyses occidentales, ces deux écrivains japonais élaborent leur style de description. De ce fait, ils stimulent les amateurs et les artistes de l'ukiyo-e sur le plan thématique et stylistique.»⁴¹

De la même manière, la façon dont la photographie japonaise est regardée en Europe et aux États-Unis a induit certains changements dans la production japonaise. Quand on commence à s'intéresser au livre photo du Japon en tant que pays précurseur et pionnier dans ce domaine, les japonais-es s'en sont rendu compte. On a immédiatement pris note que soudainement, les Européen-ne-s raffolaient de publications japonaises, et il y a eu une prise de conscience. Cela ne veut pas dire que l'on a décidé de faire plein de livres pour les vendre en Europe, mais on avait compris que c'était quelque chose qui intéressait particulièrement par rapport à la photographie.



Fig. 18 : HOSOE Eikoh, *Man and Woman* (reprint), éd. NADiff, première édition 1961, 190 x 250 mm, 2006, 62 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/man-and-woman>

⁴¹ MINAMI Asuka, La redécouverte de l'ukiyo-e au Japon au cours des années 1910, Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon* (2016)

«Le plus grand historien du livre photo japonais, c'était Ryūichi Kaneko, qui est décédé malheureusement l'année dernière, et qui avait sans doute la plus grosse collection de livres photos japonais, probablement au monde, avec plus de 20 000 livres. (...) Sa théorie, c'est qu'en 1974, il y a eu à New York cette exposition qui s'appelait New Japanese Photography. (...) Ils ont montré toute cette très jeune génération de photographes japonais, qui sont maintenant les noms que l'on connaît le plus. Et il y a eu un déclic : « On est là, on est présentés au MOMA, la mecque de la photographie, et ici, la photo c'est des grands tirages encadrés au mur. C'est ça le summum de la photographie. » Ce qui est assez incroyable c'est que dans cette exposition, on a presque pas montré de livres. Quelques-uns dans une vitrine, on ne les avait même pas ouverts.»⁴²

New Japanese Photography, présentée au MoMa en 1974, est la première enquête approfondie sur la photographie japonaise contemporaine en dehors du Japon. Elle est co-dirigée par John Szarkowski, directeur du département de photographie, et Yamagishi Shoji, critique et éditeur d'un magazine. Ont été exposées 187 photographies, datées de 1940 à 1973, produites par 15 photographes présenté-e-s individuellement.⁴³

«Ce que dit Kaneko c'est que finalement, cet instant a eu un impact énorme sur la scène photographique japonaise, quand ils sont tous revenus au Japon et se sont dit « Écoutez, là, les gars (principalement), il faut qu'on se mette à faire du tirage, du beau tirage, en grand, qui va aller sur les murs, parce que c'est ça qu'il faut faire en photo. » Ce qu'on peut voir c'est que, peut-être le livre photo devient moins intéressant dans les années 80 et 90. Kaneko dit qu'après, il y a ce phénomène, au début des années 2000, on commence à vraiment s'intéresser au livre, et à dire que c'est peut-être comme ça que la photographie s'est vraiment développée. (...) et Kaneko disait un peu en rigolant, mais je pense que c'était aussi sincère, que c'est notre intérêt occidental pour le livre au Japon, qui a un peu inversé cette tendance, ou en tout cas qui a créé une sorte de prise de conscience, où on s'est dit : Il faut peut-être qu'on se remette à faire du livre, qu'on remette un peu cette machine extraordinaire en route.»⁴⁴

On présente souvent *Provoke* comme la revue photographique japonaise iconique de l'époque, et de nombreuses expositions et publications y ont été consacrées, au détriment d'autres ouvrages qui ne seront jamais vus en dehors du Japon. Le cas de la revue est intéressant pour parler de ce phénomène d'influence occidentale sur le marché Japonais. Les artistes de cette mouvance sont toujours cité-e-s, présenté-e-s comme des avant-gardistes, et sont parmi les plus représenté-e-s

⁴² Entretien avec Marc Feustel.

⁴³ The Museum of Modern Art, *New Japanese Photography at the Museum of Modern Art*, Communiqué de presse, New York, 1974, 5 p.

⁴⁴ Entretien avec Marc Feustel.

dans les institutions et les plus vendu-e-s sur le marché de l'art. Il est difficile de parler de photographie japonaise sans évoquer cette période. Cependant, on s'intéresse peu à leurs précurseur-euse-s, qui produisaient déjà des travaux similaires, et parmi les jeunes photographes, on regarde plutôt du côté de leurs élèves. Pourtant, lors de sa publication, la revue n'est pas particulièrement remarquée et se fond dans le flot constant des éditions photographiques. La tendance n'existait pas au Japon. Il y eut de nouveau de l'intérêt dans les années 90 lorsque les historien-ne-s japonais-es se sont penché-e-s sur le sujet, mais elle s'est surtout enclenchée en Europe et aux États-Unis. Le marché japonais profite ainsi de cette tendance et continue de feindre l'ignorance quant aux précurseur-euse-s de ces « grands maîtres », et jouent ainsi du fait que les occidentaux veulent acheter ces artistes pour entretenir l'intérêt autour de *Provoke* principalement.

«Ce qu'on a surtout vu depuis 10 ans, c'est des expositions qui se sont focalisées sur les années 60 et 70, sur ce qui touche à Provoke d'une certaine manière. (...) Ce qu'il faut dire déjà c'est que personne ne s'y intéressait à l'époque. Quand on était en train de publier ces livres-là personne ne les achetait et personne ne les voyait, et très peu même au Japon. Avec Provoke, on a l'impression d'une revue qui a complètement fait éclater la société japonaise, mais finalement il n'y a que quelques personnes qui l'ont vu et pour la plupart qui se sont dit "Mais qu'est-ce que c'est que ce truc ?" et qui sont passés à autre chose.»⁴⁵



Fig. 19 : TAKI Koji, NAKAHIRA Takuma, TAKANASHI Yutaka, OKADA Takahiko, MORIYAMA Daido, Ré-edition fac-similé des 3 volumes du magazine *Provoke* publiés en novembre 1968, mars 1969 et août 1969, éd. Nitesha, 2018.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/provoke-complete-reprint-of-3-volumes>

⁴⁵ Entretien avec Marc Feustel.

La photographie japonaise telle qu'elle est comprise aujourd'hui et par le passé est différente de la photographie européenne et nous tenterons d'analyser ces spécificités dans la dernière partie de ce travail. Mais elle n'a jamais existé dans une bulle, et à toujours été en conversation, souvent décalée dans le temps, avec ce qui se faisait aux États-Unis ou en Europe. Cet effet d'influence va dans les deux sens, et la manière dont nous représentons les artistes japonais-es en France est aussi à prendre en compte dans ce phénomène. C'est un processus toujours en évolution, impossible à arrêter dans le temps, et qui est donc particulièrement difficile à cerner.

«Il faut, disent-ils (les Japonais) encore, qu'il y ait entre les deux civilisations échange d'idées belles et de bons procédés, sans que l'un se laisse complètement absorber par l'autre. Et enfin, ils pensent que s'il est utile d'être renseigné sur les mouvements de l'étranger, il est tout aussi important, sinon plus, d'être exactement informé de ce qui se passe chez soi.»⁴⁶



Fig. 20 : EHIRA Tatsunori, *Meteo rock 5*, série «Kami» is there, 2017

URL : http://www.tatsunoriehira.com/TATSUNORIEHIRA/peji/shenbasokoniiruKAMIis_there.html#14

⁴⁶ HAYASHI Kumiko - Les échanges culturels entre la France et le Japon dans le domaine de l'enseignement du dessin, Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon* (2016)

Partie 2 : Le paysage de la photographie japonaise en France, état des lieux

Pour cette étude, il nous faut établir une base de données qui nous renseigne sur l'état actuel de la photographie japonaise en France. Pour pouvoir mieux comprendre qui sont ces artistes, quelles ont été les expositions, quels sont les lieux de visibilité, qui sont les différents acteur-ice-s, où sont les collections, etc. Il est nécessaire de se créer des informations chiffrées et exploitables pour une analyse plus approfondie. Ce travail reposera donc sur un recensement de cent artistes photographes japonais-es qui ont à minima, été exposé-e-s une fois en France, ou ont publié un livre avec une maison d'édition française, depuis le début du XXI^e siècle.

Quand bien même les livres photographiques édités au Japon jouissent d'une certaine appréciation en France, j'ai souhaité ne pas prendre en compte les artistes ayant uniquement vendu des livres importés du Japon, qui remplissent les conditions énoncées ci-dessus, mais ce cas de figure sera abordé en temps voulu. Cela permet de réduire l'échantillon d'artistes à ceux dont la représentation a été plus conséquente et plus approfondie par des travaux en collaboration avec des acteurs du marché de la photographie en France, d'autant plus que les livres japonais ne sont pas des objets soumis à l'interprétation de leurs diffuseurs, et donc portent moins la représentation spécifiquement Française de l'artiste japonais.

Afin de mieux comprendre l'état actuel de la photographie japonaise, il est très important d'apporter une distinction entre trois grands diffuseurs nommés de la façon suivante : les institutions (publiques et privées), l'édition, et le marché de l'art. Ces trois acteurs majeurs de toute production photographique sont interdépendants et complémentaires, mais présentent chacun des spécificités qui leur accordent des rôles tout à fait différents. Les enjeux ne sont pas les mêmes lorsque l'on est indépendant-e ou que l'on dépend d'une structure. De la même manière, tous ne visent pas le même public : la méthode de diffusion s'adapte si l'on s'adresse au monde minuscule des initié-e-s à la photographie, ou au grand public chez qui il existe un certain appétit pour la culture japonaise de manière générale.

Vous retrouverez tout au long de cette partie des informations chiffrées quant au profil des artistes japonais-es représenté-e-s en France, disponibles en annexe. Cette étude se base sur un panel de 100 personnes, des plus célèbres jusqu'à celles qui furent découvertes récemment. Cette liste fut établie grâce aux historiques des projets de diverses institutions, galeries, maisons d'éditions. Chaque artiste mène à différents projets, et ces derniers renvoient vers d'autres artistes, ce qui permet pas à pas de constituer un corpus assez riche et hétéroclite. Toutes les informations récoltées pour cette étude ont été trouvées par internet, principalement sur les sites webs des artistes et de leurs représentants en France.

Cette partie est essentielle pour une meilleure compréhension de la photographie japonaise regardée depuis la France, car il faut toujours avoir conscience que nous n'accédons que très peu aux informations de façon directe. Notre interprétation des images japonaises est complètement dépendante des différents acteur-ice-s de cette représentation, et de la manière dont les diffuseurs choisissent de nous montrer ces artistes :

«Quant à la culture visuelle, elle renvoie au rapport complexe qui existe entre l'émetteur et le récepteur d'images, qui ne se limite pas à l'analyse des images, mais touche également à la question de leur réception, de leur diffusion, des conditions de leur production, voire des significations politiques et sociales qu'elles contiennent.»⁴⁷

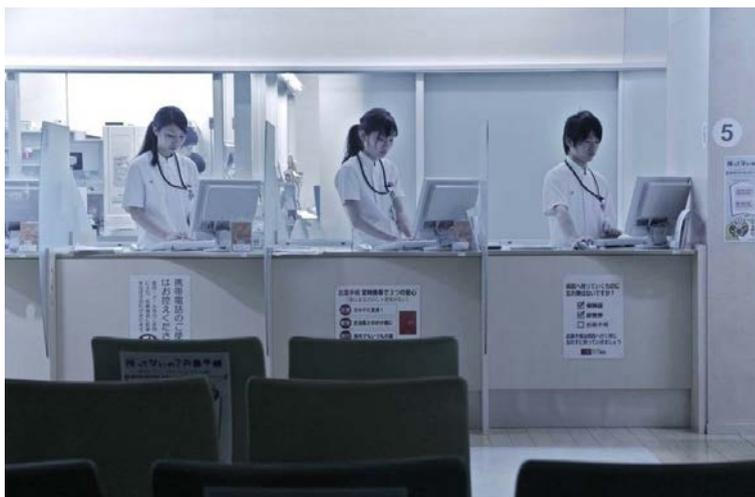


Fig. 21 : UKAI Toru, *Invisible Machinery 01*, Tokyo, 2012

URL : <https://www.toru-ukai.com/invisible-machinery>

⁴⁷ BOUVARD Julien, PATIN Cléa (sous la direction de), Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon*, Actes du douzième colloque de la Société française des études japonaises, Éditions Picquier, 2018, 724 p.

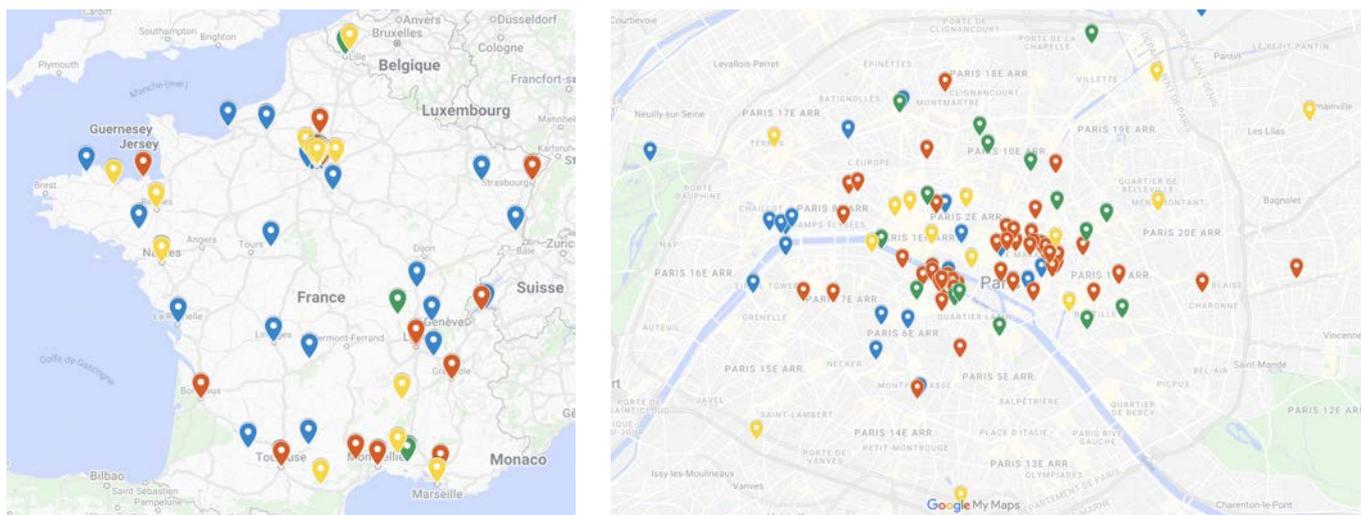
2.a - Les projets institutionnels, historiques, et la conservation des œuvres :

Les institutions publiques et privées

Les principales institutions parisiennes qui diffusent de la photographie⁴⁸, publiques ou privées, ont toutes réalisé au moins une exposition avec un-e photographe japonais-e, et/ou ont acquis des photographies japonaises dans leurs collections. Ces institutions et ces musées dépendent dans certains cas du Ministère de la Culture ou de la Mairie de Paris, ce qui implique qu'elles doivent répondre à un cahier des charges, ou du moins, sont soumises à un minimum de contrôle dans le choix des artistes et la manière dont ils ou elles sont représenté-e-s. À celles-ci s'ajoutent les institutions privées et les fondations : Le Bal, la Maison de la Culture du Japon, la Fondation Cartier-Bresson, la Fondation Cartier, la Fondation Antoine de Galbert, la Fondation Hermès, et la Fondation Guerlain, entre autres. Nous citons principalement des lieux qui se situent à Paris, car depuis 2000, 74% des 408 expositions de photographes japonais-es se sont tenues dans la capitale. Les projets hors Île-de-France en rapport avec le Japon sont plus anecdotiques, et très peu proposent des programmations de photographie japonaises régulières. On peut citer par exemple la Maison de la Photographie de Lille ou encore les Rencontres Photographiques de Montpellier.

Les institutions, les musées et les fondations sont des lieux dans lesquels la photographie jouit d'une grande visibilité, et surtout d'une certaine légitimité. Le public est relativement éclectique, car ce sont des lieux qui s'adressent à tout type de spectateur-ric-e-s, proche ou non du monde de la photographie d'art, afin de la rendre plus accessible en tant qu'objet culturel. Il est même d'ailleurs probable que certains des visiteur-euse-s aient un intérêt pour la culture japonaise plus important que pour la photographie en elle-même. Ces institutions sont attentives aux tendances, et constituent leur programmation en fonction de l'intérêt porté sur certain-e-s artistes dans le paysage photographique français ou international.

⁴⁸ La Maison Européenne de la Photographie, la Bibliothèque Nationale de France, le Centre Pompidou, le Centre National des Arts Plastiques, le Musée des Arts Asiatiques, le Musée du Quai Branly, la Bourse de Commerce, le Palais de Tokyo, le Musée Carnavalet, entre autres.



*Bleu : musées, institutions, fondation / Rouge : galeries, résidences et foires d'art contemporain
Vert : librairies, maisons d'éditions / Jaune : autres (écoles, restaurants, espaces culturels, etc.)*

Fig. 22 & 23 : Carte de France des 169 lieux d'intérêt ayant présenté un projet avec un-e ou plusieurs artistes japonais-es depuis 2000. Réalisée avec l'outil Google My Maps.

URL:<https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1NQ2M0pNhINGL74geNDiQIVFcXV00rHu5&usp=s>
haring

Cela nous donne d'ores et déjà un certain aperçu de l'étendue des musées et des institutions qui existent en France, où la photographie occupe une place parfois centrale. Car une des spécificités françaises à ne pas négliger est la suivante : le médium photographique dispose d'une visibilité exceptionnelle, l'une des plus importantes au monde. À titre de comparaison, des villes comme Londres, New-York ou Tokyo, dont la population est jusqu'à 6 fois celle de Paris, ne comptent qu'une ou deux institutions nationales dédiées à la photographie. Parmi les 169 lieux de représentation de photographie japonaise identifiés en France, un tiers sont des institutions, musées et fondations. La culture photographique des Français est donc relativement conséquente, même chez le grand public :

«La connaissance des français pour la photographie est importante, les journalistes sont très intéressés et même les politiciens. J'ai souvent le Maire qui vient à la MEP. J'ai passé huit ans à la Tate, je n'ai jamais vu le Maire de Londres, et c'est le musée National. Ici c'est une petite structure dédiée à la photographie, et on a la visite des politiciens, tous les journalistes, les critiques. (...) Mais ailleurs, c'est impossible d'avoir un journaliste de critique majeur faire une review d'une exposition photo, même à Londres et New York. Je pense que les photographes qui viennent en France, n'importe quel grand photographe, est complètement bluffé, les gens savent qui ils sont, ils ont lu leur livre. C'est une visibilité d'un médium qui est moins valorisé ailleurs. C'est une des raisons pour lesquelles je suis content d'être à la MEP, les artistes peuvent profiter de cette visibilité.»⁴⁹

Mais cette visibilité et cette légitimité des photographies implique également une certaine responsabilité de la part des institutions. Au-delà de l'appréciation des images, les commissaires d'exposition ont également un rôle pédagogique à l'égard des visiteur-euse-s. Les photographies sont systématiquement accompagnées de légendes, de textes, voire de documents complémentaires mis à disposition du public, pour permettre une meilleure compréhension des œuvres. Principe auquel peuvent se déroger les galeristes. Si l'on considère le travail d'un-e photographe japonais-es, la contextualisation historique et sociale des images est indispensable à une appréhension plus juste des événements et/ou des intentions de l'artiste. Ces indications portent évidemment une certaine influence sur notre interprétation des images, car il existe un ou plusieurs intermédiaires entre le photographe et les spectateur-ric-e-s, qui apportent une part d'interprétation à leur travail.

Ainsi, les institutions peuvent faire le choix de travailler en collaboration avec les artistes de façon plus ou moins étroite, d'apporter une contextualisation autour des images plus ou moins importante, et parfois d'orienter leur discours vers une certaine interprétation plutôt qu'une autre, qui dépendra du statut de l'institution et des personnes qui y travaillent :

«Et pour vous dire que les institutions ont complètement une autre vision, je repense à l'exposition qu'il y a eu au Musée Guimet (Araki, 2016), il y avait toute une salle avec des fleurs, et la curatrice à aucun moment ne parle de sexualité alors que c'est des sexes partout, j'ai rigolé. Tous les gros collectionneurs que je connais, ce qu'ils recherchent, c'est ce côté trash.»⁵⁰

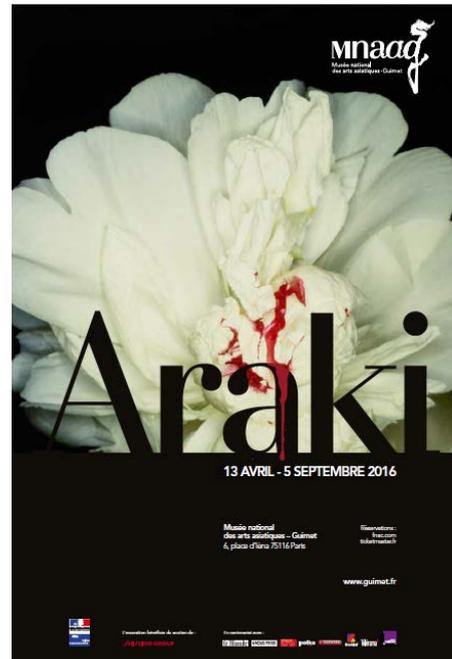
⁴⁹ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

⁵⁰ Entretien avec Sophie Cavaliero.

Fig. 24 : Affiche de l'exposition Araki au Musée Guimet, Paris, 2016.

Photographie : ARAKI Nobuyoshi, *Fête des anges : scènes de sexe*, impression ultérieure directe RP, 45,4 x 60,1 cm.

URL : <https://www.guimet.fr/sites/araki/>



La constitution des collections dans les institutions pose aussi la question de la conservation des oeuvres : comme pour d'autres médiums artistiques, l'importation de la photographie japonaise en France nous démontre à quel point il est important en tant que spectateurs et diffuseurs d'images, d'apprendre à considérer les oeuvres selon leurs spécificités matérielles (méthodes de conservation) et esthétiques (choix de scénographie), afin de protéger leur intégrité et d'en extraire la meilleure appréciation possible. C'est également une responsabilité pour les institutions françaises qui constituent des fonds photographiques.

«La compréhension des enjeux et des problématiques que soulèvent ces œuvres nécessitent de bien appréhender leur matérialité, tout comme leur patrimoine culturel, afin d'accéder à une appréciation esthétique plus juste et plus appropriée. Il convient donc de résister à la tentative d'assimilation, à la tentation de mettre en valeur des œuvres selon nos propres critères.»⁵¹

Les acquisitions de photographies japonaises

Si les institutions ont commencé à s'intéresser aux photographes japonais-es au début des années 2000, c'est parce que plusieurs paramètres ont rendu la constitution des collections possible:

⁵¹ LEGROUX Coralie, Enjeux et problématiques des peintures japonaises expatriées, Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon* (2016)

À la Tate par exemple, Simon Baker fut le premier responsable de la Photographie pendant huit ans. Il a été décidé d'intégrer les photographies avec des œuvres d'autres médiums (les photographies japonaises avec la collection de peinture et de sculptures japonaises). L'institution n'avait jamais acquis d'ensembles photographiques et devait donc rassembler un grand nombre d'œuvres pour reconstituer une collection cohérente autour de l'histoire du médium :

«À la Tate, ils n'avaient pas de responsable photo avant moi, ils n'avaient pas de collection. On est parti de zéro en termes d'histoire de la photographie. Il y a énormément de choses qui étaient hors budget. Les œuvres du centre Pompidou par exemple, de Man Ray, de Brassai, coûtent une fortune, on a décidé d'aller plus vers l'après-guerre jusqu'à nos jours. On a eu la chance que, parmi nos mécènes américains, il y avait la possibilité d'avoir des grands ensembles»⁵²

Les institutions et musées nationaux ont constaté que les grands photographes japonais étaient encore vivants, et qu'il était possible d'entrer en contact avec ces derniers :

«Effectivement à la Tate on a décidé d'intégrer la collection photo avec la collection des œuvres dans les autres médias, et on a constaté que la plupart des grands photographes japonais étaient encore vivants. C'était possible à ce moment-là d'acheter des grands ensembles de tirages japonais. (...) le Japon, c'était un endroit dans lequel il était encore possible de parler directement avec les photographes et de constituer les acquisitions autour des recherches principalement sur les livres. On a acheté la collection de Martin Parr, qui était une grande collection de livres internationaux. Les meilleurs, les plus importants, étaient japonais. Parmi tous ces grands livres japonais de Moriyama, Araki, Takanashi, toute cette génération, c'était possible de faire les acquisitions.»⁵³

En effet, parmi les 100 artistes représentés en France ces vingt dernières années, seulement 14% d'entre eux sont décédés. Pourtant, la moyenne d'âge est relativement haute : 62 ans. Nous rappelons également que le Japon est le premier pays du classement mondial d'espérance de vie à la naissance (84 ans en 2018, étude de l'OMS). 65% de ces artistes sont nés entre 1940 et 1980.

Mais les institutions ont également remarqué qu'elles pouvaient acquérir leurs ensembles à des prix bien plus accessibles que leurs homologues Européens et Américains. Avec des grands

⁵² Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

⁵³ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

classiques occidentaux très coûteux, le besoin de constituer un fond avec des acquisitions cohérentes et en nombre, la photographie japonaise se prête alors assez bien à la situation :

«La politique de la Tate était de ne jamais acquérir des œuvres seules, mais plutôt d’avoir les ensembles, car les collections peuvent être prêtées ailleurs, comme à la MEP. On a acheté une trentaine de Moriyama, quatre-vingt Takanashi, cent soixante Araki, dans les grands ensembles qui permettaient d’aller assez vite vers une collection importante. En huit ans, on a construit la plus grande collection de photographie japonaise en Europe. La MEP a aussi une super collection japonaise, il y a plus de 1000 tirages japonais, car ils ont fait le même constat avant la Tate.»⁵⁴



Fig. 25 : TAKANASHI
Yutaka, *Loop Road 7*,
Suginami-ku, 1965

URL : <https://www.henricartierbresson.org/expositions/yuka-takanashi/>

La collection de la Maison Européenne de la Photographie est constituée de 24 000 œuvres photographiques, 110 vidéos d’artistes, 800 films documentaires et 36 000 ouvrages imprimés, représentatifs de la création photographique internationale des années 1950 à nos jours. La politique d’acquisition de l’institution suit deux principes avec «d’une part la prise en compte de la diversité des approches artistiques en termes de géographie, d’origine ou de genre des artistes, qui constitue un axe clé de la vision artistique de l’institution ; d’autre part l’acquisition de séries intégrales, qui permet de mieux rendre compte de la démarche des auteurs.». La collection japonaise fut largement soutenue par des mécènes tels que la société Dai Nippon Printing Co. Ltd. (Tokyo).

⁵⁴ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

De plus, les photographes japonais-es ne voyaient aucun problème à produire de nouveaux tirages pour les acquisitions, là où le marché Français donne plus de valeur aux tirages originaux :

«Aussi, il y a une très grande question dans la différence entre les tirages vintage et les tirages modernes au Japon. Les vintages de Moriyama sont à Tokyo Polytechnique, déposés dans les années 70, maintenant, il laisse tomber ses vintage et fait souvent des tirages modernes. Il n'y a pas une grande différence de qualité, ils peuvent être mieux, et ce n'était pas un problème pour la Tate d'avoir les tirages modernes, là où ailleurs ce n'est pas le cas.»⁵⁵

Simon Baker ajoute que pour beaucoup de photographes, il est mal vu d'acquérir des tirages modernes, mais ce n'est pas le cas pour les japonais-es. Avec des artistes qui produisent des tirages spécifiquement pour les acquisitions des institutions, il est possible de constituer une collection riche assez rapidement. C'est un autre marché, avec une autre logique, répondant à des problématiques culturelles différentes, qui permet de créer une collection de photographies à des prix avantageux. Ce fut le même schéma pour la Maison Européenne de la Photographie, mais également pour des collectionneur-euse-s indépendant-e-s comme Sophie Cavaliero :

«On est sur un marché qui est un peu spécifique, car en France, on donne un nombre de copies, et on a cette notion là pour des raisons surtout fiscales. (...) En Asie, cette notion n'existe pas. Et les photographes refont tout le temps des tirages plutôt que de valoriser les tirages vintages mais c'est une question de culture. Au Japon, on est dans une culture bouddhiste, cyclique, où on se réincarne, pas une culture linéaire, donc on n'a pas cette notion de ruine et de restauration. Si on leur demande de faire des tirages limités en Europe, ils le feront quand même, mais pour eux ça n'a pas de sens.»⁵⁶



Fig. 26 : SUDA Issei, *Fragments of everyday life*, éd. Seigensha, Kyoto, 2018.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/fragment-of-everyday-life>

⁵⁵ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

⁵⁶ Entretien avec Sophie Cavaliero.

L'impact du livre photo

En parallèle, un véritable révisionnisme de l'histoire de la photographie s'opère, avec la reconsidération du livre photo. Inévitablement, les spécialistes se tournent vers le Japon, où le livre est resté le principal moyen de diffusion des photographies d'art depuis plus d'un siècle :

«Je pense que c'est grâce aux institutions, qui ont de plus en plus mis l'accent sur la production japonaise, avec des personnalités comme Simon Baker, que l'attention vers les photographes du Japon s'est progressivement intensifiée, mais également les publications comme celle de Martin Parr, entre autres, qui se sont concentrées sur les livres photo japonais.»⁵⁷

Ceux qui ont commencé à regarder les livres japonais à partir d'ouvrages comme *Le Livre de Photographies : Une histoire*, de Martin PARR et Gerry BADGER (publié en 2005), ont réalisé qu'il y avait un manque dans l'histoire de la photographie, et qu'il était possible de le combler en étudiant les grands photographes japonais, mais également en créant un dialogue avec eux :

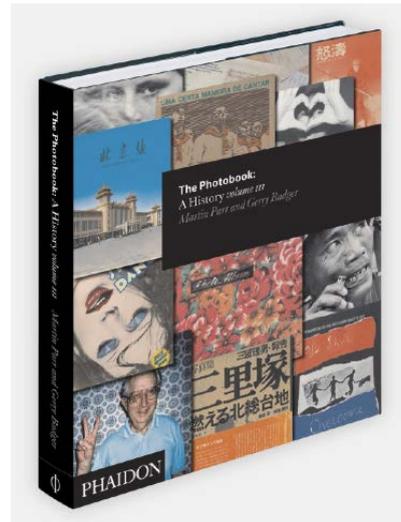
«Les gens comme moi, et Marc Feustel, et d'autres, ont constaté qu'il y avait énormément de travail à faire, de connaissance à développer, et surtout que les acteurs principaux sont encore vivants. Quand j'ai vu la première fois Chizu de Kawada, c'était possible d'aller à Tokyo parler avec lui, de faire quelque chose ensemble. Je pense que ce n'est pas du tout le cas dans tous les autres contextes équivalents, d'avoir à la fois accès à la matière originale, aux artistes et aux ateliers de tirages. Quand j'ai découvert le travail de Moriyama, c'était Martin Parr qui m'avait expliqué l'importance de ses livres, de sa pratique de plus de 50 ans, de sa gentillesse, et qu'il était possible d'aller le voir.»⁵⁸

Tous ces paramètres ont convergé de manière à pointer le regard des institutions vers la production japonaise depuis le XXI^e siècle, et les collections ont progressivement gagné en richesse et en diversité. Les projets d'exposition se sont également multipliés, là où autrefois on programait une exposition collective japonaise une fois de temps en temps, il est maintenant possible de voir les artistes japonais-es dans des expositions individuelles fortes et spécifiques aux œuvres et aux styles de chacun·e-s.

⁵⁷ Entretien avec Martijn Van Pieteron (Ibasha Gallery).

⁵⁸ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

Fig. 27 : PARR Martin et BADGER Gerry,
The Photobook : A History, volume III,
éd. Phaidon Press, Londres, 2014.



URL : <https://www.phaidon.com/store/photography/the-photobook-a-history-volume-iii-9780714866772/>

Les expositions institutionnelles et muséales restent encore majoritairement tournées vers un certain type d'images, plutôt de la photographie documentaire d'après-guerre, noir et blanc, dans un mouvement contestataire ou d'avant-garde. Il reste en effet une énorme partie de la production japonaise qui n'a pas encore ou peu été explorée. Depuis 2000, les artistes ont en moyenne exposé 5 fois leurs travaux, ce qui équivaut à environ une exposition tous les 4 à 5 ans, par photographe :

«Au début il y avait quand même cet à priori de dire "Il y a eu un projet sur le Japon l'année dernière, on va attendre cinq ans avant d'en faire un autre." C'était très difficile d'avoir une activité qui se concentrait que sur un pays. (...) Malgré le fait que l'on ait agrandi notre champ de vision par rapport à la photographie japonaise, ce n'est qu'un début. Tout ça est très récent, il y a encore beaucoup de choses à découvrir. Je pense que si l'on demande aux gens de parler de la photo japonaise des années 80 et 90, ils ne sauraient pas vraiment se situer là-dedans. On est loin d'avoir fait le tour de la question.»⁵⁹

⁵⁹ Entretien avec Marc Feustel.

2.b - Marché de l'art : Collections, galeries et foires d'art contemporain.

Passion et rapport personnel à l'objet photographique

Si l'on regarde maintenant du côté du marché de l'art, de nouveaux acteur-ice-s entrent en jeu : les galeries françaises et japonaises, les collectionneur-euse-s et les artistes, gravitent entre les foires d'arts contemporain, les festivals d'édition et de photographie, et les salles de vente. La première différenciation à noter entre ce monde et celui des institutions est la relation même aux œuvres : pour les acheteurs, il y a un caractère bien plus personnel à considérer. Là où les institutions et les musées mènent un travail ou une recherche, le marché de l'art entretient une passion. Car pour les collectionneur-euse-s français-es, la photographie japonaise est d'abord un amour incontestable pour le Japon :

«Pourquoi suis-je venue à collectionner la photographie japonaise ? Parce que je suis avant tout fascinée par le Japon. C'est une spécificité de la photographie japonaise, les gens y arrivent par le biais du Japon et pas forcément par le biais de la photographie, tous les passionnés sont avant tout amoureux de ce pays. C'est un vrai choc culturel quand on arrive là-bas, et la photographie japonaise nous parle assez rapidement quand on est Français. (...) La photo japonaise est arrivée en France par les gens qui vont au Japon, et qui reviennent avec des rencontres. Si vous prenez les galeristes qui exposent de la photographie japonaise, ils sont tous mariés avec des japonaises.»⁶⁰

Ainsi, les acteur-ice-s du marché de l'art, qui sont principalement indépendant-e-s, ont une bien plus grande liberté que les institutions, et peuvent traiter la photographie japonaise d'une manière beaucoup plus personnelle et subjective. Cela semble tout à fait logique étant donné que dans un cas, l'investissement est fait par un ensemble de personnes, voire par de l'argent public, et dans l'autre, la collection se constitue grâce à des fonds personnels. Le public visé est aussi bien différent : dans les galeries et les foires, on attire des spectateur-ric-e-s, mais surtout des acheteurs venus faire un investissement. Le rôle d'un-e responsable de collection pour une institution et le rôle d'un-e galeriste (et/ou agent-e) sont bien différents, et participent chacun à leur manière à la diffusion des œuvres avec des intentions qui leur sont propres.

⁶⁰ Entretien avec Sophie Cavaliero.

«Pour la plupart des artistes, notre travail consiste en la présentation et la vente de leurs travaux, ainsi que la communication sur certains événements lors desquels nous mettons en avant leurs œuvres. Il y a peu d'artistes pour lesquels nous avons véritablement le rôle d'agent, et pour qui nous avons de plus grandes responsabilités en termes d'administration, de stockage, de management et de relations avec d'autres galeries et institutions.»⁶¹



Fig. 28 : HOSOKURA Mayumi, Jubilee, éd. Artbeat Publisher, 2017, 108 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/jubilee>

Réception sur le marché de l'art, distribution de niche

La découverte de la production japonaise s'est également faite par des canaux différents que pour les intéressé-e-s des institutions. Chez les collectionneur-euse-s, on est très souvent arrivé à la photographie japonaise par la photographie érotique. Au début des années 2000, la tendance est à la photographie sans tabou, et c'est par ce biais que se font connaître certain-e-s artistes. À la fin des années 80, le Japon voit apparaître une certaine tendance autour nu photographique. Ces images ont toujours été très problématiques et sujettes à la censure. Mais il y a un changement de l'image érotique lorsque la loi d'après-guerre interdisant la vue des poils pubiens est modifiée. Dès lors, la

⁶¹ Entretien avec Martijn Van Pieterse (Ibasha Gallery).

législation devient plus souple et un certain engouement apparaît chez les photographes. De la même manière que les cinéphiles se sont tournés vers la production Japonaise après l'Empire des Sens, les images érotiques apportent un vent de liberté et aident à développer le marché de la photographie d'art japonaise. C'est de cette manière qu'Araki devient un des artistes japonais-es les plus connu-e-s en France et en Occident.

«Du côté des galeries, peu sont spécialisées sur la photographie japonaise. Certaines sont orientées vers la production underground et alternative, pas les grands officiels. Ces galeries faites sur le modèle des galeries japonaises, des espaces de rencontre où les gens viennent travailler, des darkroom. Ces gens-là ont généralement des visions complètement différentes des institutions, et s'adressent aussi à un public différent. Mais avec la covid, il y a pas mal de choses qui ont été fermées.»⁶²



Fig. 29 : ARAKI Nobuyoshi, *Hanging School Girl*, 54,61 x 44,45 cm, 1995-2008.

URL : http://www.artnet.fr/artistes/nobuyoshi-araki/hanging-school-girl-WQ_psKBU7_nHK4_FREo8VQ2

On trouve une quinzaine de galeries à Paris, et une dizaine dans le reste de la France, qui représentent, ou ont exposé des photographes japonais-es, et moins de la moitié qui s'y spécialisent. Du côté des festivals, on retrouve La Quinzaine Photographique Nantaise, Les Rencontres d'Arles, Le Festival Photo la Gacilly, les Photaumnales (Clermont), La Biennale de Lyon, Les Boutographies

⁶² Entretien avec Sophie Cavaliero.

(Montpellier). Même si les images du Japon intéressent de plus en plus, la photographie d'art japonaise reste un marché de niche :

«Je pense qu'en France, au niveau de l'Europe, c'est un des pays où l'on montre le plus de photographie japonaise, mais je posterai sûrement avant l'Allemagne, qui a été pendant très longtemps un très gros acheteur de photographies japonaises, même si c'est une mode un peu passée maintenant. Le marché de la photographie est très petit par rapport à celui de l'art contemporain, on dit toujours qu'une vente d'art contemporain est équivalente à la totalité des ventes du marché de la photographie en une année.»⁶³

Ainsi, parmi les 169 lieux de représentation identifiés, les galeries, résidences d'artistes et événements liés à l'art contemporain en représentent 40%, c'est-à-dire la majorité⁶⁴. Le marché de l'art concentre une grande pluralité de lieux, qui à leur échelle attirent des petites quantités de visiteurs mais qui sont bien plus ciblés que pour les institutions. Ce sont des lieux avec une dimension communautaire plus importante, et un dialogue rapproché entre l'artiste et le public.

Pour acheter une photographie d'art, il existe deux types de marchés : le premier, qui correspond à la toute première vente d'une œuvre, et le second, qui concerne toutes les reventes. Il y a une dizaine d'années, les photographes japonais étaient très peu connus et ont eu du mal à s'y intégrer. Aujourd'hui, même les grands classiques de la photographie japonaise sont quasiment inconnus sur le marché de l'art en général. Il est donc primordial de considérer ces œuvres à l'échelle d'un très petit marché. Cela se comprend très vite avec les prix : les tirages d'Araki et de Moriyama se vendent jusqu'à 15 000 euros et on peut trouver une très belle photographie de Fukase pour 5 000 euros. En termes de photographie contemporaine, ce sont des prix très bas, en comparaison avec un Gursky qui se situe entre 1 et 10 millions d'euros. Hiroshi Sugimoto vend des œuvres jusqu'à presque 1 million d'euros, cependant, les plus chères ne sont pas des photographies classiques, mais plutôt des travaux contemporains sur l'étude des couleurs. De plus, Sugimoto fait partie des photographes qui ont longtemps vécu et travaillé aux États-Unis, et ont donc une place à part des autres artistes japonais sur ce marché. Sa vie entre le Japon et les États-Unis a permis une

⁶³ Entretien avec Sophie Cavaliero.

⁶⁴ Voir carte p.50

certainne connaissance du marché et de la façon dont on peut faire de l'argent avec la photographie, mais il reste un japonais qui produit des œuvres japonaises.

De la même manière que pour les institutions, des prix aussi accessibles ont permis à certain-e-s passionné-e-s de constituer des collections de photographies japonaises assez rapidement, sans pour autant perdre en qualité en termes artistiques mais aussi artisanaux. Car nous le verrons plus tard, en photographie comme dans d'autres domaines, « japonais » est devenu synonyme de grande qualité.

«Aujourd'hui, pour quelqu'un qui veut se faire une belle collection de photographies, la production japonaise vaut vraiment le coup car on est sur des prix raisonnables. Du coup, c'est super pour les expositions, car on a de la très haute qualité pour des prix très raisonnables, et ça explique aussi cet engouement récemment, car les gens se disent "Tiens, je peux faire une belle exposition sans trop y mettre de ma poche". On est pas encore au bout, il y a un potentiel énorme, en plus avec la covid le pays est fermé et ils n'ont plus de travail.»⁶⁵



Fig. 30 : SUGIMOTO Hiroshi, *Fox Theater*, Michigan, 1980,
tirage argentique, 152,4 x 182,2 cm, 300 000 USD, Fraenkel Gallery.

URL : <http://www.artnet.fr/artistes/hiroshi-sugimoto/fox-theater-michigan-a-5b7c0UmklsvvYm2R8boXnQ2>

⁶⁵ Entretien avec Sophie Cavaliero.

Pour voir de la photographie japonaise en France, il y a les institutions, les galeries et les foires d'art contemporain, les festivals, mais aussi les grandes marques :

«C'est une tradition assez spécifique au Japon, ça peut nous paraître un peu bizarre, mais il y a beaucoup d'expositions dans les grands magasins. En France, on a pas trop cette habitude, on la retrouve un peu aux Galeries Lafayette car le propriétaire est un grand collectionneur, mais c'est peu courant. Mais ce qui est intéressant, c'est que l'on peut voir des belles expositions de photo par le biais des grandes marques. (...) La photographie japonaise n'a aucun problème à s'exposer dans des lieux commerciaux. Ce sont des espaces qui ont des moyens, donc ce sont de belles expos. L'autre chose, c'est qu'on aime bien montrer les japonais dans les festivals. C'est tendance, c'est chic, donc ça marche bien, notamment à Arles quasiment chaque année.»⁶⁶

⁶⁶ Entretien avec Sophie Cavaliero.

2.c - Diffusion par l'édition photographique : quelle réception en France ?

Le livre photo comme support de prédilection, de la tradition jusqu'aux productions modernes

Il serait impossible de parler de photographie japonaise sans parler du livre photo. Longtemps considéré comme un support secondaire à l'exercice de la photographie, c'est un véritable révisionnisme de l'histoire du médium qui s'est opéré au début du XXI^e siècle, une conversation dans laquelle le Japon est devenu incontournable. Dès son introduction dans l'Archipel, les photographes s'exercent à la pratique de la monographie photographique, et produisent un grand nombre d'albums⁶⁷. Cette tradition s'est perpétuée jusqu'à aujourd'hui chez les jeunes artistes contemporain-e-s.

Les livres japonais se démarquent rapidement par la qualité de leur papier et leur aspect «homemade» mais toujours fabriqués avec la plus grande expertise. La production tout au long du XX^e siècle est titanesque, car pendant longtemps les publications sont restées le principal moyen pour les artistes de distribuer leur travail à l'intérieur et à l'extérieur du pays.

«Le livre et le magazine ont été très importants au Japon, le magazine photo à joué un rôle absolument primordial dans le développement de la photographie, que ce soit avant-guerre mais aussi pendant l'après-guerre. (...) C'était à la fois pour des raisons pratiques mais aussi, il y a une certaine tradition de l'œuvre sur papier au Japon qui peut se rapporter à la photographie. Il y a eu cette période d'édition vraiment fascinante qui va des années 60 aux années 70, et bien sûr on a continué à faire des livres très intéressants au Japon.»⁶⁸

Ce sont les livres qui définissent pendant longtemps l'esthétique de la photographie japonaise. Par rapport à leurs homologues occidentaux-ales, les photographes japonais-es publient à un plus jeune âge, et leur production de livres devient régulière en milieu de carrière.

⁶⁷ <https://guimet-photo-japon.fr/collection/albums.php>

⁶⁸ Entretien avec Marc Feustel.

«En France tout le monde fait des photos, mais on se dit pas tous photographes, alors que eux c'est un peu ça quand même. Et aussi, ils ont tous fait des livres. Alors qu'un photographe français attendra d'être un peu établi et d'avoir 40 ans pour faire son premier livre. Araki en a fait plus de 400, donc quand il a commencé, il a tout de suite fait des livres. C'est clair qu'au Japon, j'achète 4 ou 5 livres de photo par mois car la production est conséquente. Quand je veux faire des livres avec des Français, ça me prend très vite la tête, tout est compliqué. Avec les Japonais, ils vous font un livre comme ils respirent.»⁶⁹



Fig. 31 : KIMURA Ihee, *Teihon : Kimura Ihee* (Definitive Collection), Asahi Shinbun, Osaka, 278 x 236 mm, 2002, 336 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/teihon-kimura-ihei>

C'est surtout rétrospectivement que l'on peut voir le rôle qu'ont joué les publications dans le développement de la photographie. Lorsque l'on commence à s'intéresser au Japon au début des années 2000, le livre est le seul moyen pour accéder aux informations sur le sujet. Étant donné que les ressources pédagogiques autour de la photographie japonaise sont inexistantes en France, les publications permettent de découvrir le paysage photographique de certaines époques, même si l'on ne lit pas le japonais. On voit alors qu'au Japon sont sortis un grand nombre des plus beaux livres jamais publiés, et cet intérêt effervescent pour la photographie japonaise prend racine dans l'étude des livres et des magazines photo.

⁶⁹ Entretien avec Sophie Cavaliero.

«Je pense qu'aujourd'hui la perception de la photographie japonaise passe par la connaissance des livres. Martin Parr a sorti *Le Livre de Photographies*, avec une sélection des grands livres japonais de l'époque. Ce sont les chefs-d'œuvre de la photographie japonaise, et je pense que l'importance du livre, qui n'a jamais été aussi forte dans d'autres pays, nous a amené vers les tirages et les œuvres. Je pense que c'est un parallèle avec la connaissance des livres, qui sont effectivement parmi les plus magnifiques dans l'histoire. Il n'existe nulle part un objet aussi beau que celui-ci.»⁷⁰

Le monde de l'édition en lui-même a beaucoup changé, avec une ancienne génération dont les photographes, graphistes, et propriétaires des maisons d'éditions étaient principalement des hommes. C'était un petit milieu de production très masculin.

«Il y a de plus en plus de femmes artistes qui font des livres très forts, qui ont lancé leur propre pratique autour des livres, si on pense à Rinko Kawauchi, Mari Katayama, Sakiko Nomura, toute cette génération qui sont dans la trentaine, travaillent énormément avec ce support, tout ça continue.»⁷¹



Fig. 32 : NOMURA Sakiko, *Ango* (japanese edition), éd. Bookshop M, 213 x 150 mm, 2017, 204 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/sakiko-nomura-ango-japanese-edition>

⁷⁰ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

⁷¹ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

Même si le livre photo n'est pas resté en haut de la pyramide de valeur de manière constante à travers le temps, la publication est encore aujourd'hui une tradition qui s'est vue appropriée par les jeunes artistes contemporain·e·s. Au début des années 2000, très peu de photographies circulent sur internet au Japon, et beaucoup sont réticent·e·s à l'idée d'avoir un site internet, plus qu'en Europe ou aux États-Unis, il faut donc passer par le livre. Ainsi, l'histoire des publications japonaises porte toujours une influence sur les nouvelles générations de photographes.

«Chez Daisuke Yokota par exemple, j'ai acheté ses premiers livres, des petits magazines qu'il a faits lui-même, ça coûte cinq euros, c'était le même système que Moriyama, des photocopy books, qu'ils vendent à des prix très démocratiques. Je pense que ce sont deux logiques qui se suivent, faire un incroyable objet très sophistiqué, mais avec un côté home made et indépendant. Le livre japonais continue d'être parmi les plus intéressants et les plus sophistiqués grâce à cette histoire, mais aussi grâce à une certaine connaissance.»⁷²

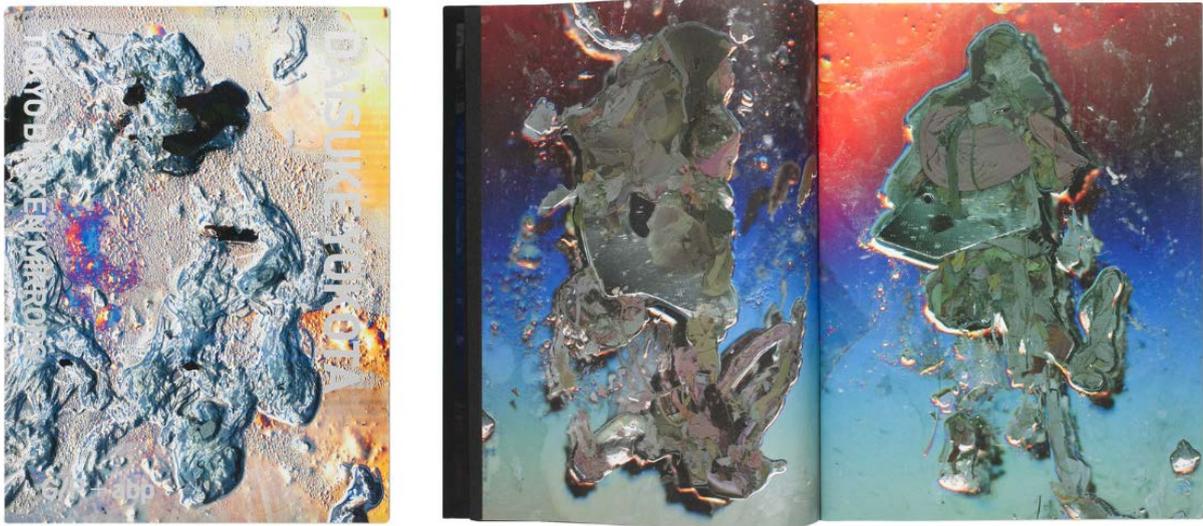


Fig. 33 : YOKOTA Daisuke, *Broken Mirrors* 2020, éd. G/P+apb, 318 x 236 mm, 2020, 88 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/broken-mirrors-2020>

⁷² Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

La distribution des livres photo japonais en France

Si le livre photographique est un élément majeur de la production japonaise, historique comme contemporaine, ce dernier prend moins d'importance dans la diffusion des œuvres japonaises en France. Pour 408 expositions depuis 2000, il y a eu 56 livres de photographes japonais-es publiés. S'il y a eu une forte augmentation du nombre d'expositions à partir de 2011, la production de livres est restée quasi constante tout au long du XXI^e siècle (2 à 3 livres par an en moyenne). Un tiers des artistes représenté-e-s en France sont passé-e-s par la publication, et seulement 3% sont uniquement passé-e-s par le livre, sans exposition. Cela peut s'expliquer, dans un premier temps, par le fait que les auteurs japonais-es soient peu enclins à travailler avec des maisons d'éditions Française, mais également car le public Français est plus friand d'éditions japonaises (nous développerons ce point en deuxième partie), et enfin peut-être car nous n'accordons pas en France la même importance à l'image par le livre plutôt que par l'exposition. Sur les 100 artistes étudiés, la moyenne de livres publiés en France est inférieure à 1, avec un maximum de 7 ouvrages.

Les livres se distribuent ensuite soit par internet, soit par les foires et les librairies. Ces dernières peuvent être des boutiques indépendantes, ou intégrées dans les institutions, ce qui permet au public de voir ou d'acheter des livres en fin de parcours d'une exposition. Les maisons d'édition, librairies et événements liés représentent 12% des lieux de représentation de la photographie japonaise. Les prix sont relativement démocratiques pour de l'édition d'art, et rentrent dans cette idée de collection accessible comme pour les tirages. La librairie du Bal et celle de la MEP sont réputées pour leurs livres photo japonais. Le Plac'Art Photo (Clément Kauter) se spécialise également dans les livres d'auteurs rares, avec une belle collection de livres japonais. N'ayant pas pu accéder aux informations de vente des ouvrages dans divers point de distribution, je n'ai pas été en mesure de quantifier les ventes d'éditions japonaises en comparaison avec celles des éditions françaises.

Avec l'exposition Moriyama - Tomatsu qui a eu lieu en 2021, la librairie boutique de la MEP était remplie d'éditions japonaises. Edith Guinard, la responsable, choisit elle-même les livres

qui sont mis en vente. Pour cela, elle travaille directement avec la galeriste de Moriyama, qui lui recommande des ouvrages. La majeure partie de la sélection a donc été faite avec la maison d'édition Akio Nagasawa, quasiment exclusivement des importations du Japon. On retrouve principalement des livres et magazines du très prolifique Moriyama mais aussi d'autres artistes d'époques et de renommées différentes. Il y a quelques éditions françaises : Chose Commune, éditions Xavier Barral, éditions de l'Oeil, Fondation Cartier Bresson, Fondation Vuitton, Photopoché, éditions de la MEP. Du côté de la bibliothèque, qui propose une collection permanente en consultation, on peut trouver environ 3 000 ouvrages de photographes japonais-es, ce qui représente environ 8% de leur collection totale de livres (36 000).



Fig. 34 : Sélection de livres à la librairie de la MEP pendant l'exposition Moriyama - Tomatsu.

Depuis une vingtaine d'années, Paris Photo accueille les maisons d'éditions du monde entier, mais ce sont celles de Tokyo qui attirent les foules. D'après Simon Baker, un habitué de la foire depuis des années, il ne leur reste pas un seul livre à la fin de l'événement, car tout le monde sait qu'ils vendent les meilleurs. Même dans la production contemporaine, les maisons d'édition japonaises se sont toujours situées à un niveau à part. Mais elles ne publient pas que des artistes japonais-es, de la même manière que les maisons d'édition Européennes et Américaines travaillent en collaboration avec des artistes du Japon.

«La librairie à cartonné, c'est incroyable, on a tout vendu. C'est très positif, les gens se sont dit, cette fois je vais plus dépenser dans la librairie parce que les livres japonais sont rares, difficiles à trouver, et sont tous à Paris en ce moment. Je pense que c'est très positif.»⁷³

Du côté des magazines photographiques français, on retrouve régulièrement des articles chez Polka, Fisheye et L'Œil de la photographie, généralement en lien avec des expositions en cours. L'on peut également citer *Tempura Magazine*, un trimestriel qui rassemble enquêtes, articles et rencontres sur divers sujets autour du Japon, à destination du lectorat Français. Publié depuis le printemps 2020, le magazine est riche de photographies d'artistes ou de photojournalistes japonais-es. Le n°52 de Fisheye sorti en Mars 2022 dédie ses 138 pages aux créateurs d'images du Japon.

Le cas de la maison d'édition Chose Commune

Parmi les photographes ayant publié en France, c'est avec la maison d'édition Chose Commune qu'il y a eu un grand nombre de ces collaborations. Cécile Poimboeuf-Koizumi, sa créatrice, est franco-japonaise. C'est donc assez naturellement qu'elle s'est tournée vers la production photographique de l'Archipel. Comme avec beaucoup d'autres acteur-ric-e-s du marché de la photographie d'art, c'est le lien familial qui permet de créer un dialogue avec le Japon. Après avoir suivi un Master de Japonais, elle fait un stage au Musée de la Photographie de Tokyo. Au contact de l'univers des photographes japonais-es, elle constate l'importance de la diffusion de l'image par le livre, et se tourne vers l'édition. Le livre photo est un objet plutôt accessible, permettant aux photographies de s'exporter, et c'est lui qui nous amène à l'exposition, pas l'inverse.

L'entrepreneure prend conscience qu'en France, l'accent est mis principalement sur une certaine photographie japonaise, mais elle souhaite en apporter une vision plus riche et complexe en travaillant avec des artistes dont les écritures attirent moins l'attention. La photographie japonaise est encore trop peu montrée dans les musées, et le médium a du mal à se faire une place comme objet d'art. Il faut arriver à un statut particulièrement reconnu comme Moriyama pour être exposé.

⁷³ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

Même si la photographie japonaise à le vent en poupe, elle n'est pas si bien représentée en France alors qu'un grand nombre de photographes du Japon arrivent à des niveaux où il y a largement de quoi faire des rétrospectives.

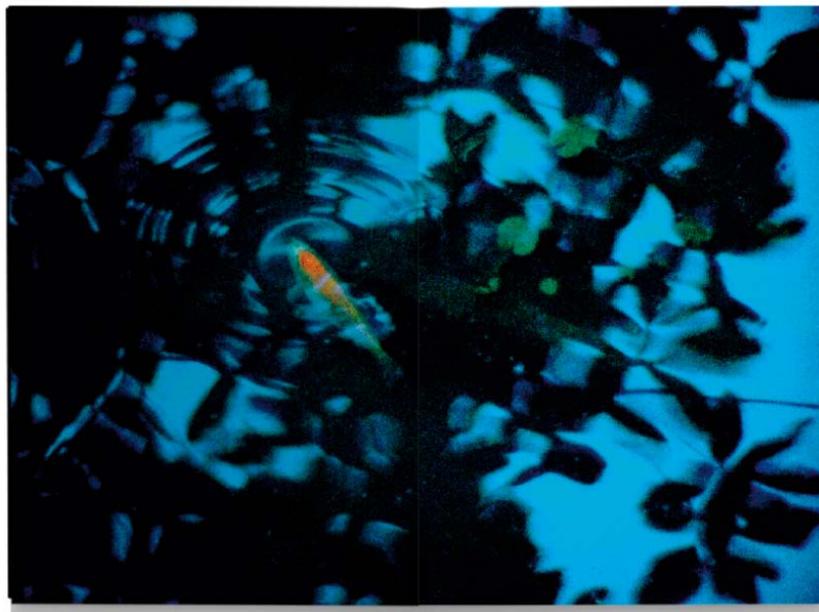


Fig. 35 : FURUYA Seiichi, *FIRST TRIP TO BOLOGNA 1978 / LAST TRIP TO VENICE 1985*, éd Chose Commune, 16,5 x 24,4 cm, 2022, 192 p.

URL : <https://chosecommune.com/book/seiichi-furuya-first-trip-to-bologna-1978-last-trip-to-venice-1985/>

Chose Commune se démarque par son regard et ses choix liés à la double-culture de sa créatrice, dont le point de vue n'est jamais que celui d'une personne française. Sa connaissance de la langue japonaise l'aide énormément et lui permet d'avoir des relations proches avec les artistes et leurs familles, et de mener un travail main dans la main. Elle passe beaucoup de temps au Japon et construit une relation de confiance sur le long terme. Chose Commune choisit les artistes pour leur travail, et mène un long processus de défrichage des archives, directement au Japon, elle explore les négatifs à la recherche d'images oubliées, de photographies que l'on a jamais montrées, qui sont peu accessibles au public et qui pourraient changer notre regard sur la production japonaise. On préfère ainsi ne pas recevoir de maquette, mais plutôt être dans la collaboration, pour que le livre fait par Chose Commune puisse affirmer sa singularité.

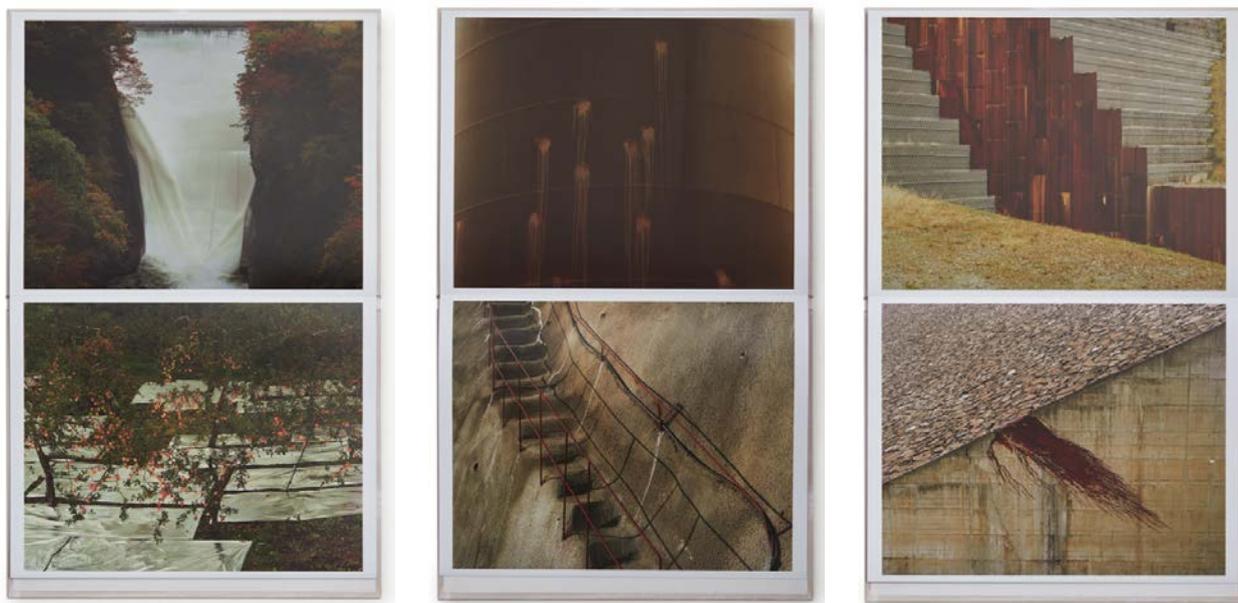


Fig. 36 : SHIBATA Toshio, *Painting*, éd. Chose Commune, 21 x 27 cm, 2021, 20 p.

URL : <https://chosecommune.com/book/toshio-shibata-painting/>

Cécile Poimboeuf-Koizumi a conscience que la photographie d'art japonaise est réservée à un public de niche, mais ce n'est pas un choix. Elle essaye de démocratiser le plus possible. Les productions sont coûteuses et soignées, mais pour de l'édition d'art, les prix sont relativement accessibles. Le but n'est pas de faire des objets rares, donc les tirages de départ vont entre 600 et 1500 exemplaires. Les livres peuvent cependant se revendre très cher sur le marché de l'art, ce qu'elle ne peut pas vraiment contrôler. D'après elle, l'édition photographique reste assez marginale, même les personnes avec un bon pouvoir d'achat ont peu de livres photo. Ce n'est pas forcément une question de prix mais d'intérêt pour l'objet, longtemps considéré comme le parent pauvre de l'édition. Les salons dédiés comme Paris Photo, Polycopies et Offprint sont peu vus par les non initié-e-s, et une bonne partie de ses livres se vendent en dehors de la France.

Les auteur-ric-e-s japonais-es sont très intéressé-e-s par la représentation en Europe, même si le Japon est un pays de taille moyenne (environ $\frac{3}{4}$ de la surface de la France Métropolitaine), très peuplé (125 millions pour 65 millions en France d'après les projections de l'ONU en 2019), et dont la plupart des projets sont autosuffisants, le positionnement international reste séduisant. Beaucoup d'artistes aiment travailler avec elle car elle est franco-japonaise et parle la langue, ce qui est plus sécurisant et confortable pour eux.

Les maisons d'éditions qui collaborent avec des photographes japonais-es comme Chose Commune restent peu nombreuses, car les acheteur-euse-s ont toujours une préférence pour les éditions du Japon :

«Les livres photos japonais marchent bien mais ce sont des productions japonaises en très grande partie. J'ai financé des artistes qui ont fait des livres en France, mais paradoxalement, le livre marche mieux s'il est produit au Japon. Il y a ce côté exotique que le collectionneur recherche, avec la qualité japonaise, et qu'il ne retrouvera pas dans une édition française.»⁷⁴



Fig. 37 : SUDA Issei, 78, éd. Chose Commune, 24 x 28 cm, 2020, 128 p.

URL : <https://chosecommune.com/book/issei-suda-trade-edition/>

⁷⁴ Entretien avec Sophie Cavaliero.

Partie 3 : Intérêt réciproque dans l'introduction des photographes japonais·e·s en France

Si les artistes Japonais-es sont de plus en plus représenté·e·s en France depuis quelques années, il convient de se demander pourquoi se répand cet intérêt chez les amateur·e·s de photographie. L'art et la culture du Japon a toujours fasciné et intrigué en France, par ses qualités matérielles et esthétiques, par son étrangeté ou à l'inverse sa familiarité. On pourrait alors supposer que face à cette culture qui se voit souvent qualifiée comme « en opposition » avec la nôtre, cette différence d'expression fasse naître en nous un sentiment inédit. Jacques Chirac, alors Maire de la Ville de Paris, écrit en 1990 :

«La découverte de la photographie japonaise commence par un voyage intérieur aux frontières lointaines de l'inconscient et de l'imaginaire : loin de chercher son modèle dans une réalité que le regard transgresse, l'artiste agit à la manière du peintre et se veut à la fois poète et architecte de l'univers. Comme l'écriture japonaise, la photographie est d'abord le reflet d'une cosmogonie. La seule formule qui l'évoque sans la trahir c'est "l'abstraction lyrique". Derrière un jardin suspendu, une géométrie parfois futuriste, et la théâtralisation d'un détail, l'œil naïf de l'Occidental rencontre légendes et mythologies d'une civilisation dont aucune technologie moderne, ni fureur compétitive n'effacent le souvenir. Cette pureté, cette singularité, et cette intransigeance nous invitent à admettre que le centre du monde est en train de se déplacer vers cet Orient extrême que nos romantiques n'ont cessé de désirer.»⁷⁵

L'hypothèse est donc la suivante : existe-t-il un regard et une conception de l'image photographique japonaise, qui serait différente de celle qui existe en France ? Notre appréciation des images du Japon, au-delà de tout phénomène d'exotisme, pourrait résider dans le fait qu'elles nous donne quelque chose à voir que l'on ne pourrait obtenir par les images occidentales. Il semble d'abord logique que chaque pays possède des caractéristiques qui lui sont propres : son histoire, sa situation géo-politique, sa culture artistique et esthétique, son économie, ses problématiques sociales ; et donc que l'on n'y produit pas des images avec les mêmes intentions, les mêmes techniques et le même regard. Mais ce sentiment se manifeste beaucoup moins entre pays européens et américains

⁷⁵ Collectif YOKOE Fuminori, IIZAWA Kotharo, KAMIKURA Yoshiko, KOBAYASHI Norio, SHIBATA Toshio, HATAKEYAMA Naoya, MIYOSHI Kozo, ITO Yoshihiko, KOYAMA Hotaro, Sato Tokihiro, ISHIHARA Tomoaki, KON Michiko, HATTORI Fuyuki, MORIMURA Yasumasa, *La Photographie Contemporaine Japonaise : Douze Points de Vue*, Édition de la Mairie de Paris, 1990, 117 p.

qu'avec un pays comme le Japon qui, nous le rappelons, à tout autant vécu le phénomène d'occidentalisation, de mondialisation et d'uniformisation des images.

Nous ne posons pas cette hypothèse d'un point de vue réducteur quant à ce qu'est et pourrait être la photographie japonaise, car la simple nationalité d'un artiste ne peut définir sa façon d'agir et de produire des images. Il est contreproductif d'attendre certaines choses en particulier de la photographie que l'on qualifie de japonaise, mais il me semble évident que nous soyons tous sujets à certaines prédispositions définies par notre culture et notre apprentissage de l'image. Notre but ici est seulement de mettre en avant ces éventuelles spécificités, propres au langage visuel du Japon, afin de mieux comprendre quels sentiments émergent de cet échange entre Orient et Occident.

Nous essayerons également de mieux comprendre les motivations des artistes, à montrer leurs travaux en France et travailler sur des projets avec des acteur·rice·s du marché de la photographie français, quels sont leurs moyens pour accéder à la carrière internationale, et quelles ont pu être leur retour face à cette expérience. Enfin, le cas des photographes japonais·es ayant étudié et/ou qui travaillent aujourd'hui en Europe est également une piste à ne pas écarter.

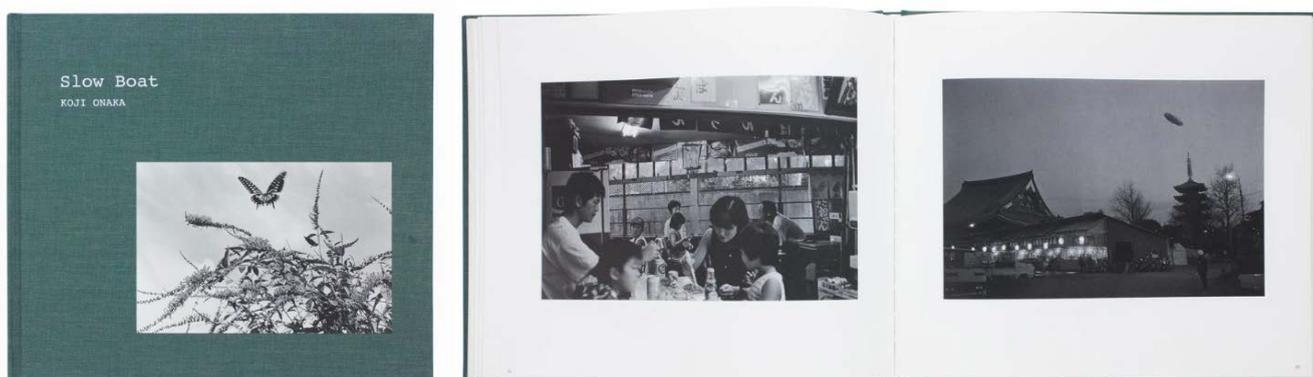


Fig. 38 : ONAKA Koji, *Slow Boat*, 3ème édition, éd. Imageless, 260 x 225 mm, 2017, 88 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/slow-boat>

3.a - Faire carrière à l'international : intérêt de la visibilité en France

Photographes japonais-es représenté-e-s en France, quel profil ?

Lors de notre étude du profil des 100 photographes japonais-es représenté-e-s en France au XXI^e siècle, nous avons identifié 9 catégories de pratiques photographiques différentes. Cette estimation est faite dans l'hypothèse où il serait possible de catégoriser et distinguer les pratiques de chaque artiste, bien qu'en réalité les frontières entre ces dernières restent relativement poreuses. Cela nous apporte tout de même un aperçu de ce à quoi ressemble la production japonaise en France.

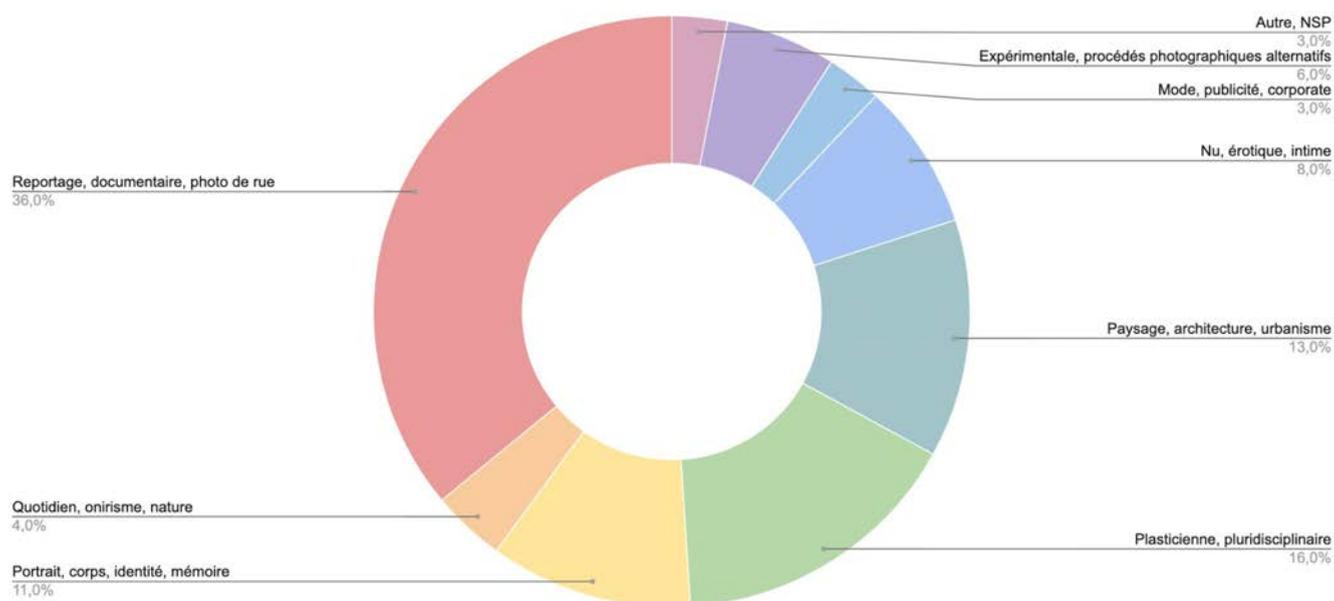


Fig. 39 : Pratique des photographes japonais-es représenté-e-s en France au XXI^e siècle, panel de 100 personnes⁷⁶.

Ainsi, il n'est pas surprenant de voir plus d'un-e photographe sur trois qui s'inscrit dans une pratique de reportage, documentaire et/ou photographie de rue, plutôt dans une catégorisation historique. C'est en effet la thématique qui prédomine. On retrouve ensuite la photographie plasticienne et/ou pluridisciplinaire qui se positionne plus dans le secteur de l'art contemporain, et

⁷⁶ Voir tableau en annexe p.

qui hybride souvent la photographie avec d'autres techniques. Ces artistes peuvent bénéficier d'une meilleure représentation car la pluralité des techniques utilisées leur permet de montrer leur travail dans des lieux et des événements autres que dédiés à la photographie (beaux-arts, arts numériques, performances, etc.).

Tout ce qui est de l'ordre de la photographie de mode et des commandes publicitaires ne trouve pas du tout sa place, on est donc sur des pratiques d'auteurs purement artistiques et/ou historiques. Ce n'est pas du tout le genre d'images qui est recherché par le public Français concernant le Japon. On retrouve peu d'auteurs véritablement focalisés sur ce qui s'apparente à une forme de photographie vernaculaire, orientée vers le quotidien, la nature et le phénoménal (cf partie 3.b), comme l'indiquait plus tôt Sophie Cavaliero. Cependant ce style se retrouve tout de même dans d'autres thématiques transversales comme le paysage, la photographie de l'intime, les travaux sur l'identité, la mémoire et les expérimentations.

Faire carrière sur le marché français : opportunités et rencontres

La principale motivation des photographes contemporain·e·s à se diriger vers la carrière internationale est qu'il n'existe pas de marché pour ces jeunes artistes au Japon. Il n'y a pas de marché pour la photographie d'art contemporaine, et les collectionneur·euse·s japonais·es sont soit intéressé·e·s par les productions occidentales⁷⁷, soit par les choses très traditionnelles. La plupart des artistes sont obligé·e·s de vivre de la publicité et des projets de commande.

«Encore récemment dans le marché de l'art au Japon, on n'achetait pas des artistes japonais, on achetait des artistes américains ou européens. La photographie était considérée comme un art qui n'était pas japonais, du coup la vraie photographie, celle de valeur, n'était pas japonaise. Ça a peut-être changé depuis quelques années, mais ça reste encore assez vrai.»⁷⁸

La photographie contemporaine n'intéresse pas suffisamment au Japon, localement, il n'y a pas de foires photographiques, ou alors des tentatives, de petites choses. Kyotographie, le Kyoto

⁷⁷ Entretien avec Sophie Cavaliero.

⁷⁸ Entretien avec Marc Feustel.

International Photo Festival, à atteint un nombre total de visiteurs jusqu'à environ 730 000 personnes depuis 10 ans. Par année, c'est deux fois moins que Arles, qui accueillait 145 000 visiteurs en 2019.⁷⁹ De plus, ce festival, qui est le plus important du Japon, fut cofondé par Lucille Reyboz, photoreporter française. Ainsi, pour un-e photographe japonais-e, avoir une carrière d'auteur-riche, c'est devoir passer par l'international, et la France est très intéressante pour cela :

«Au niveau de l'art contemporain japonais, il y a de l'intérêt au Canada, pourtant ces trois dernières années il y a peut-être eu une exposition, alors que le pays est énorme. En France on a une super visibilité, mais aussi pendant Paris Photo par exemple, il y a énormément d'événements autour de la foire, les galeries font des expos. IMA Magazine a organisé des expos avec des jeunes photographes. Ces trois dernières années ne sont pas le reflet de ce qui s'est passé avant évidemment.»⁸⁰

Ainsi, les artistes Japonais-es se sont montré-e-s très intéressé-e-s face à l'intérêt des Européen-ne-s pour leurs travaux et la représentation de leurs œuvres en France. La façon dont nous présentons leurs oeuvres provoque surtout un sentiment de curiosité :

«C'est difficile de répondre de manière générale, chaque artiste ayant une vision assez différente. Ce que je pourrais dire par contre c'est que ce qui m'a toujours frappé, c'est que les japonais se sont toujours montrés absolument fascinés de savoir quel était notre regard sur leur travail. Ce n'est pas uniquement un phénomène qui existe depuis que l'on s'intéresse à ce qu'ils font, mais ils voulaient toujours savoir quelle en était notre perception. On pourrait penser à un artiste qui a envie d'être compris et qu'on ne se trompe pas sur ses propos ou son intention, mais ce n'était pas du tout dans cette optique. En général, c'était toujours motivé par une grande curiosité : Comment allez-vous interpréter ça ? Est-ce-que vous allez comprendre quoi que ce soit à ce travail qui est plein de références culturelles japonaises ?»⁸¹

D'après Sophie Cavaliero, les artistes japonais-es qui exportent leurs œuvres en France sont généralement contents que leur travail soit apprécié dans ce pays. Souvent, lorsque ces dernier-ère-s vendent des photographies en Asie, cela leur paraît en quelque sorte incompréhensible, il s'agit plus d'un investissement. Avec un client Chinois par exemple, cela aura plutôt un aspect mercantile,

⁷⁹ <https://www.arles-info.fr/chiffres/>

⁸⁰ Entretien avec Sophie Cavaliero.

⁸¹ Entretien avec Marc Feustel.

qu'une réelle appréciation de l'œuvre. Avec un pays tel que la France, qui est un peu le pays de la photographie du point de vue oriental, il y a une certaine forme de reconnaissance :

«Plusieurs photographes m'ont dit que leur exposition en France était le grand moment de leur vie. Après, peut-être qu'ils disent pareil ailleurs, mais je pense que ça reste un pays particulier par rapport à l'histoire de la photo donc ça leur parle. (...) Ce qui est assez étrange, c'est que j'ai un vrai lien qui s'est créé avec les photographes japonais, avec les rencontres et les interviews, que je n'ai pas avec les photographes français. Ils sont tellement contents de venir en France et d'échanger avec des français, qu'il se crée un vrai lien. (...) Ils ont cette sensibilité, ça les intéresse. Pourquoi on s'intéresse à eux, pourquoi on a envie de les représenter.»⁸²

Comme pour Sophie Cavaliero, les rencontres avec les artistes japonais-es sont généralement de belles expériences, et permettent des collaborations très riches :

«Les photographes japonais sont très ouverts et modestes, il faut juste un traducteur, mais c'est assez surprenant. Quand j'ai fait l'exposition avec Moriyama à la Tate, il m'a laissé tranquille faire l'exposition, il m'aidait énormément, on a vu les archives ensemble. Mais il était si reconnaissant de cette visibilité à l'international, finalement ça se passe très très bien, même en France.»⁸³



Fig. 40 : FOURÈS Anne, vue de l'exposition «*Another Language*», Arles, 2015.

URL : <https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/353/another-language>

⁸² Entretien avec Sophie Cavaliero.

⁸³ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

Visibilité en Europe et aux États-Unis : difficultés d'accès

On peut voir grâce à l'analyse de la représentation des photographes du Japon en France depuis 2000 qu'il y a eu en effet une augmentation constante des projets, avec une forte augmentation en 2011 qui coïncide avec les événements de Fukushima, puis un pic d'activité en 2016. Il y a un léger ralentissement depuis 2018, puis les conséquences de la crise sanitaire qui se répercute clairement sur les trois dernières années. Malgré cet intérêt croissant, l'accès au marché Français reste compliqué pour toutes celles et ceux qui n'ont pas passé le barrage des institutions photographiques.



Fig. 41 : ARAI Takashi, Miharu (n°2), Daguerrotypage, 25 avril 2011, Japon.

URL : <https://www.guimet.fr/blog/une-oeuvre-takashi-arai-miharu/>

Les artistes se retrouvent parfois en position de faiblesse face à la séduisante carrière internationale, et sont poussé-e-s à accepter des choses qui ne sont pas forcément dans leur intérêt. Beaucoup de galeries parisiennes ne rémunèrent pas les artistes, et certain-e-s sont contraint-e-s d'entrer en litige avec les galeristes. D'autres gagnent très vite en popularité et se retrouvent dépassé-e-s par la demande du marché Européen.

Il y a eu par exemple ces dernières années Daisuke Yokota, une étoile montante de la photographie japonaise en Europe. Ce dernier était très demandé par les institutions et autres potentiels collaborateur·rice·s et publiait des ouvrages plusieurs fois par mois. Il a voyagé de nombreuses fois en Europe, pour des expositions, des projets éditoriaux, des résidences d'artistes. Mais il a fini par prendre la décision d'arrêter de se déplacer aussi souvent, et de ne plus dire oui à tous les projets qui s'offraient à lui, pour mieux se focaliser sur son travail :

«Je pense que c'était motivé en partie parce qu'il se sentait complètement dépassé par tout ça. Il y avait aussi peut-être trop de demandes dans son cas, il était trop sollicité et c'était difficile pour lui de pouvoir continuer, en plus il est très jeune, donc toujours dans cette phase de construction de son approche et de sa pratique artistique.»⁸⁴

L'introduction dans le marché de l'art en France reste très difficile pour les artistes japonais·es, et il faut d'abord passer la barrière des institutions avant d'accéder à une notoriété significative. Comme nous l'avons vu, la plupart des photographes sont introduits par des passionné·e·s qui ont découvert leur travail en voyageant au Japon, et cela peut prendre des années pour construire des relations de confiance avec les artistes. On peut aussi entrer en France par la porte des galeries et des maisons d'éditions japonaises qui viennent lors des foires et des festivals, mais elles sont peu nombreuses. Pour l'édition 2021, Paris Photo accueillait deux galeries venues de Tokyo : The Third Gallery Aya (AYA Tomoka) et MEM Gallery (KATSUYA Ishida) ; ainsi que d'autres galeries Européennes qui représentent des artistes japonais : Ibasho Gallery, Jean-Kenta Gauthier.

Pour celles et ceux qui s'intéressent particulièrement à la production japonaise, s'informer et se maintenir des dernières nouveautés passe systématiquement par le voyage au Japon. Si cela n'est pas possible (notamment en cas de crise sanitaire, la dernière ayant causé la fermeture des frontières japonaises pendant plus de deux ans), ces dernier·ère·s se tournent vers les foires d'éditions photographiques : Offprint, Polycopies, Paris Photo. Pour Simon Baker tout comme

⁸⁴ Entretien avec Marc Feustel.

pour Sophie Cavaliero, trouver de nouveaux artistes à représenter en France passe principalement par les livres photos :

«On passe 2 heures, 3 heures à OffPrint, Polycopies, la section des livres à Paris Photo, on regarde tout ce qui sort du Japon. La distribution est très forte aujourd'hui et je trouve toujours des choses magnifiques chez les jeunes artistes. Après, je me renseigne sur qui fait quoi. 100% des découvertes que je fais sont par l'achat d'un livre. Daisuke Yokota, j'ai acheté son petit livre photo au Bal, il y a environ huit ans : je l'ai payé cinq euros. J'ai trouvé ça chouette et j'ai suivi ses livres après, j'ai acheté tous ses livres. Finalement, j'ai vu une installation, une exposition de son travail à Tokyo. On a collaboré, je l'ai invité à Arles, ça se passe toujours comme ça. Mais ça passe toujours premièrement par un livre.»⁸⁵

Parmi les artistes les mieux représenté-e-s au Japon, les plus chanceux-euses réussiront à se faire remarquer en Europe :

«J'ai acheté le livre de Miho Kajioka dans une petite foire aux livres, c'est magnifique. Après tu essayes de faire sa connaissance, de voir ses tirages, d'aller plus loin dans la recherche. But the book is always first. Aussi, ils sont abordables, c'est très démocratique. Les meilleurs livres que j'ai achetés m'ont coûté trente euros. C'est les petites choses faites à la main, modestes, qui font qu'on peut profiter de la vision de l'artiste et ça marche très très bien. Ils sont souvent présents en plus pendant les foires au livres, pour faire les signatures, c'est la meilleure façon.»⁸⁶

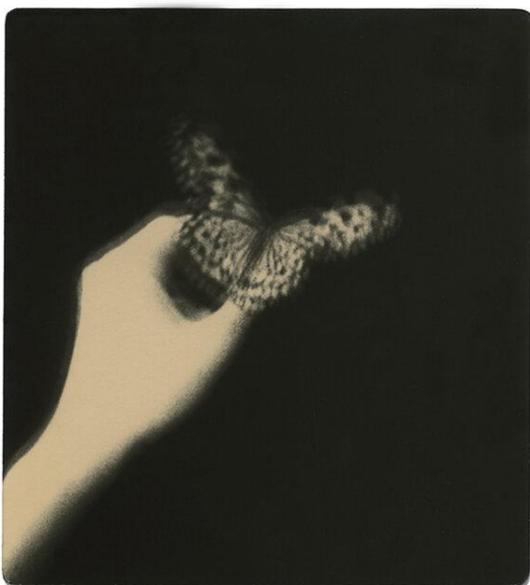


Fig. 42 : KAJIOKA Miho, BK0507

URL : <https://www.mibokajioka.com/bk0501-bk0550/>

⁸⁵ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

⁸⁶ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

Travail à l'étranger : photographes japonais, mais pas vraiment

Parmi les 100 photographes japonais-es représenté-e-s en France, la majorité d'entre eux vivent et travaillent au Japon, mais environ 20% résident en Europe ou aux États-Unis, dont 14% en France. Le cas de ces artistes ayant étudié et/ou qui travaillent aujourd'hui en Occident est particulièrement intéressant : l'influence de la production photographique occidentale se fait bien plus ressentir dans leurs travaux, et l'on se demande alors jusqu'à quel point on peut encore parler de photographie japonaise. Certains artistes produisent des œuvres qui sont les fruits d'une hybridation de cultures occidentale et japonaise, d'autres renient complètement l'influence de leur pays de naissance dans leur travail. Parmi les photographes japonais-es les plus représenté-e-s en France, certains vivent et travaillent sur le territoire de façon permanente, ce qui leur permet d'accéder plus facilement à certaines structures et à établir des contacts notamment en dehors de Paris et en dehors des canaux de diffusions principaux de la photographie d'art. Par exemple, Miki Nitadori vit à Paris et cumule 36 expositions et 7 publications en France, dans la capitale, mais également à Grenoble, Saint-Denis, Arles, La Rochelle, Toulouse, Aix-en-Provence, Lille, etc. Si elle arrive en deuxième position dans notre étude portée sur 100 artistes, cette dernière ne fait pas pour autant partie des premiers noms qui nous viennent à l'esprit lorsque l'on parle de photographie japonaise. En première position, on retrouve Yuki Onodera, qui est exactement dans le même cas : l'artiste vit à Paris, a beaucoup exposé en dehors de l'Île-de-France, et est également dans une démarche plasticienne et pluridisciplinaire.

Marc Feustel, il y a environ 5 ans, écrivait un article pour la revue *IMA Magazine*, sur l'utilisation de l'image d'archive. C'était une tendance chez les photographes du monde entier, même les plus jeunes, celles et ceux qui n'avaient pas encore terminé leur diplôme, tous-tes creusaient déjà dans leurs archives, utilisaient des images trouvées, etc. Pourtant, au Japon, cela se faisait peu. Et en y regardant de plus près, il s'est rendu compte que tous-tes les japonais-es qui avaient cette pratique de l'image d'archive, sans exception, avaient soit étudié la photographie en occident, soit y avaient travaillé et vécu un certain temps.

Autre exemple, le cas du photographe américano-japonais Yasuhiro Ishimoto :

«Par exemple Ishimoto dans les années 50, qui était né aux États-Unis, avait étudié la photographie dans une école de Chicago considérée comme la nouvelle Bauhaus dans une tradition européenne, et était revenu au Japon pour faire sa carrière. Lui revendiquait ses influences américaines et européennes dans son travail mais rejetait l'idée que sa photographie était japonaise, car il ne l'avait pas apprise au Japon. Je dirais que faire des projets en Europe ou ailleurs, ce n'est pas la même expérience pour tout le monde, au niveau des différentes pratiques photographiques mais aussi au niveau du vécu de chacun.»⁸⁷

Étant donné qu'il est de plus en plus courant pour des étudiant-e-s de faire une partie de leur scolarité à l'étranger, de plus en plus de jeunes photographes japonais-es choisissent la vie en Europe ou aux États-Unis. C'est une différenciation à ne pas négliger, car elle peut grandement influencer les pratiques et les partis pris esthétiques des artistes :

«Il y a aussi depuis assez peu, des artistes japonais qui ont étudié ou qui se sont installés en Europe. Ça c'est plus intéressant, dans le sens où, je pense que ça pose aussi cette question de la mesure dans laquelle on peut parler de photographie japonaise.»⁸⁸



Fig. 43 : ISHIMOTO Yasuhiro, *Machi [City]* from '*Chicago, Chicago*', 1960, tirage gélatino-argentique, 20,6 x 28,2 cm, 1968.

URL : <https://www.christies.com/lot/lot-ishimoto-yasuhiro-machi-city-from-chicago-chicago-5067502/>

⁸⁷ Entretien avec Marc Feustel.

⁸⁸ Entretien avec Marc Feustel.

3.b - Conception et expérience de l'image photographique : Hypothèse d'un regard occidental et d'un regard japonais.

Japon et occidentalisation : entre assimilation et rejet

Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, la photographie s'est rapidement exportée au Japon, et s'est vue appropriée par les habitants de l'Archipel peu après son invention. Même si l'introduction s'est faite par le biais des occidentaux, les Japonais-es se sont immédiatement saisis du médium et ont commencé à produire des images en toute autonomie. Étymologiquement, le terme photographie prend déjà un autre sens : en Français, le préfixe « photo- » (φωτος, photos : lumière, clarté) « qui procède de la lumière », « qui utilise la lumière » ; et le suffixe « -graphie » (γραφειν, graphein : peindre, dessiner, écrire) « qui écrit », « qui aboutit à une image », la contraction des deux littéralement : écrire avec la lumière. En Japonais, 写真 shashin est composé de 写, sha « copier » et de 真, shin « vérité », littéralement : copie de la réalité ou copie de la vérité. Écrire avec la lumière ou copier la réalité, sont deux définitions de ce que peuvent être l'action d'un-e photographe mais ne portent pas le même sens et la même intention dans l'acte en lui-même. Le premier insinue une plus grande implication personnelle tandis que l'autre positionne le photographe en observateur, faisant un compte rendu de la réalité.

« Quand on regarde de manière étymologique le terme qui est utilisé pour définir la photographie, on peut déjà se dire que les choses sont parties dans des sens assez radicalement différents. (...) l'était coutumier pour les samouraïs de faire leur portrait, cela avait été intégré dans les mœurs, à une époque où le pays n'était pas caractérisé par l'ouverture. C'est quelque chose qu'ils ont absorbé, mais sans être en dialogue avec le monde extérieur (...) dès leur absorption de cette technique-là, elle à fait un chemin culturel spécifique au Japon, ce qui joue un rôle important. »⁸⁹

Dans l'*Éloge de l'ombre*, ouvrage publié en 1933, Tanizaki présente la thèse d'une esthétique japonaise en opposition à une esthétique occidentale, en réponse à une modernisation et une industrialisation extrêmement rapide du pays, et l'introduction massive d'équipements techniques

⁸⁹ Entretien avec Marc Feustel.

venus de l'Ouest. Dans le cas de l'écrivain, à la première lecture, l'occidentalisation du Japon semble provoquer un fort sentiment de rejet et une volonté de protéger les principes purement japonais.

«Contrairement aux Occidentaux qui s'efforcent d'éliminer radicalement tout ce qui ressemble à une souillure, les Extrême-Orientaux la conservent précieusement, et telle quelle, pour en faire un ingrédient du beau. (...) Mais ce que l'on appelle le beau n'est d'ordinaire qu'une sublimation des réalités de la vie, et c'est ainsi que nos ancêtres, contraints à demeurer bon gré mal gré dans des chambres obscures, et bientôt ils en vinrent à se servir de l'ombre en vue d'obtenir des effets esthétiques. (...) D'aucuns diront que la fallacieuse beauté créée par la pénombre n'est pas la beauté authentique. Toutefois, ainsi que je le disais plus haut, nous autres Orientaux nous créons de la beauté en faisant naître des ombres dans des endroits par eux-même insignifiants.»⁹⁰

Tanizaki joue ici sur une vision binaire et stéréotypée occident/orient, mais n'est pas réellement «anti-occidentalisation». L'auteur à la réputation d'être très ouvert sur l'étranger, et s'accommode très bien de ses différents univers culturels. Il essaye, à l'époque, de créer une nouvelle littérature, plus moderne, à l'occidentale, inspirée des dernières recherches en psychologie.⁹¹ Il est difficile de caractériser ce qui pourrait différencier un regard « japonais » d'un regard « français », mais il existe une véritable identité japonaise en photographie, en relation directe avec ces principes esthétiques qui découlent des arts traditionnels et de la culture bouddhique. D'après Tanizaki, les artistes japonais utilisent des équipements occidentaux, qui seraient un frein au développement du potentiel du « génie national », car inadapté au langage artistique japonais :

«Voyez par exemple notre cinéma : il diffère de l'américain aussi bien que du français ou de l'allemand par les jeux d'ombres, par la valeur des contrastes. Ainsi, indépendamment même de la mise en scène ou des sujets traités, l'originalité du génie national se révèle déjà dans la seule photographie. Or, nous nous servons en l'occurrence des mêmes appareils, des mêmes films ; à supposer donc que nous ayons mis au point une technique photographique qui nous fût propre, il est permis de se demander si elle n'eût pas été mieux adaptée à notre couleur de peau, à notre apparence, à notre climat et à nos usages. (...) Tandis que les Occidentaux, s'agissant par principe d'appareils inventés et mis au point par eux et pour eux, les ont évidemment dès le départ adaptés à leur propre expression artistique. On peut estimer que, de ce simple fait, nous avons subi de réels dommages.»⁹²

⁹⁰ TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, éd. Publications orientalistes de France, Paris, 1977 (publication japonaise 1933), 114 p.

⁹¹ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-vie-une-oeuvre/jun-ichiro-tanizaki-l-emprise-des-sens-8939506>

⁹² TANIZAKI Jun'ichiro, *Éloge de l'ombre*, éd. Publications orientalistes de France, Paris, 1977 (publication japonaise 1933), 114 p.

Il est intéressant de se demander si effectivement, les équipements photographiques créés en Europe ne furent pas inadaptés au Japon, et d'une certaine manière, ne permettaient pas d'être exploités avec tout leur potentiel. Après tout, il y avait entre les deux pays des différences climatiques importantes, les corps des Japonais-es et des Européen-ne-s étaient différents, le rapport à la lumière elle-même n'était pas vraiment semblable. Ce sont des choses qui peuvent influencer les émulsions et les chimies, nous faire utiliser des équipements en dehors de leur domaine optimal, et générer des rendus différents. Dès lors que la photographie n'avait pas été pensée pour être utilisée par des japonais, et pour capturer des sujets japonais, elle fut utilisée et développée en marge de la production occidentale. Des décennies plus tard, l'archipel est devenu un acteur technologique de l'image majeur, et ce fut alors le reste du monde qui s'équipa avec des appareils fabriqués au Japon.



Fig. 44 : GOCHO Shigeo, 55, série *Self and Others*, 1977,
tirage gélatino-argentique, 9,21 x 13,65 cm, 2002-2003

URL : <https://www.sfmoma.org/artwork/2014.1002/>

Comme nous l'avons vu précédemment, le Japon est un des pays non-européens et non-américains qui ont tant subi le phénomène d'occidentalisation qu'il est serait difficile de le considérer comme un pays purement «oriental». Cette industrialisation et cette modernisation rapide à donné un but à la vie publique japonaise pendant des années. Beaucoup de japonais-es ont ressenti ce «mal du pays» après l'effacement progressif de leur identité culturelle et religieuse, d'une part avec l'occupation américaine qui dura 7 ans, d'autre part exacerbé par l'aliénation que

certain·e-s ont montré à l'égard des cultures de l'Ouest⁹³. Cette stratégie nationale d'assimilation culturelle peut être considérée comme une forme de protection face à la menace des étrangers, l'état laisse ainsi dépérir les cultures indigènes et les héritages traditionnels. C'est de cette manière que l'on pourrait l'envisager en Europe. Mais d'un autre côté, le Japon ne suit pas les mêmes méthodes de conservation que nous : on perpétue les actions et les savoirs-faires mais pas les objets en eux-même, ainsi l'héritage traditionnel n'est pas envisagé de la même manière. L'assimilation des cultures étrangères ne se fait pas dans l'idée que ce qui est ancien sera perdu, car ce sont les façons de faire qui s'adaptent au temps. La question identitaire est une problématique générale au peuple japonais, qui se retrouve au cœur de la production photographique.

La subjectivité en photographie, art et objet documentaire

Même si la photographie d'art japonaise a toujours été en dialogue avec les autres productions du reste du monde, qu'elle ne s'est pas développée de manière indépendante, il existe tout de même des spécificités qui montrent que nous n'avons pas forcément la même compréhension de ce moyen d'expression. La photographie japonaise est souvent décrite avec des termes plus émotionnels, là où en France elle peut être exprimée de manière plus intellectuelle ou rhétorique. Ce qui peut peut-être nous surprendre en occident, c'est la relation à la subjectivité des photographe japonais-es :

«Encore aujourd'hui, quand je vais au Japon faire des lectures de portfolio, je rencontre des photographes qui me présentent leur travail, leur compréhension de ce qu'est la photographie est complètement différente de celle des jeunes artistes que je vais rencontrer en Europe. Le discours critique qu'il y a autour de la photographie est complètement différent (...) lorsque l'on va parler d'une exposition, on ne va pas en parler en terme analytique mais en terme émotionnel, on va parler du fait qu'elle va nous faire ressentir quelque chose, et pas la déconstruire, essayer de l'analyser de manière conceptuelle ou intellectuelle.»⁹⁴

Cette particularité du discours critique sur la photographie au Japon nous interpelle, car il est aux antipodes de notre modèle de réflexion cartésien, mais c'est aussi une question d'éducation :

⁹³ M. REYNOLDS Jonathan, *Allegories of time and space : Japanese identity in Photography and Architecture*, University of Hawai'i Press, 2015, 328 p.

⁹⁴ Entretien avec Marc Feustel.

on demande très tôt aux enfants d'exprimer leur ressenti sur leurs activités et les choses qu'ils et elles vivent. Après un cours par exemple, on demande aux étudiant-e-s d'écrire leurs pensées et leurs émotions pour s'entraîner à l'écriture. C'est de cette façon que l'on apprend à s'exprimer de manière générale, et cela se répercute sur la façon dont on parle des images au Japon.



Fig. 45 : HATAKEYAMA Naoya, *Underground / Water*, 1999.

Vue de l'installation à la Taka Ishii Gallery Photography Paris (Martin Argyroglo), 2016

URL : <https://www.takaishiiigallery.com/en/archives/16880/>

Dans tous les pays, il y a les traditions, et les réactions aux traditions. En Europe, il y a eu la période humaniste des années 50 avec Cartier-Bresson puis avec Magnum dans cette idée de photographie engagée, documentaire et humaine. Au Japon, il y a eu cette tradition humaniste après la seconde guerre, mais qui a donné naissance à une contre-action de la part de certains photographes comme Tomatsu, qui voulaient reconstruire une photographie à partir de l'idée de subjectivité. On voulait alors se désolidariser de l'objectivité froide du documentaire, en faveur de quelque chose de très avant-garde, de radical, subjectif et poétique :

«Chez Moriyama, chaque photo est une sorte de fossile d'un moment dans le temps qui permet une réflexion nostalgique et sentimentale. C'est quelque chose de très fort. L'association entre la photographie noir et blanc un peu floue et cette envie de montrer la subjectivité d'un photographe comme un artiste, un poète, c'est quelque chose qui s'est maintenu. Les artistes contemporains ont gardé cette subjectivité extrême dans la poésie du quotidien. Mais ils ne sont pas les seuls à faire ça, c'est devenu très à la mode partout dans d'autre pays. C'est moins sur l'objectif, sur le documentaire et plus sur l'expression et l'intimité, à mon avis.»⁹⁵

L'objectif des fondateurs de *Provoke* était alors le rejet total des styles photographiques établis, constatant que la photographie d'après-guerre traditionnelle était inopérante, en tant que moyen d'expression de la réalité⁹⁶. Leur pratique interrogeait les propriétés physiques et conceptuelles du médium, là où le réalisme photographique s'était éteint. Au près des images, des poèmes, des essais théoriques, et la conviction de produire avant-garde dans l'expérience du magazine physique, tout cela dans la continuité des recherches sur la dimension artistique du médium photographique qui furent avortées par la seconde guerre mondiale.

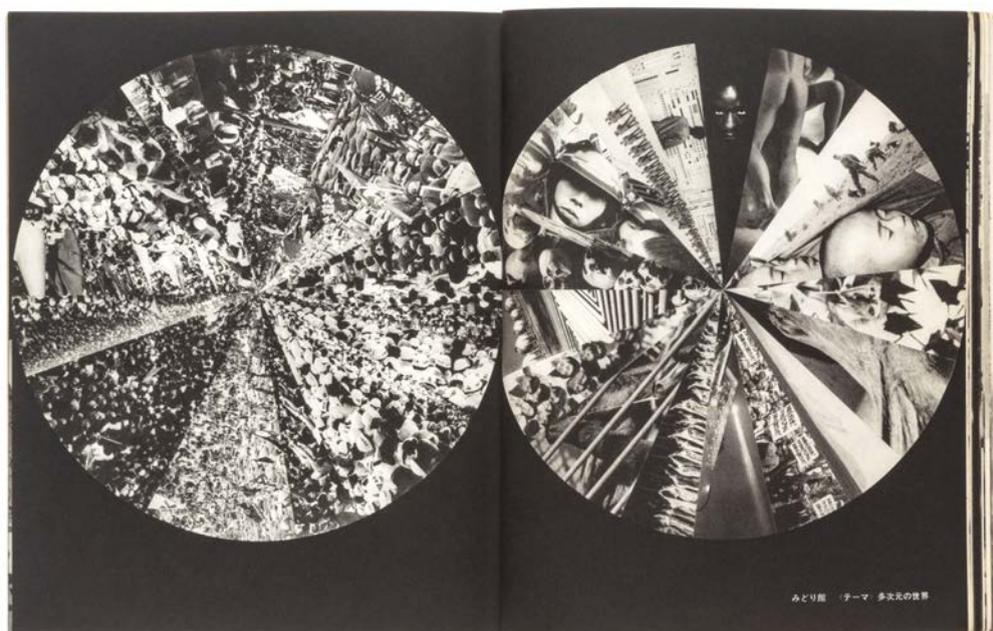


Fig. 46 : TÔMATSU Shômei, *Banbaku Yaro*, publié dans *Ken*, Juillet 1970.

URL : <https://www.le-bal.fr/2018/10/provoke-lhistoire-du-magazine-photo-japonais>

⁹⁵ Entretien avec Simon Baker à la Maison Européenne de la Photographie.

⁹⁶ IGNAS-MENZIES Tristan, *Provoke as a collective practice of photographic realism*, The University of British Columbia, 2016, 100p.

Cultures et images du Japon : une expérience phénoménale

Ce sujet de la subjectivité en photographie est au cœur de la production japonaise depuis la génération d'après-guerre et l'est encore aujourd'hui. De nombreux artistes se sont fait connaître en France pour leurs travaux sur l'intime, sur le journal photographique, les images du quotidien, des œuvres très personnelles et des artistes qui s'impliquent beaucoup émotionnellement dans leur travail. Le travail de Rinko Kawauchi, par exemple, s'inscrit dans un certain type de photographie qui s'est développée au Japon, de type phénoménal⁹⁷, dans la longue histoire d'un art pictural fondé sur la perception de la nature et un rapport sensible aux interactions entre les éléments, que ce soit visuellement ou par d'autres sens. On pourrait citer l'œuvre d'Araki, de Matsuo Yamamoto ou encore Miho Kajioka, dans ce mode si particulier d'appréhension et de représentation de la réalité ambiante : Du peintre qui inscrit cette expérience phénoménale sur le papier tel un calligraphe, au poète qui exprime à travers un haïku ou un waka les résonances d'un sentiment insaisissable qui n'est déjà plus, la photographie peut elle-même prendre la forme d'une composition similaire :

«On remarque chez Kawauchi Rinko un fort ancrage dans le quotidien, qui naît de la combinaison d'éléments multiples : les sujets ordinaires des images, l'environnement local comme lieu de prise de vue, l'absence de mise en scène et l'usage presque exclusif de la photographie en couleur. Prenant pour thème sa famille, la photographe place néanmoins celle-ci constamment en retrait, notamment par la multiplication des prises de vues de loin, des gros plans et des décadrages. Cette famille incarne finalement n'importe quelle famille japonaise, dans laquelle le lecteur - au moins le lecteur japonais - peut facilement s'identifier. (...) cette prise en main entraîne une proximité certaine, tant physique que symbolique.»⁹⁸

⁹⁷ La conscience phénoménale caractérise le vécu ou le ressenti d'un sujet, associée à une expérience qualitative telle que la perception d'une couleur, la sensation de chaud ou de froid, le sentiment d'anxiété. Le concept de la conscience phénoménale désigne les caractéristiques que présentent certains états mentaux comme la subjectivité ou l'aspect qualitatif de l'expérience qui leur est associée, on parle alors de point de vue « en première personne ».

⁹⁸ FROGER Lilian, Autour de *CUI CUI* de KAWAUCHI Rinko, Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon* (2016).



Fig. 47 : KAWAUCHI Rinko, *As it is*, éd. Chose Commune, 18 x 23 cm, 2020, 144 p.

URL : <https://chosecommune.com/fr/produit/as-it-is/>

Roland Barthes, après avoir effectué trois voyages au Japon entre 1966 et 1968, publie l'Empire des signes en 1970. On pourrait imaginer qu'un tel amateur d'images tire parti du travail des photographes des années 50 et 60, pourtant un étonnant écart se fait voir entre les photographies utilisées dans l'ouvrage et celles des photoreporters de l'époque. L'Empire des signes accorde à la photographie une grande importance, et celle-ci se fixait deux objectifs : décrire les « processus de création » et les illustrer par l'« image-document » plutôt que la « parole-hypothèse ». Barthes explore le phénomène avec une approche sémiologique de la langue et la culture japonaise :

«Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre : percevoir en elle la différence, sans que cette différence ne soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité (...) La masse bruissante d'une langue inconnue constitue une protection délicieuse, enveloppe l'étranger (...) d'une pellicule sonore qui arrête à ses oreilles toute les aliénations de la langue maternelle : l'origine, régionale et sociale, de qui la parle, son degré de culture, d'intelligence, de goût, l'image à travers laquelle il se constitue comme personne et qu'il vous demande de reconnaître. Aussi, à l'étranger, quel repos ! J'y suis protégé contre la bêtise, la vulgarité, la vanité, la mondanité, la nationalité, la normalité. La langue inconnue, dont je saisis pourtant la respiration, l'aération émotive, en un mot la pure signifiante (...) je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein.»⁹⁹

⁹⁹ BARTHES Roland, *L'empire des signes*, éd. Albert Skira, Genève, 1970, 150 p.

On comprend ici que la méconnaissance de Barthes de la langue japonaise est pour lui une forme de libération, car cette dernière est défaite de toute sa vulgarité, de son caractère ordinaire et populaire, il n'en reste que l'essence la plus pure, une sorte de délicieux fantasme que l'on pourrait appliquer par analogie au langage visuel : L'expérience d'une image créée par un « langage » différent du nôtre, la méconnaissance du contexte et de la situation de prise de vue nous amène à nous focaliser sur d'autres aspects spécifique, qui nous sont accessibles par la simple vision sans interprétation de l'événement et du sujet : les émotions et les sensations. C'est une sorte de refuge, un confort que de pouvoir se libérer du sens des images. Il y a une certaine satisfaction à se retrouver face à l'inconnu, une écriture visuelle qui nous est étrangère, que nous ne pouvons théoriser, expliquer, justifier, car l'art occidental nous amène à transformer l'«impression» (le phénoménal) en description.

«La mesure du langage est ce à quoi l'Occidental est le plus impropre ; ce n'est pas qu'il fasse trop long ou trop court, mais toute sa rhétorique lui fait un devoir de disproportionner le signifiant et le signifié, soit en «délayant» le second sous les flots bavards du premier, soit en «approfondissant» la forme vers les régions implicites du contenu.»¹⁰⁰



Fig. 48 : SUZUKI Risaku,
SAKURA 16,4-22, 2016,
impression chromogène,
120 x 155 cm.

URL : <https://christopheguy.com/artists/risaku-suzuki/selected-works#&gid=2339&pid=4536>

¹⁰⁰ BARTHES Roland, *L'empire des signes*, éd. Albert Skira, Genève, 1970, 150 p.

En 1974, le communiqué de l'exposition New Japanese Photography décrit les images présentées de la façon suivante : «*La qualité la plus centrale de la photographie japonaise récente est son souci de la description de l'expérience immédiate ; la plupart de ces images ne nous impressionnent pas comme un commentaire sur l'expérience, ou comme une reconstruction de celle-ci en quelque chose de plus stable et durable, mais comme un substitut apparent de l'expérience elle-même, déposé avec un manque de réflexion sûrement intentionnel.*»¹⁰¹ On retrouve ici cette idée de photographie de l'expérience phénoménale, et de l'image qui ne fonctionne pas comme une description de l'événement, mais comme l'incarnation du sentiment qui a laissé son empreinte. C'est à travers cette idée de la photographie que se développe le style, la méthode et l'iconographie des jeunes photographes de l'époque, et qui continue d'influencer celles et ceux d'aujourd'hui. D'après Yamagishi Shoji, la deuxième génération présentée à l'exposition se focalise elle sur la recherche de l'expression artistique à travers la richesse de la vie quotidienne du Japon de l'époque. Avec l'effondrement du système familial traditionnel et la dégradation de l'environnement, les photographes se focalisent sur les aspects les plus sombres du monde, avec des sujets aussi ataviques que la religion traditionnelle, le manque de sophistication et l'érotisme des japonais.

S'il y a une connexion à opérer entre la production japonaise contemporaine et l'aventure du signifiant propre à la démarche de Barthes, cela serait très probablement sur le terrain de l'expérience phénoménale et sur l'espace interstitiel entre les choses qui est à l'oeuvre dans le travail de certain-e-s photographes. Il semble alors assez étonnant que Barthes ne se soit pas intéressé à la photographie japonaise de son époque, comme si ce dernier évoluait aveuglément dans son Japon imaginaire idéal.

¹⁰¹ The Museum of Modern Art, New Japanese Photography at the Museum of Modern Art, Communiqué de presse, New York, 1974, 5 p.

«Ce que j'ai laissé dans l'ombre, en revanche, c'est le formidable mouvement de la photographie japonaise de l'époque, que Barthes d'ailleurs semble totalement ignorer. Hamaya Hiroshi, premier photoreporter à intégrer l'agence Magnum, Kimura Ihee ou Domon Ken avaient incarné la photographie réaliste des années 1950. Ils furent contestés par le groupe dit "des dix regards" (Junin no me) dont certains membres comme Tômatsu Shômei ou Hosoe Eiko, formèrent en 1957 la coopérative Vivo qui se dissoudra en juin 1961, juste avant d'accueillir Klein à Tokyo. En novembre 1968, ce fut la parution du numéro 1 de la revue Provoke, avec Takanashi Yutaka, Nakahira Takuma ou Taki Koji, souvent nourris d'influences littéraires et artistiques notamment Camus, Michaux, Barthes, Artaud, Godart... Parallèlement Araki Nobuyoshi et Fukase Masahisa avaient commencé leur travail. Le contraste est frappant entre la volonté de Provoke de prendre le réel à bras-le-corps, dans une esthétique are bure boke (brut, flou, granuleux), et la volonté de ne pas savoir, de fuir dans le fantasme, qui fut celle de Barthes au Japon et qu'exhibe la couverture même de son ouvrage.»¹⁰²

Si depuis l'introduction de la photographie au Japon, Européen-ne-s et Américain-ne-s ont cherché à matérialiser et à théoriser ce « regard japonais » tant recherché, la question n'est pas de prouver quelles sont nos différences mais comment grâce à la construction de ce dialogue, nous pouvons apprendre du Japon : « mais il faut aussi que, acceptant de laisser de part et d'autre d'immenses zones d'ombre (le Japon capitaliste, l'acculturation américaine, le développement technique), un mince filet de lumière cherche, non d'autres symboles, mais la fissure même du symbolique.»¹⁰³



Fig. 49 : HIRABAYASHI Tatsuya,
Mont Takao, Tokyo.

URL : <http://www.tokyo-ga.org/photographers/hirabayashitatsuya/>

¹⁰² LOZERAND Emmanuel - La beauté convulsive d'un marché aux puces surréaliste. William Klein, Roland Barthes, Maurice Pinguet et le Japon des années 1960, Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon* (2016).

¹⁰³ BARTHES Roland, *L'empire des signes*, éd. Albert Skira, Genève, 1970, 150 p.

Aujourd'hui, les photographes japonais-es sont souvent perçus comme des sortes d'ovnis de l'image, comme si nous ne pouvions les comprendre, comme s'ils avaient une manière différente de penser, et cela de manière assez générale même en dehors de leur travail :

«Par exemple le travail d'Araki sur le bondage qui semble un peu choquant et provoquant, ou le travail de Rinko Kawauchi, où les gens ont toujours un peu l'impression que c'est une ovni, tout est différent. Mais cela fait partie de toute cette fascination, moins on comprend quelque chose, plus c'est fascinant.»¹⁰⁴

Félix Régamey écrivait en 1899 :

«Il est indubitable que les idées artistiques du peuple japonais se forment par la beauté de ce pays et qu'il existe fondamentalement une espèce d'esprit artistique japonais. Cet esprit engendre l'art japonais sur lequel je suis venu faire une enquête. Personnellement, je ne suis pas d'accord avec l'enseignement traditionnel français de la peinture. Pourtant je ne peux pas adopter totalement la position traditionnelle japonaise. Le point de départ qu'on devrait prendre n'est ni français ni japonais, mais une position médiane, à mon avis.»¹⁰⁵

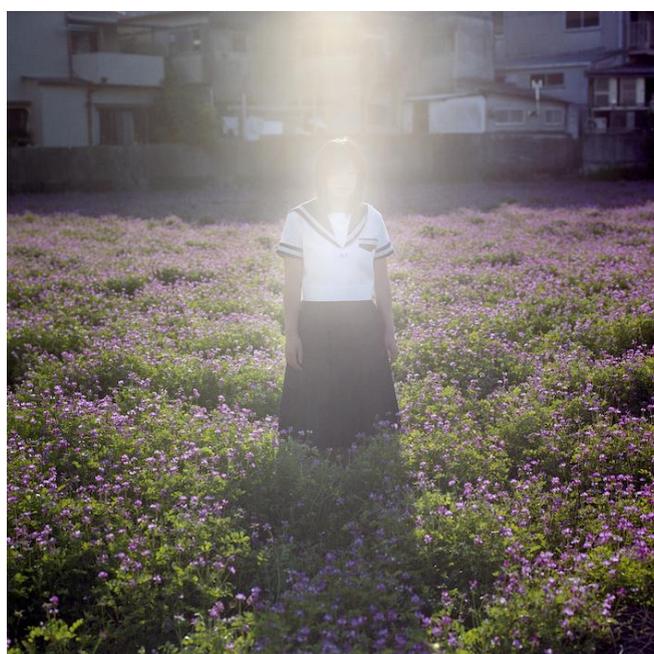


Fig. 50 : KAKIMOTO Hiromi, *Nekomata*, pour Neko Project, éd. IKI, 2019

URL : <http://neko-project.com/hiromi-kakimoto/>

¹⁰⁴ Entretien avec Marc Feustel.

¹⁰⁵ RÉGAMAY Félix, *Gaijin no me ni eizuru nihon* (1899).

Il est certain que l'intérêt en France et en Occident pour la production photographique japonaise prend racine dans cette forme d'incompréhension et de curiosité pour ce langage qui peut paraître si étrange à nos yeux. Quand bien même les photographes du Japon comme de la France n'ont cessé de construire leur identité visuelle au contact de celles d'autres pays du monde, notre conception de l'image photographique reste plus ou moins influencée par nos traditions picturales, nos méthodes d'apprentissage et de réflexion, notre façon d'exprimer nos sentiments et nos impressions, les images que l'on voit et qui nous inspirent au quotidien. Il serait réducteur et particulièrement manichéen pour tous les artistes de parler d'un regard japonais (qui impliquerait par opposition un regard occidental), qui plus est difficilement vérifiable dans la pratique, mais il me semble évident que l'étude de la photographie japonaise dans toute sa diversité constitue un formidable outil de réflexion sur la conception des images, le rapport des individus au médium photographique, et l'expression des sentiments par les arts visuels.

Conclusion

Nous avons tenté de démontrer que le rapport du public français à la photographie japonaise n'est jamais réellement direct, mais biaisé et influencé par les images préexistantes du Japon et des japonais-es, par un ensemble de représentations iconographiques de ce pays, de sa population, et de sa production photographique. Notre regard est dépendant de celui des personnes qui ont organisé, présenté et diffusé les auteur-trice-s japonais-es, à la fois dans une volonté de découverte, mais aussi dans une logique de marché global de la photographie. Un marché s'inspirant d'une vision qui, peu à peu, s'est cantonnée à donner une approche uniformisée de la production nipponne. Ainsi, le tout en tant que spectateur-rice, est de faire la réception de ces images malgré cette idée que nous nous sommes construits de ce que devrait être la photographie japonaise.

La présentation fréquente des photographes par le biais de leur nationalité nous amène à avoir des attentes, une certaine projection mentale de ce qui va nous être donné à voir, et la photographie devient d'ores et déjà une chose plutôt qu'une autre, selon la signification que l'on lui a associée. Cela a pu créer une relation plus compliquée avec les images en question, qui deviennent parfois plus l'incarnation d'une nationalité, que l'expression d'un individu à un instant donné. Bien que le caractère japonais ne soit pas systématiquement mis en avant, ces artistes sont encore assez peu montrés en France dans des mouvements et des thématiques internationales. Porter son regard sur la production de ce pays, c'est apprendre à surmonter les barrières de langage, de culture, de politique, c'est aller au-delà des étiquettes que nous avons associées au peuple japonais et à sa production artistique. C'est aussi apprendre à se dissocier de la conception binaire de l'Orient et de l'Occident, de la France et du Japon, comme deux entités fondamentalement opposées, avec une identité face à une autre.

Nous avons tenté de comprendre comment s'établit en France le marché de la photographie japonaise, comment il s'est construit, avec pourtant un nombre réduit d'interlocuteurs, mais en réussissant tout de même à créer son propre mythe au sein du public occidental. Il est primordial

lorsque l'on considère la photographie japonaise, aussi bien historique que moderne, de la voir avec ses influences extérieures, car elle ne s'est jamais développée en marge de la production internationale, mais toujours en conversation avec cette dernière. Car si les japonais-es se sont toujours informés, documentés et éduqués par rapport aux productions extérieures, ils et elles n'ont pas moins été attentif·ve·s à notre façon de les représenter. Les photographes du Japon ont aussi bien assimilé certaines techniques et esthétiques d'occident, qu'ils ont réagi à ce qui nous intéressait chez eux.

Nous avons vu dans cette étude que la représentation croissante des photographes japonais-es dans les institutions, le marché de l'art et l'édition fut permise par plusieurs facteurs : l'accessibilité des artistes, avec des grand·e·s maître·se·s de la photographie toujours vivant·e·s et ouvert·e·s aux collaborations à l'étranger ; le prix des oeuvres, largement plus abordable que celles des homologues européen·ne·s et américain·e·s ; une valorisation des tirages modernes et des reproductions plus importante que celles des vintage, permettant la commande de collections entières ; une production massive de livres photographiques pour découvrir les travaux des artistes sans barrière de langage ; des oeuvres qui ont largement attiré les occidentaux pour leurs qualité esthétiques mais également artisanales. Bien que la photographie d'art japonaise soit un très petit marché, elle présente plusieurs visages en France, car les diffuseur·euse·s présentent tous·tes des caractéristiques et des problématiques spécifiques. Les institutions publiques et privées ont des atouts de visibilité, de légitimité et d'accessibilité de l'objet culturel qui impliquent une certaine responsabilité et une objectivité envers le public et les artistes, là où les galeries et les maisons d'édition ont un rôle «d'entremetteur», elles peuvent apporter une interprétation bien plus personnelle aux oeuvres, tout en s'adressant à un public d'initiés et avec plus de proximité entre artistes et spectateur·rice·s.

Si la photographie japonaise à trouvé son public en France, nous avons essayé d'identifier, aussi bien du côté japonais que français, les motivations des artistes et du public dans la diffusion et la réception de ces oeuvres. Le marché français et européen de manière générale est tout à fait intéressant pour les jeunes artistes du Japon, où le marché de la photographie d'art contemporaine japonaise est quasi inexistant, tandis que le médium dispose d'une grande visibilité en France.

L'introduction sur le marché de l'art reste difficile pour les photographes n'ayant pas passé le barrage des institutions, encore plus pour celles et ceux ne s'inscrivant pas dans les critères de la «photographie japonaise» telle qu'elle est définie en occident. L'augmentation de jeunes artistes ayant étudié et/ou travaillé en Europe et aux États-Unis a permis le développement de pratiques plus hybrides et interculturelles, remettant sans cesse en question cette idée d'appartenance ou non de certain·e·s artistes à la production visuelle dite japonaise.

N'est-ce-pas cela que l'on recherche en tant que spectateur·rice·s, l'expérience d'une photographie fondamentalement différente, percutante et révélatrice, qui nous renverrait tel un miroir à nos propres habitudes de représentation ? Bien que la photographie japonaise n'ait jamais évolué en marge de celles des autres pays du monde, qu'il n'existe pas véritablement de regard japonais en opposition à un regard occidental, elle présente des singularités indéniables qui peuvent nous surprendre et nous mouvoir d'autant plus qu'elle nous est étrangère. Que ce soit à travers la photographie de rue, de paysage et d'architecture, du quotidien et de l'intime, plasticienne ou encore multidisciplinaire, c'est souvent le rapport des artistes aux phénomènes, leur perception de l'environnement et leur rapport sensible à la nature qui nous touche. La photographie japonaise nous donne à voir d'une manière différente l'appréhension et la représentation de la réalité ambiante, car face à ce langage visuel qui nous est inconnu, notre méconnaissance du contexte et de la situation de prise de vue nous permet de nous libérer du sens des images, afin d'en saisir l'essence la plus pure.

Bien que le statut de la photographie japonaise en France se soit consolidé dans les institutions, sur le marché de l'art et l'édition depuis le début du XX^e siècle, le travail de recherche, aussi bien historique que contemporain, compte encore de nombreuses pistes inexplorées en occident, et les échanges culturels et photographiques entre la France et le Japon ont encore beaucoup à nous apprendre.

Présentation de la PPM (Partie Pratique de Mémoire) :

Le Journal de Yumi (由美の日記) est un livre photographique à la manière d'un journal intime, une oeuvre mêlant fiction et réalité que l'on attribuera à une artiste créée de toute pièce. Yumi vit à Sakurai, dans la préfecture de Nara (île principale), elle photographie son quotidien et son environnement de tous les jours. Après avoir sélectionné 38 images réalisées entre novembre 2021 et octobre 2022, elle les a compilées chronologiquement dans un livre confectionné à la main. Ce livre photographique n'aura de japonais que l'apparence, puisque l'intégralité des images ont été réalisées en France et principalement à Paris.

Dans cette partie pratique nous tenterons de maintenir le lecteur dans ce simulacre de photographie japonaise tout en créant le doute. En quoi ces images pourraient-elles être japonaises ? Correspondent-elles aux images préexistantes que nous avons des oeuvres visuelles associées au Japon ? Est-ce le choix des sujets ? Les choix de prise de vue ? Le choix de la restitution ? Le livre invite celui qui l'observe à chercher les indices qui remettent en cause sa nature propre.

A travers cette appropriation de l'identité photographique japonaise (qui est plus une réinterprétation de certains codes esthétiques plutôt qu'une tentative d'imitation), nous tenterons de démontrer que s'il est possible de produire avec crédibilité un corpus d'images qui semble avoir été fait par une personne japonaise qui vit au Japon, peut-on vraiment faire confiance à notre perception du caractère japonais ? La caractérisation et la définition que nous nous sommes construits en France de cette photographie est-elle réellement fiable et représentative ? Est-il alors pertinent de considérer des artistes comme appartenant à un même groupe, celui de leur nationalité, auquel l'on associe certaines mouvances esthétiques, et qui reposent souvent sur une vision stéréotypée de leur culture ? Ne voyons-nous pas la photographie japonaise d'une manière circonscrite, à travers une forme d'exotisme et notre projection des clichés, au lieu de la considérer avec toute sa singularité et sa richesse ?

由美の日記

2021年11月から2022年10月まで



2021年11月5日



2021年11月22日

今日は雪が降っています。
モモは機嫌が悪いです。



2021年12月10日



2021年12月25日

たかさんと一緒にレストランで。
メリークリスマス!!

試験に合格することを祈った。



2022年1月16日



2022年2月8日



2022年2月27日



2022年3月7日

桜が咲きました。
とても綺麗です。



2022年3月23日

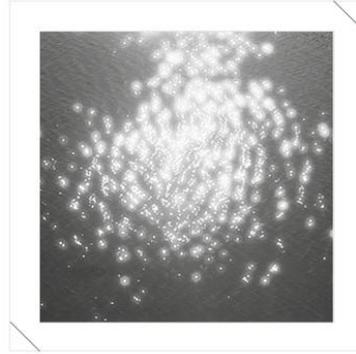


2022年3月31日

たかさんと桜井市のスケートパーク。



2022年4月2日



2022年4月12日

オレには夢がある。
海の向こうには自由がある。



2022年4月24日

はなちゃんほんとに私の親友です。



2022年4月30日

淋しかったならそう言ってくれればいいのに。



2022年5月4日

私は少しこちらの世界に長く
関わりすぎたのか。。。



2022年5月5日



2022年5月5日

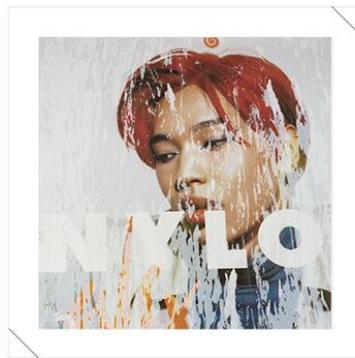
空には何羽の鳥がいる。。。



2022年5月11日



2022年5月21日



2022年6月5日



2022年6月23日

誕生日のためにお母さんと一緒に寺に行きます。



2022年6月30日



ハナのプレゼントを探しています。

2022年7月1日



仲間と桜井市の祭り。

2022年7月7日



私はそこまでやれるほどできた人間じゃねえん。

2022年7月7日



銭湯で。
ひさしぶりです。

2022年7月16日



いよいよ休日!!

2022年7月22日



2022年7月29日



2022年8月2日



2022年8月11日

私の好きなラーメン。



2022年8月15日

おじさんは元気です。



2022年8月31日



2022年9月3日

はなと学校に戻る。



2022年9月24日

京都での週末。
神はどこでも。

恐怖を捨てろ。前を見ろ。



2022年10月5日



2022年10月27日



2022年11月16日



2022年11月28日

人魚さえ時々溺れる。

Bibliographie

- Ouvrages :

ARAKI Nobuyoshi, *Leçon de photo intégrale*, Atelier Akatombo, 2018, 284 p.

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Éditions du Seuil, 2015, 160 p.

BENNETT Terry, *Early Japanese Images*, Tuttle Publishing, 1995, 168 p.

Maison de la culture du Japon à Paris, *Sur les routes d'un Japon rêvé : Impressions de voyageurs français du XIXe siècle au Japon*, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2021, 96 p.

PINGUET Maurice, *Le texte Japon*, Éditions du Seuil, 2009, 208 p.

SZARKOWSKI John, YAMAGISHI Shoji, *New Japanese Photography*, The Museum of Modern Art, 1974, 112 p.

TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre* (1933), Éditions Verdier, 2011, 160 p.

WILKES TUCKER Anne, FRIIS-HANSEN Dana, KANEKO Ryûichi, TAKEBA Joe, IIZAWA Kôtarô, KINOSHITA Naoyuki, *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, 405 p.

Collectif YOKOE Fuminori, IIZAWA Kotharo, KAMIKURA Yoshiko, KOBAYASHI Norio, SHIBATA Toshio, HATAKEYAMA Naoya, MIYOSHI Kozo, ITO Yoshihiko, KOYAMA Hotaro, Sato Tokihiro, ISHIHARA Tomoaki, KON Michiko, HATTORI Fuyuki, MORIMURA Yasumasa, *La Photographie Contemporaine Japonaise : Douze Points de Vue*, Édition de la Mairie de Paris, 1990, 117 p.

- Travaux de recherche :

ARRIBERT-NARCE Fabier, KUWADA Kohei, O'MEARA Lucy (sous la direction de), *Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945, Paris - Tokyo - Paris : détours par le japon*, Éditions Honore Champion, 2016, 348 p.

BOUVARD Julien, PATIN Cléa (sous la direction de), Japon Pluriel 12, *Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon, Actes du douzième colloque de la Société française des études japonaises*, Éditions Picquier, 2018, 724 p.

IGNAS-MENZIES Tristan, *Provoke as a collective practice of photographic realism*, Vancouver, University of British Columbia, Thèse de Master en Arts, Université de Colombie-Britannique, 2016, 100 p.

M. REYNOLDS Jonathan, *Allegories of time and space : Japanese identity in Photography and Architecture*, University of Hawai'i Press, 2015, 328 p.

- Communiqués et dossiers de presse :

FOCILLON Henri, *L'estampe Japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIXe siècle*, communication présentée au Congrès d'Histoire de l'Art, Paris, 1921, 10 p.

The Museum of Modern Art, *New Japanese Photography at the Museum of Modern Art*, Communiqué de presse, New York, 1974, 5 p.

- Ressources en ligne :

AKASHIKA	Maya	https://akashikamaya.com/CV
ARAI	Takashi	https://takashiarai.com/ https://www.galeriecameraobscura.fr/artistes/arai/biographie/bio.html
ARAKI	Nobuyoshi	http://arakinobuyoshi.com/
ASAMI	Akihito	https://www.asami-design.com/index.html
ASANO	Shigeru	https://lepetitfestival.com/artists-performers/shigeru-asano-2018/ https://www.janerobertsfinearts.com/fr/artiste/146-shigeru-asano https://www.hayasaki.fr/fr/exposition/620.html
EHIRA	Tatsunori	http://www.tatsunoriehira.com https://www.fotofever.com/artist/tatsunori-ehira/1508
FUJIHIRO	Meisa	https://www.meisafujishiro.org/ https://www.inbetweengallery.com/project/photostore-meisa-fujishiro/
FUJITA	Susumu	https://www.inbetweengallery.com/project/susumu-fujita-2/
FUJIWARA	Satoshi	https://www.satoshi-fujiwara.com/
FUJIWARA	Atsushi	https://pen-online.com/fr/arts/atsushi-fujiwara-quand-lau-dela-observe/ http://atsushifujiwara.com/
FUKASE	Masahisa	http://masahisafukase.com/
FURUYA	Seiichi	https://www.furuya.at/en/home.html
HAMAGUCHI	Takashi	https://www.takaishiigallery.com/en/archives/16913/ https://www.shashasha.co/en/artist/takashi-hamaguchi
HAMAYA	Hiroshi	https://www.michaelhoppengallery.com/artists/125-hiroshi-hamaya/overview/

		https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/ckXXGGE
HATAKEYAMA	Naoya	https://editionslightmotiv.com/auteurs-photographes/naoya_hatakeyama/ http://www.sageparis.com/artists/naoya-hatakeyama
HIRABAYASHI	Tatsuya	https://www.inbetweengallery.com/project/record-vol3/ https://www.inbetweengallery.com/project/tatsuya-hirabayashi/
HIRASAWA	Kenji	http://kenjihirasawa.com/
HISATSUKA	Mao	https://www.inbetweengallery.com/project/mao-hisatsuka/ https://www.inbetweengallery.com/project/record-vol10/
HOSOE	Eikoh	https://www.moma.org/artists/2735 https://pen-online.com/fr/arts/eikoh-hosoe-lun-des-maitres-de-la-photographie-japonaise/ https://www.ericmouchet.com/gem/eikoh-hosoe/
HOSOKURA	Mayumi	http://hosokuramayumi.com/ https://pen-online.com/fr/arts/mayumi-hosokura-les-couleurs-du-plaisir/ https://la-chambre-claire.fr/livre/mayumi-hosokura-jubilee/
INBE	Kawori	http://www.inbekawori.com/profile/profile.htm https://www.fotofever.com/exhibitor/galerie-lieu-lieu/1272 https://www.shashasha.co/en/artist/kawori-inbe
ISHIMOTO	Yasuhiro	https://actuphoto.com/3731-yasuhiro-ishimoto-exposition.html https://www.moma.org/artists/2834
JUMONJI	Bishin	https://www.pierreyvescaer.com/artistes/bishin-jumonji-2/ https://jumonjibishin.com/
KAJIOKA	Miho	https://www.mihokajioaka.com/

KAKIMOTO	Hiromi	https://www.hiromikakimoto.com/index.html
KANOH	Tanmei	https://www.inbetweengallery.com/project/tenmei-kanoh-2/ http://tenmeikanoh.com/en/index.php?com=form
KATAYAMA	Mari	https://marikatayama.com
KAWAUCHI	Rinko	http://rinkokawauchi.com/en/
KIKAI	Hiroh	https://www.inbetweengallery.com/project/hiroh-kikai/ https://www.lensculture.com/articles/hiroh-kikai-hiroh-kikai-talks-about-photography
KIMURA	Hajime	https://www.hajimekimura.net/
KIMURA	Ihee	https://ibashogallery.com/artists/119-ihei-kimura/overview/
KITAJIMA	Keizo	https://www.inbetweengallery.com/project/keizo-kitajima-silkscreens-record-vol-44/ https://www.le-bal.fr/sites/default/files/atoms/files/cp-tokyo-e_le-bal.pdf https://ibashogallery.com/artists/89-keizo-kitajima/overview/ https://www.shashasha.co/en/artist/keizo-kitajima keizokitajima.com
KIYONAGA	Yasuo	https://kyoto-muse.jp/paris/
KOBAYASHI	Nobuyuki	https://www.thurmanovich.com/nobuyuki-kobayashi https://blog.grainedephotographe.com/interview-video-les-visages-de-dieu-de-nobuyuki-kobayashi-en-tirage-platine-palladium/ http://www.zenne-inc.com/en.html
KOHEY	Kanno	https://www.pierreyvescaer.com/artistes/kohey-kanno-3/ https://pen-online.com/fr/arts/kohey-kanno-regard-dune-minorite-sur-les-minorites/ https://www.koheykanno.com/
KOJIMA	Yosuke	https://www.lensculture.com/yosuke-kojima

		http://www.heliophoto.fr/portfolio/waterscapes-yosuke-kojima https://www.yosuke-k.com/
KOYAMA	Taisuke	http://www.tiskkym.com/
KUGIMACHI	Akira	https://www.akirakugimachi.com/
KUMANO	Makiko	http://makiko-photographe.com/ https://www.pierreyvescaer.com/makiko-kumano-suite-de-la-biographie/
MAESAKO	Mikiko	https://www.inbetweengallery.com/project/mikiko-maesako/ https://www.lensculture.com/mikiko-maesako http://www.mikikomaesako.com/index.html
MATSUBARA	Ken	http://www.kenmatsubara.com/biography.html https://www.ericmouchet.com/gem/ken-matsubara/
MATSUE	Taiji	https://www.shashasha.co/en/artist/taiji-matsue
MATSUI	Hiroki	https://www.inbetweengallery.com/project/hiroki-matsui/ https://www.matsuihiroki.com/
MIZUTANI	Yoshinori	https://www.yoshinori-mizutani.com/cv
MORIMURA	Yasumasa	https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura#tab:thumbnails https://www.saatchigallery.com/artist/yasumasa_morimura
MORIYAMA	Daido	www.moriyamadaido.com
MOTOHASHI	Seiichi	http://www.izuphoto-museum.jp/e/exhibition/195750260.html https://www.galerieecho119.com/blogs/the-exhibitions/from-ueno-station-with-love_-motohashi-seiichi https://photo-town.jp/collection/8521/nggallery/page/1#

MURAKAMI	Masakazu	http://www.parisetudiant.com/etudiant/sortie/in-between-record-vol-35-kumogakure-onsen-cache-derriere-le-brouillard-masakazu-murakami.html https://www.inbetweengallery.com/project/masakazu-murakami/
NAKAFUJI	Takehiko	https://www.inbetweengallery.com/project/takehiko-nakafuji/ https://www.shashasha.co/en/artist/takehiko-nakafuji http://takehikonakafuji.com/
NASUKAWA	Fumio	https://www.inbetweengallery.com/project/record-vol3-1/ https://www.inbetweengallery.com/project/fumio-nasukawa/
NIIHARA	Yurina	http://www.yurina-photographer.com/
NINAGAWA	Mika	https://mikaninagawa.com/ https://www.clique.tv/es-mika-ninagawa-superstar-de-photographie-japon/
NINOMIYA	Saori	https://www.inbetweengallery.com/project/saori-ninomiya/ https://www.saorininomiya.com/
NISHIMURA	Tamiko	http://www.photosaintgermain.com/editions/2018/parcours/placart-photo https://la-chambre-claire.fr/livre/tamiko-nishimura-vent-calmoso/ https://mindseye.fr/Nishimura.php
NISHIMURA	Junku	www.junkunishimura.com
NITADORI	Miki	http://www.mikinitadori.com/
NOMURA	Sakiko	http://sakikonomura.com/en_exhibitions/ https://www.galerieecho119.com/blogs/artists-exhibited/sakiko-nomura?_pos=2&_sid=d1babc601&_ss=r
NONAKA	Reiko	http://reikononaka.com/
OBA	Sachiko	https://www.inbetweengallery.com/project/sachiko-oba/

OBARA	Kazuma	https://www.kazumaobara.com/
OGAWA	Yasuhiro	http://ogawayasuhiro.com/
OKAHARA	Kosuke	https://www.kosukeokahara.com/home/ http://www.polkagalerie.com/fr/kosuke-okahara-biographie.htm
ONAKA	Koji	https://www.onakakoji.com/biography-english/ https://www.shashasha.co/en/artist/koji-onaka https://www.inbetweengallery.com/project/koji-onaka/
ONODERA	Yuki	https://yukionodera.fr/
OTSUKA	Tsutomu	https://www.inbetweengallery.com/project/tsutomu-otsuka-3/
SAIGA	Yuji	http://www.ne.jp/asahi/saiga/yuji/bio-e.html https://www.letarnlibre.com/2016/06/25/4406-musee-mine-cagnac-double-regard-photographique-ans-distance-sur-gunkanjima-ile-mystere-japon-diaporama.html
SAWADA	Tomoko	http://tomokosawada.com/
SHIBATA	Toshio	https://chosecommune.com/fr/artist/toshio-shibata/ http://www.polkagalerie.com/fr/toshio-shibata-biographie.htm http://toshioshibata.com/ http://www.laurencemillergallery.com/artists/toshio-shibata?view=slider#25
SHIRAISHI	Chieko	https://www.fisheyemagazine.fr/decouvertes/actu/chieko-shiraishi-lart-du-tirage-et-la-photosie-du-regard/ https://www.galerieecho119.com/blogs/the-exhibitions/a-la-frontiere-des-songes?_pos=4&_sid=a7b028e63&_ss=r https://la-chambre-claire.fr/livre/chieko-shiraishi-shikawatari/

SOMEYA	Manabu	http://www.someyamanabu.com/ https://www.shashasha.co/en/artist/manabu-someya https://www.inbetweengallery.com/project/manabu-someya/
SOTOKUBO	Keiko	http://galleriesatellite.free.fr/sotokubo/sotokubo.html https://g-tokyohumanite.com/exhibitions/2018/1112bis.html
SUDA	Issei	https://chosecommune.com/fr/artist/issei-suda/ http://www.jeankentagauthier.com/fr/artistes/presentation/4/issei-suda
SUGIMOTO	Hiroshi	https://www.sugimotohiroshi.com/
SUMI	Takeshi	http://www.takeshisumi.com/index.html https://www.inbetweengallery.com/project/takeshi-sumi/
SUZUKI	Ryo	https://actuphoto.com/26141-artligue-presente-lexposition-new-jpn-gen.html http://www.artligue.fr/fr/artwork/1177/ryo-suzuki-untitled---trying-to-catch-the-form-03
SUZUKI	Tatsuo	https://www.tatsuosuzuki.com/
SUZUKI	Risaku	http://www.risakusuzuki.com/en/biography/ https://christopheguy.com/artists/risaku-suzuki/biography http://www.artnet.fr/artistes/risaku-suzuki/ https://www.takaishiigallery.com/en/archives/19745/
TAHARA	Keiichi	http://www.keiichi-tahara.com/ https://www.mep-fr.org/event/keiichi-tahara/
TAKAGI	Yasuyuki	https://www.expositionphoto.fr/yasuyuki-takagi/#main https://pen-online.com/fr/arts/yasuyuki-takagi-the-chesnut-and-the-archive/ http://www.yasuyukitakagi.com/photograph.html

TAKAGI	Akimitsu	https://thetattoowriter.com/ https://www.tattoodo.com/articles/the-photographs-of-akimitsu-takagi-150254 https://www.galerieecho119.com/blogs/artists-exhibited/akimitsu-takagi
TAKAHASHI	Kazuumi	https://kazuumi.jp/profile/
TAKAKURA	Daisuke	https://www.takakuradaisuke.com/ https://www.lensculture.com/daisuke-takakura
TAKANASHI	Yutaka	https://www.shashasha.co/en/artist/yutaka-takanashi https://actuphoto.com/yutakatakanashi
TAKATA	Yoshi	https://www.mcjp.fr/fr/agenda/archives-2/septembre-decembre-2000/regards-de-yoshi-takata https://www.lejournaldesarts.fr/evenement/2022/yoshi-takata-un-regard-sur-paris-159474 https://ropac.net/usr/library/documents/main/exhibitions/616/communique-de-presse_yoshi-takata_un-regard-sur-paris_thaddaeus-ropac_2022_french.pdf
TANAKA	Chotoku	https://www.inbetweengallery.com/project/chotoku-tanaka/ http://www.artnet.fr/artists/chotoku-tanaka/
TOBITSUKA	Tomohisa	https://www.inbetweengallery.com/project/tomohisa-tobitsuka/ https://placartphoto.com/book/3008/there..._atmosphere_is_all...-tomohisa_tobitsuka
TÔMATSU	Shômei	https://www.mep-fr.org/event/daido-moriyama-shomei-tomatsu/ https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2021/01/14/shomei-tomatsu-un-esprit-rebell-e-qui-defie-le-japon_6066204_4497319.html https://www.sfmoma.org/artist/Shomei_Tomatsu/

TSUCHIDA	Hiromi	https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/cd6xLp https://www.paris-art.com/createurs/hiromi-tsuchida/ http://www.marcfeustel.com/eyecurious/tag/Hiromi+Tsuchida http://hiromi-t.com/
UEDA	Shoji	http://www.shojiueda.com/
UKAI	Toru	https://www.toru-ukai.com/about http://lepontrouge.net/?portfolio=toru-ukai-invisible-boundaries
UTSU	Yumiko	https://www.saatchigallery.com/artist/yumiko_utsu_photography https://www.utsuyumiko.net/ https://www.cnap.fr/yumiko-utsu#evenements
WATABE	Yukichi	https://www.le-bal.fr/2019/06/tokyo-e https://www.inbetweengallery.com/project/record-vol18/ https://www.polka.paris/factory/watabe-yukichi-a-criminal-investigation-first-edition.htm https://www.shashasha.co/jp/artist/yukichi-watabe
WATANABE	Hitomi	https://www.galerieecho119.com/blogs/the-exhibitions/irezumi-l-art-du-tatouage-japonais-irezumi-the-art-of-japanese-tattoo https://ellesxparisphoto.com/hitomi-watanabe/ https://www.galerieecho119.com/blogs/artists-exhibited/hitomi-watanabe
YAMAGUCHI	Herbie	http://www.herbie-yamaguchi.com/ https://www.artsy.net/partner/galerie-echo-119/artists/herbie-yamaguchi https://www.galerieecho119.com/blogs/artists-exhibited/herbie-yamaguchi
YAMAMOTO	Masao	https://www.galeriecameraobscura.fr/artistes/yamamoto/biographie/bio.html https://www.yamamotomasao.jp/exhibition-resume-solo

YAMAUCHI	Yu	https://www.yuyamauchi.com/
YAMAZAKI	Hiroshi	https://www.emoninc.com/artists-hiroshi-yamazaki https://www.mep-fr.org/event/memoire-et-lumiere/
YANAGI	Miwa	http://www.yanagimiwa.net/e/
YOKOTA	Daisuke	https://jeankentagauthier.com/fr/artistes/presentation/5/daisuke-yokota https://www.le-bal.fr/biographies/daisuke-yokota https://www.shashasha.co/en/artist/daisuke-yokota
YOSHIDA	Akihito	http://www.akihito-yoshida.com/

Annexes

Annexe 1 : Entretien avec Marc Feustel

Visioconférence, Février 2022

Pouvez-vous vous présenter ?

Je ne suis pas universitaire, je ne suis pas chercheur. J'ai toujours été indépendant, je n'ai jamais eu de rôle institutionnel, ou que ce soit dans ce triangle que tu évoques entre l'édition, les institutions d'art et le marché de l'art. J'ai travaillé dans tous ces domaines mais toujours de manière indépendante. Je suis arrivé à la photographie japonaise au début des années 2000, et le premier projet que j'ai fait en rapport avec la photographie japonaise était un livre chez Flammarion, qui s'appelle Japon, un autoportrait, et qui était une espèce d'anthologie photographique et historique sur la période de l'après-guerre, qu'on a définie pour le livre comme allant de la fin de la guerre jusqu'aux jeux Olympiques de Tokyo en 1964. Au-delà de faire le livre en tant que projet, ça a donné lieu à plein de choses, et au fur et à mesure du temps j'ai continué de faire des projets avec le Japon, ce qui me prenait de plus en plus de mon temps. J'ai monté une petite structure qui avait pour vocation de créer des ponts avec le Japon dans le domaine de la photographie, des ponts avec l'occident de manière générale. Je suis anglophone, c'est ma langue maternelle, je travaille beaucoup en anglais, j'étais basé à Londres, j'ai travaillé avec la Suède, l'Australie, les États-Unis, l'Allemagne, les Pays-Bas, la France bien sûr, mais l'idée c'était vraiment de le faire de manière internationale pour plein de raisons différentes. Ce n'était pas toujours un intérêt pour la France en particulier qui venait du Japon, mais juste de pouvoir faire voyager le travail en dehors du pays. Au début il y avait quand même cet à priori de dire "Il y a eu un projet sur le Japon l'année dernière, on va attendre cinq ans avant d'en faire un autre." C'était très difficile d'avoir une activité qui se concentrait que sur un pays. Je fais plein d'autres choses aussi, qui ne se rapportent pas toujours au Japon. Je m'intéresse beaucoup au livre photographique, j'écris beaucoup là-dessus et je travaille avec des éditeurs sur des publications de livres, souvent qui ne sont pas faits par des artistes japonais. J'ai toujours gardé cet intérêt très fort et cette spécialité pour la photographie japonais, d'abord pour la

période de l'après-guerre, puis assez rapidement j'ai commencé à travailler avec des photographes contemporains. Je continue à le faire d'ailleurs avec un nombre de photographes important, j'écris aussi pour des revues photographiques japonaises, pour des publications au Japon également. C'est un peu le résumé de mon rapport avec la photo japonaise.

Cela représente quoi pour vous le terme "Photographie Japonaise" ?

Pour moi, le terme Photographie Japonaise, ne veut pas dire grand chose finalement, dans le sens où, quand j'ai commencé mon activité, au début des années 2000, c'était un peu motivé par le fait que j'étais incapable de répondre à une question comme ça. Je ne savais pas à quoi ressemblait la photographie japonaise. Je trouvais que c'était impossible, depuis la perspective de quelqu'un assis en France, qui souhaitait s'y intéresser de manière un peu plus approfondie, de pouvoir le faire. Bien sûr on pouvait découvrir à travers une exposition le travail d'un photographe. J'avais été motivé à l'époque par deux expositions, une d'Araki au Centre National de la Photographie, et une de Daido Moriyama à la fondation Cartier. On pouvait voir de la photographie japonaise mais on ne pouvait pas vraiment comprendre le contexte dans lequel elle était faite. On ne savait pas ce qu'était ce paysage photographique, quelle était son histoire, qui étaient les précurseurs de Araki ou de Moriyama. On ne savait pas en quoi la photographie japonaise pourrait être différente ou d'ailleurs très similaire à la photographie telle qu'on la connaît en Europe. Par contre, il me semble qu'on avait une certaine attente de ce terme, il était très lourd de sens. Quand on disait photographie japonaise, même pour ceux qui ne connaissaient pas cette photographie, ils avaient tout ce suite des choses en tête. Ce n'était pas toujours exactement les mêmes choses, mais pas un registre très large non plus. On attendait soit du Araki, soit quelque chose qui ressemblerait à de la photographie de *Provoke*, Moriyama et ses acolytes, une photographie très contrastée, univers noirs et blanc, urbain, sombre, un certain style. Ou peut-être cela évoquait quelque chose qui se rapporte plus au Japon en dehors de la sphère photographique, l'idée d'une photographie qui, visuellement, serait la mise en forme du concept du zen ou de la sophistication japonaise, du raffinement, de l'épuration, du minimalisme. Aujourd'hui, je pense que l'on a fait du chemin depuis, on pourrait rajouter plein d'autres définitions à cela, et peut-être que l'on a moins cette attente que la photographie japonaise soit uniquement une de ces choses. Néanmoins, je pense que ce n'est pas du

tout un terrain neutre. Dès que l'on dit "Photographie Japonaise" à quelqu'un, la personne va tout de suite avoir quelque chose en tête, des attentes, une projection de ce que cela veut dire. Ça crée une relation plus compliquée avec la photographie en question.

Est-ce que l'augmentation du nombre d'artistes japonais exposés en France a permis une diversification des styles photographiques et des pratiques représentées ?

Quand j'ai commencé, il n'existait pas grand-chose en termes d'exposition ou de publications qui regardaient la photographie japonaise de manière contextuelle. Il y avait eu des expositions ou des livres par le passé en Autriche, aux Pays-Bas, aux États-Unis, mais ça avait toujours été un événement qui n'avait pas vraiment donné lieu à une suite. Par contre, ce qui a commencé à se passer, depuis un peu moins de 10 ans, on a vu une série d'expositions, de publications, et un intérêt prolongé dans le monde de la photographie d'art, pour la photographie d'art, ce qui permet un rapport un peu différent. Bien sûr la pluralité de ces événements et de ces objets permet de voir la photographie japonaise de manière plus large, de découvrir des choses au-delà de ce qu'on connaissait déjà un petit peu. Oui, on a une perspective en France qui est plus complexe et riche que ce que l'on avait il y a 15 ans. Par contre, je dirais que ce qu'il s'est passé, c'est que, de manière parallèle, il y a eu dans le domaine de la photographie en occident, un révisionnisme historique sur le livre photo. Le livre avait été longtemps considéré comme un support secondaire à l'exercice de la photographie, à l'exposition muséale ou de galerie. Ce n'était pas anecdotique, mais pas perçu au cœur du développement de la photographie, et ça ça a vraiment changé depuis 10, 15 ans. Il y a eu non seulement un boom dans l'édition photographique mais également par les institutions aussi importante que la Tate, qui ont vu la naissance de la photographie, que par des petites activités indépendantes contemporaines, il y a eu cette prise de conscience que le livre photographique avait joué un rôle beaucoup plus important que ce qu'on lui avait accordé par le passé. Bien sûr on pense à Parr et Badger et leur histoire du livre photographique qui a joué un rôle très important. Naturellement, à travers ce processus on s'est intéressé au Japon et à la photographie Japonaise, parce que c'est principalement à travers le vecteur du livre photographique que la photographie japonaise s'est exprimée jusqu'à assez récemment. Il y a des publications qu'on pouvait considérer comme étant d'avant-garde, très radicales, que ce soit dans le sens de la sophistication d'un livre

comme Chizu de Kikuji Kawada, qui est un peu l'exemple dont on parle souvent, que par des choses faites de manière les plus simples possibles, comme les albums photocopiés d'Araki au début de sa carrière, certains livres de Moriyama, ou d'autres artistes qui ont fait les choses avec les moyens du bord. Ce qui s'est passé très rapidement quand on s'est intéressé au livre, c'est que le Japon est devenu incontournable dans cette conversation là. Ce qu'on a surtout vu depuis 10 ans, c'est des expositions qui se sont focalisées sur les années 60 et 70, sur ce qui touche à Provoke d'une certaine manière. Malgré le fait que l'on ait agrandi notre champ de vision par rapport à la photographie japonaise, ce n'est qu'un début. Tout ça est très récent, il y a encore beaucoup de choses à découvrir. Je pense que si l'on demande aux gens de parler de la photo japonaise des années 80 et 90, ils ne sauraient pas vraiment se situer là-dedans. On est loin d'avoir fait le tour de la question.

Pensez vous qu'il existe chez le grand public comme chez les spectateurs plus avertis, un intérêt pour cette photographie, spécifiquement pour son caractère japonais ? Est-ce que l'on a tendance à rechercher dans l'image le sujet vraiment japonais ?

Je dirais qu'il y a vraiment une différenciation à faire entre le grand public et le monde minuscule d'initiés à la photographie. La France a une relation de très longue date avec le Japon, de curiosité partagée l'un pour l'autre. Donc l'intérêt pour le Japon prédate la popularisation de la photographie. Je pense qu'il y a par exemple tout un public, d'ailleurs beaucoup plus important que pour la photographie, qui s'intéresse, que ce soit à l'anime, au manga, à la gastronomie, pour qui, quand on dit japonais, tout de suite c'est très positif, on veut en savoir plus. Et aussi, on a une idée en tête de ce que ça peut être. Il y a un appétit qui existe déjà au niveau du grand public, je pense pour la culture japonaise au sens large. Dans le petit monde de la photographie d'art, il y a ce phénomène qui existe toujours, et pour dépasser cela il faudrait présenter le travail d'un artiste japonais sans parler de sa nationalité, sans que l'on sache à quoi la personne ressemble, ce qui n'est pas forcément un exercice utile. Ce terme de photographie japonaise est toujours là et s'attache toujours fortement aux photographes qui sont présentés, et peut-être plus que d'autres photographes, disons américains, ou suédois, entre autres. Il y a forcément une attente particulière, mais peut-être pas aussi étroite que ce que l'on pouvait avoir par le passé. Néanmoins, il y a ce

phénomène qui existe avec la photographie japonaise, donc bien sûr cela a un effet sur la manière dont les œuvres sont présentées, et sur notre compréhension du travail.

Pensez vous qu'il existe chez les artistes japonais une conception de la photographie et de l'image de manière générale qui puisse être différente de celle que l'on a en occident, du fait de nos différences culturelles et artistiques ?

Je pense que oui, mais il faut faire attention, car c'est cela qui nous amène à avoir des attentes très particulières d'une photographie japonaise. Cela peut être réducteur de l'appréhender, de l'envisager de cette manière là. Par contre, il est clair tout simplement quand on regarde le terme "Photographie", "Écrire avec la lumière", le terme japonais équivalent est "Shashin", qui veut dire "Copie de la réalité" ou "Copie de la vérité". Quand on regarde de manière étymologique le terme qui est utilisé pour définir la photographie, on peut déjà se dire que les choses sont parties dans des sens assez radicalement différents. En plus de ça, le Japon a découvert la photographie très très tôt, donc très peu de temps après son invention, et se l'est appropriée. Par exemple, il était coutumier pour les samouraïs de faire leur portrait, cela avait été intégré dans les mœurs, à une époque où le pays n'était pas caractérisé par l'ouverture. C'est quelque chose qu'ils ont absorbé, mais sans être en dialogue avec le monde extérieur, sans que l'on soit venu leur présenter la photographie, leur apprendre. Donc, dès leur absorption de cette technique-là, elle a fait un chemin culturel spécifique au Japon, ce qui joue un rôle important. Aussi, le Japon au-delà de la photographie, est un pays qui est toujours resté assez isolé, mais tout en étant extrêmement intéressé par ce qui se passait ailleurs, toujours en intégrant dans sa culture des influences extérieures, que ce soit le bonsaï, manger de la viande, dans tous les domaines culturels et sociaux auxquels on peut penser, le Japon s'est nourri de ce qui se passait chez ses voisins ou beaucoup plus loin. Il faut vraiment éviter cette idée qu'il y aurait eu une sorte de divergence, où la photographie se serait développée d'une certaine manière en occident, et que le Japon aurait pris l'autre chemin, et aurait suivi cet autre chemin photographique, et les deux ne se croiseront jamais. Le Japon s'est complètement nourri, de manière constante, de ce qui se faisait ailleurs. Daido Moriyama n'existerait pas sans William Klein, il le dit lui-même. Le pictorialisme japonais se nourrit complètement de ce qui se faisait en occident. Encore récemment dans le marché de l'art au Japon, on n'achetait pas des artistes japonais, on

achetait des artistes américains ou européens. La photographie était considérée comme un art qui n'était pas japonais, du coup la vraie photographie, celle de valeur, n'était pas japonaise. Ça a peut-être changé depuis quelques années, mais ça reste encore assez vrai. Je dirais que c'est très difficile de répondre vraiment à cette question de manière catégorique, mais encore aujourd'hui, quand je vais au Japon faire des lectures de portfolio, je rencontre des photographes qui me présentent leur travail, leur compréhension de ce qu'est la photographie est complètement différente de celle des jeunes artistes que je vais rencontrer en Europe. Le discours critique qu'il y a autour de la photographie est complètement différent au Japon, qu'il l'est en Europe. Bien sûr on est à un moment où cette discipline de critique d'art est une profession qui traverse des moments difficiles, a-t-elle encore une place, existe-t-il des revues qui font encore vraiment de la critique ? Au Japon le problème est peut-être encore plus important. Par exemple, au Japon lorsque l'on va parler d'une exposition, on ne va pas en parler en terme analytique mais en terme émotionnel, on va parler du fait qu'elle va nous faire ressentir quelque chose, et pas la déconstruite, essayer de l'analyser de manière conceptuelle ou intellectuelle. C'est une photographie qui se pense et qui se fait de manière très différente, mais je pense que c'est vraiment au cœur du sujet de la photographie japonaise. Oui la photographie japonaise telle qu'elle est comprise aujourd'hui, et par le passé au Japon est différente de la photographie européenne. Mais, ce qu'il faut savoir c'est qu'elle n'a jamais existé dans un bulle et à toujours été en conversation, souvent décalée dans le temps, avec ce qui se faisait aux États-Unis ou en Europe. C'est cet effet d'influence qui va dans les deux sens. L'influence occidentale sur le Japon mais aussi l'inverse, que l'on a vu je pense pendant les 20 dernières années par exemple. Il est quasiment impossible d'arrêter ce processus dans le temps, c'est quelque chose qui est toujours en évolution, et du coup très difficile à cerner.

Quels sont les termes qui reviennent le plus souvent quand on parle de photographie japonaise ?

On pense toujours les photographes japonais comme des ovnis, on a l'impression de ne pas pouvoir les comprendre, qu'ils ont une manière différente de penser, qu'ils font des choses un peu incompréhensibles, et même pas forcément par rapport à leur travail. Par exemple le travail d'Araki sur le bondage qui semble un peu choquant et provoquant, ou le travail de Rinko Kawauchi, où les

gens ont toujours un peu l'impression que c'est une ovni, tout est différent. Mais cela fait partie de toute cette fascination, moins on comprend quelque chose, plus c'est fascinant.

Le livre photographique est un support d'une grande importance dans la photographie japonaise, est-ce-que c'est toujours un moyen privilégié des artistes japonais pour exporter leur travail en dehors du Japon ?

Le livre et le magazine ont été très importants au Japon, le magazine photo a joué un rôle absolument primordial dans le développement de la photographie, que ce soit avant-guerre mais aussi pendant l'après-guerre. La publication a joué un rôle fondamental, aussi parce qu'il n'y avait pas d'autre alternative. Il n'y avait pas de galeries, de musées qui montraient de la photo, donc en tant que photographe, si l'on voulait montrer son travail, on n'avait pas d'autre choix que de passer par la publication. C'était à la fois pour des raisons pratiques mais aussi, il y a une certaine tradition de l'œuvre sur papier au Japon qui peut se rapporter à la photographie. Il y a eu cette période d'édition vraiment fascinante qui va des années 60 aux années 70, et bien sûr on a continué à faire des livres très intéressants au Japon. Ce qu'il faut dire déjà c'est que personne ne s'y intéressait à l'époque. Quand on était en train de publier ces livres-là personne ne les achetait et personne ne les voyait, et très peu même au Japon. Avec *Provoke*, on a l'impression d'une revue qui a complètement fait éclater la société japonaise, mais finalement il n'y a que quelques personnes qui l'ont vu et pour la plupart qui se sont dit "Mais qu'est-ce-que c'est que ce truc ?" et qui sont passés à autre chose. C'est vraiment rétrospectivement que l'on peut voir le rôle qu'ont joué les publications dans le développement de la photographie, et souvent directement sur des photographes. Ils ont vu, ont regardé et "Ah quand même ce qu'ils ont fait ces trois-là, on a jamais vu un truc pareil, il va falloir qu'on essaye, qu'est-ce-qu'on fait maintenant par rapport à ça ?", et ça remet en question plein de choses. Le livre a continué à être très important, et quand on a commencé à s'intéresser au Japon au début des années 2000, c'était quasiment le seul moyen de pouvoir accéder à des choses, sans être exhaustif bien sûr, car il y a un volume colossal de publications qui existent et on ne pourrait pas faire le tour de tout. Mais au moins, ça reste possible sans avoir à parler le japonais et à le lire, de connaître le paysage photographique japonais d'une certaine époque. Il faut aussi dire que, et ça ça n'a pas évolué tant que ça, il y a très peu de photographies qui circulent sur le net au Japon, il y a

beaucoup de photographes qui étaient très frileux d'avoir un site et de montrer leurs images de cette manière là, beaucoup moins qu'en Europe ou aux États-Unis. Il fallait passer par le livre. Quand on a commencé à s'intéresser au livre photo du Japon en tant que pays un peu précurseur et pionnier dans ce domaine là, le Japon s'en est rendu compte. On a tout de suite pris note que, quand même, d'un coup "en Europe, ils raffolent de tout ce qui est publications japonaises. C'est quand même dingue, pourquoi est-ce que d'un coup ils s'intéressent tellement à ça ?" Il y a eu une prise de conscience. Je ne veux pas être cynique et dire qu'au Japon on a décidé de faire plein de livres pour pouvoir les vendre en Europe, mais en tout cas ils savaient, ils s'étaient rendu compte que le livre était quelque chose qui intéressait particulièrement par rapport à la photographie japonaise. Ce qui est intéressant par rapport à ça, c'est cette influence qui va dans les deux sens. Le plus grand historien du livre photo japonais, c'était Ryûichi Kaneko, qui est décédé malheureusement l'année dernière, et qui avait sans doute la plus grosse collection de livres photos japonais, probablement au monde, avec plus de 20 000 livres. Il a grandi avec ces générations de photographes donc il ne les a pas collectionnés après coup, mais il les achetait quand ils sortaient. Sa théorie, c'est qu'en 1974, il y a eu à New York cette exposition qui s'appelait New Japanese Photography. C'était organisé par Szarkowski, à qui on devait un petit peu la conception américaine, voire occidentale, de ce qu'est la photographie d'art, et Yamagishi Shoji qui était un des éditeurs de magazines, qui était très important, pas vraiment commissaire d'exposition, parce qu'il n'avait nulle part pour l'être, mais une grande figure de la scène photographique japonaise de l'époque. Ils ont montré toute cette très jeune génération de photographes japonais, qui sont maintenant les noms que l'on connaît le plus. Et il y a eu un déclic. "On est là, on est présentés au MOMA, la mecque de la photographie, et ici, la photo c'est des grands tirages encadrés au mur. C'est ça le summum de la photographie." Ce qui est assez incroyable c'est que dans cette exposition, on a presque pas montré de livres. Quelques-uns dans une vitrine, on ne les avait même pas ouverts. Ce que dit Kaneko c'est que finalement, cet instant a eu un impact énorme sur la scène photographique japonaise, quand ils sont tous revenus au Japon et se sont dit "Écoutez, là, les gars (principalement), il faut qu'on se mette à faire du tirage, du beau tirage, en grand, qui va aller sur les murs, parce que c'est ça qu'il faut faire en photo.". Ce qu'on peut voir c'est que, peut-être le livre photo devient moins intéressant dans les années 80 et 90. Kaneko dit qu'après, il y a ce phénomène, au début des années 2000, on commence à vraiment s'intéresser au livre, et à dire que c'est peut-être comme ça que la photographie s'est vraiment

développée. On regarde le Japon, on voit que c'est d'un pays d'où sortent un grand nombre des plus beaux livres qui ont jamais été publiés, et, d'un coup, il y a cet intérêt vraiment effervescent pour la photographie japonaise à travers le livre, et Kaneko disait un peu en rigolant, mais je pense que c'était aussi sincère, que c'est notre intérêt occidental pour le livre au Japon, qui a un peu inversé cette tendance, ou en tout cas qui a créé une sorte de prise de conscience, où on s'est dit : Il faut peut-être qu'on se remette à faire du livre, qu'on remette un peu cette machine extraordinaire en route. Il y a vraiment cet effet qui est très important, et bien sûr les livres qui se font aujourd'hui, en tout cas ceux qui m'intéressent, sont très différents de ceux des années 60 et 70, c'est une autre tradition du livre qui se fait. Mais le livre reste important, même s'il n'est pas resté en haut de la pyramide de valeur de manière constante à travers le temps. Il y a eu quand même des périodes différentes.

Vous travaillez régulièrement en contact direct avec des artistes japonais, quels ont pu être leur retour concernant leur propre représentation en occident, notamment face à la réception des œuvres par le public français ?

C'est difficile de répondre de manière générale, chaque artiste ayant une vision assez différente. Ce que je pourrais dire par contre c'est que ce qui m'a toujours frappé, c'est que les japonais se sont toujours montrés absolument fascinés de savoir quel était notre regard sur leur travail. Ce n'est pas uniquement un phénomène qui existe depuis que l'on s'intéresse à ce qu'ils font, mais ils voulaient toujours savoir quelle en était notre perception. On pourrait penser à un artiste qui a envie d'être compris et qu'on ne se trompe pas sur ses propos ou son intention, mais ce n'était pas du tout dans cette optique. En général, c'était toujours motivé par une grande curiosité : Comment allez-vous interpréter ça ? Est-ce que vous allez comprendre quoi que ce soit à ce travail qui est plein de références culturelles japonaises ? Il y a toujours eu une certaine part d'étonnement, de manque de compréhension. Par exemple, dans la photographie récente, l'étoile filante a été Daisuke Yokota, c'est le photographe que tout le monde s'arrachait pendant quelques années, on achetait toutes ses publications, ce qui n'était pas facile à faire car il en sortait trois fois par mois. Il est beaucoup venu en Europe, il a exposé ici, il a travaillé avec des éditeurs ici, il a fait des résidences d'artistes ici. Maintenant, il a de manière très réfléchie, pris cette décision de se retirer et d'arrêter de venir aussi

souvent, de dire oui à plein de choses. Je pense que c'était motivé en partie parce qu'il se sentait complètement dépassé par tout ça. Il y avait aussi peut-être trop de demandes dans son cas, il était trop sollicité et c'était difficile pour lui de pouvoir continuer, en plus il est très jeune, donc toujours dans cette phase de construction de son approche et de sa pratique artistique. Mais, je l'ai interviewé un peu, en Janvier 2020 pour la dernière fois, et j'entendais assez souvent en Europe "Qu'est-ce-qu'il devient, est ce qu'on a pas un peu trop pressé le citron?" des remarques comme ça. C'était intéressant d'entendre comment il a décidé d'arrêter de répondre aux demandes extérieures, et décidé de se focaliser sur son travail.

Il y a aussi depuis assez peu, des artistes japonais qui ont étudié ou qui se sont installés en Europe. Ça c'est plus intéressant, dans le sens où, je pense que ça pose aussi cette question de la mesure dans laquelle on peut parler de photographie japonaise. Par exemple, j'avais écrit un papier pour IMA Magazine, un peu l'équivalent de *Foam*, la revue de photo en anglais, et j'avais écrit un papier sur l'utilisation de l'image d'archive dans la photographie japonaise. Pendant des années, il y a 5 ans, absolument tous les photographes faisaient ça, même ceux qui avaient 20 ans, qui n'avaient même pas encore terminé un diplôme de photo, ils étaient déjà en train de creuser dans leurs archives, d'utiliser des images trouvées, des images sur internet et autre. Au Japon je voyais beaucoup moins cela, je me suis demandé pourquoi, et en faisant mes recherches, sans exception, tous les photographes japonais que j'ai trouvés et qui le faisaient, avaient soit étudié la photographie en occident, soit avaient habité en occident et avaient travaillé là-bas. Donc, je pense qu'il faut différencier, même avant, avec par exemple Ishimoto dans les années 50, qui était né aux États-Unis, avait étudié la photographie dans une école de Chicago considérée comme la nouvelle Bauhaus dans une tradition Européenne, et était revenu au Japon pour faire sa carrière. Lui revendiquait ses influences Américaines et Européennes dans son travail mais rejetait l'idée que sa photographie était japonaise, car il ne l'avait pas apprise au Japon. Je dirais que faire des projets en Europe ou ailleurs, ce n'est pas la même expérience pour tout le monde, au niveau des différentes pratiques photographiques mais aussi au niveau du vécu de chacun.

Annexe 2 : Entretien avec Simon Baker

Maison Européenne de la Photographie, Février 2022

Pouvez-vous présenter votre parcours et votre rôle actuel à la MEP ?

Au début j'étais professeur en histoire de l'art, j'ai fait huit ans comme enseignant, plutôt sur la photographie. J'étais à UCL, puis Princeton et Nottingham University. Pendant tout ce temps je n'avais vraiment aucune expertise autour du Japon, mon doctorat portait sur le surréalisme, plutôt les années 20 et 30 en France. J'ai commencé à la Tate à Londres, j'étais responsable de la Photographie pour les quatre musées Tate pendant huit ans. C'est à partir de ce moment-là que je commence à explorer la photographie japonaise. Effectivement à la Tate on a décidé d'intégrer la collection photo avec la collection des œuvres dans les autres médias, et on a constaté que la plupart des grands photographes japonais étaient encore vivants. C'était possible à ce moment-là d'acheter des grands ensembles de tirages japonais. À la Tate, ils n'avaient pas de responsable photo avant moi, ils n'avaient pas de collection. On est parti de zéro en termes d'histoire de la photographie. Il y a énormément de choses qui étaient hors budget. Les œuvres du centre Pompidou par exemple, de Man Ray, de Brassai, coûtent une fortune, on a décidé d'aller plus vers l'après-guerre jusqu'à nos jours. On a eu la chance que, parmi nos mécènes américains, il y avait la possibilité d'avoir des grands ensembles américains, et le Japon, c'était un endroit dans lequel il était encore possible de parler directement avec les photographes et de constituer les acquisitions autour des recherches principalement sur les livres. On a acheté la collection de Martin Parr, qui était une grande collection de livres internationaux. Les meilleurs, les plus importants, étaient japonais. Parmi tous ces grands livres japonais de Moriyama, Araki, Takanashi, toute cette génération, c'était possible de faire les acquisitions. C'est pour cela qu'on était allé vers les acquisitions à la fois associées à la collection de sculpture et peinture japonaise des années 60 et 70, et aussi par le fait qu'il était possible de faire les acquisitions en lien avec la collection des livres. C'est aussi le cas à la MEP, les ensembles sont souvent très proches des publications de l'époque. La politique de la Tate était de ne jamais acquérir des œuvres seules, mais plutôt d'avoir les ensembles, car les collections peuvent être prêtées ailleurs, comme à la MEP. On a acheté une trentaine de Moriyama, quatre-vingt Takanashi, cent soixante Araki, dans les grands ensembles qui permettaient d'aller assez vite vers une collection

importante. En huit ans, on a construit la plus grande collection de photographie japonaise en Europe. La MEP à aussi une super collection japonaise, il y a plus de 1000 tirages japonais, car ils ont fait le même constat avant la Tate. Les japonais, souvent, n'ont pas les éditions, c'est-à-dire qu'elles sont ouvertes, Moriyama lui-même peut imprimer une sélection d'une série sans problème avec ses éditions. Aussi, il y a une très grande question dans la différence entre les tirages vintage et les tirages modernes au Japon. Les vintages de Moriyama sont à Tokyo Polytechnique, déposés dans les années 70, maintenant, il laisse tomber ses vintage et fait souvent des tirages modernes. Il n'y a pas une grande différence de qualité, ils peuvent être mieux, et ce n'était pas un problème pour la Tate d'avoir les tirages modernes, là où ailleurs ce n'est pas le cas. Il y a pas mal de photographes parmi lesquels c'est mal perçu d'avoir les tirages modernes, mais chez les japonais, ce n'est pas du tout le cas. Cela permettait d'aller assez loin assez vite, et la MEP a un peu les mêmes choses dans sa collection. Il y a énormément de tirages modernes faits par les artistes pour les acquisitions. C'est un autre marché, avec une autre logique, qui est bonne, si vous n'avez pas beaucoup d'argent, mais de l'ambition pour une collection.

Effectivement je sais bien que je suis considéré comme un expert de la photographie japonaise, mais ce n'est pas du tout le cas. Je ne peux pas parler le japonais, le lire, c'est dire que j'ai une connaissance entièrement pas les traduction et par le fait que j'ai la chance au Japon d'être accompagné. Même si aujourd'hui je suis souvent sollicité pour parler de photographie japonaise, c'est une vision très externe, de quelqu'un qui est étranger. Il y a vraiment une limite dans la recherche si on ne peut pas lire les écrits. Pour la saison Tokyo à la MEP, on a fait les traductions de Tomatsu et Moriyama, du japonais vers l'anglais et le français, car c'est tout un travail qui reste à faire. Les textes des photographes japonais sont très peu traduits. Il reste à faire et on ne peut pas dire qu'on est experts en étant étranger, car il y a énormément de littérature qui existe, à laquelle on n'a pas accès sans une connaissance du Japonais.

Depuis 2000, j'ai fait plusieurs choses en France, deux expositions à Arles, une sur la photographie japonaise en 2015, Fukase en 2017 et Moriyama-Tomatsu ici l'année dernière. La première, Another Language, reprend le modèle de l'exposition du MoMa en 1974, New Japanese Photography, on a fait le facsimilé du catalogue en changeant les artistes. On s'est demandé, si

quelqu'un essayer de montrer aujourd'hui de la même façon que les curators du MoMa en 74, qu'est-ce qu'on choisirait ? On voulait montrer que la génération avait changé, on a montré les jeunes photographes à côté des vieux et on a choisi des choses qui étaient sorties récemment, c'était très intéressant. Après, on m'a proposé de faire l'exposition sur Fukase car il est hyper bien sorti de cette exposition, c'était une découverte.

Comment pourrait-on caractériser la photographie japonaise aujourd'hui ?

Premièrement, l'histoire de la photographie japonaise ne s'est jamais dissociée de l'international. C'est une sorte d'erreur historique. Les photographes japonais sont toujours sortis, ils ont toujours travaillé ailleurs, fait des expositions ailleurs. Je pense qu'aujourd'hui la perception de la photographie japonaise passe par la connaissance des livres. Martin Parr a sorti *Le Livre de Photographies*, avec une sélection des grands livres japonais de l'époque. Ce sont les chefs-d'œuvre de la photographie japonaise, et je pense que l'importance du livre, qui n'a jamais été aussi forte dans d'autres pays, nous a amené vers les tirages et les œuvres. Je pense que c'est un parallèle avec la connaissance des livres, qui sont effectivement parmi les plus magnifiques dans l'histoire. Il n'existe nulle part un objet aussi beau que celui-ci. Les gens qui ont commencé à regarder les livres japonais à partir de livres comme celui de Martin Parr (*Le Livre de Photographies : Une histoire*, Martin PARR et Gerry BADGER (2005)), ont réalisé qu'il y avait un manque dans l'histoire de la photographie. Derrière, les gens comme moi, et Marc Feustel, et d'autres, ont constaté qu'il y avait énormément de travail à faire, de connaissance à développer, et surtout que les acteurs principaux sont encore vivants. Quand j'ai vu la première fois Chizu de Kawada, c'était possible d'aller à Tokyo parler avec lui, de faire quelque chose ensemble. Je pense que ce n'est pas du tout le cas dans tous les autres contextes équivalents, d'avoir à la fois accès à la matière originale, aux artistes et aux ateliers de tirages. Quand j'ai découvert le travail de Moriyama, c'était Martin Parr qui m'avait expliqué l'importance de ses livres, de sa pratique de plus de 50 ans, de sa gentillesse, et qu'il était possible d'aller le voir. Les photographes japonais sont très ouverts et modestes, il faut juste un traducteur, mais c'est assez surprenant. Quand j'ai fait l'exposition avec Moriyama à la Tate, il m'a laissé tranquille faire l'exposition, il m'aidait énormément, on a vu les archives ensemble. Mais il était si reconnaissant de cette visibilité à l'international, finalement ça se passe très très bien, même en

France. En France aussi, il n'y a que la MEP qui avait exposé les photographes japonais avant, mais de manière très légère, ils ont montré un peu les collections mais pas de grande rétrospective. C'est ça dont on a besoin, pour changer l'histoire, il faut faire une rétrospective, c'est beaucoup de travail, et ça change très lentement.

J'ai eu la chance d'interroger Marc Feustel la semaine dernière. Il me parlait d'un véritable changement depuis le début des années 2000. Car à l'époque on ne voyait la photographie japonaise qu'à travers certains types d'images très spécifiques, tandis qu'aujourd'hui, on en a une vision bien plus riche et complexe. Comment cette diversité de styles photographique a pu être amenée en France, quelles en ont été les grandes étapes ?

Avant, il y avait Sugimoto et Araki, des grands formats, avec les grandes galeries. Araki était exposé à White Cube, Sugimoto était avec Marian Goodman. Effectivement, le marché était fléché vers certains artistes, avec les prix et les présentations occidentales. Avec la connaissance des livres, on a pris connaissance des photographes avec une pratique noir et blanc jusqu'aux années 70. Cette génération est une vraie avant-garde, dans le sens politique, dans son lien avec la littérature et le cinéma. Moriyama a fait son premier livre avec un metteur en scène hyper radical. C'est difficile de rentrer dedans, mais par la connaissance des livres on peut mieux comprendre que le contexte littéraire et théorique était très complexe. Parmi les écrits de Takuma Nakahira par exemple, seulement trois ont été traduits en anglais. Il a fait des textes sur William Klein, sur le cinéma, mais on ne sait pas ce qu'il a écrit. Petit à petit on commence à comprendre que c'était une vraie avant-garde avec une vision très complexe, et les photographies sont très intéressantes dans un contexte, pas à côté. Pour moi il y a encore besoin de recherche.

Est-ce-que aujourd'hui, les artistes contemporains ont toujours ce rapport au livre très fort ?

Oui bien sûr. L'ancienne génération, à part Miyako Ishiuchi, était très masculine. La production des livres était un petit groupe, avec des photographes qui étaient des hommes, des graphistes qui étaient des hommes, les propriétaires des éditions qui étaient des hommes. C'était une sorte de milieu masculin très efficace mais qui a énormément changé. Il y a de plus en plus de femmes

artistes qui font des livres très forts, qui ont lancé leur propre pratique autour des livres, si on pense à Rinko Kawauchi, Mari Katayama, Sakiko Nomura, toute cette génération qui sont dans la trentaine, travaillent énormément avec ce support, tout ça continue. Chez Daisuke Yokota par exemple, j'ai acheté ses premiers livres, des petits magazines qu'il a faits lui-même, ça coûte cinq euros, c'était le même système que Moriyama, des photocopy books, qu'ils vendent à des prix très démocratiques. Je pense que ce sont deux logiques qui se suivent, faire un incroyable objet très sophistiqué, mais avec un côté home made et indépendant. Le livre japonais continue d'être parmi les plus intéressants et les plus sophistiqués grâce à cette histoire, mais aussi grâce à une certaine connaissance.

À Paris Photo, il y a des maisons d'éditions qui viennent de tous les coins du monde, mais ce sont celles de Tokyo les plus intéressantes. À des niveaux historiques ou contemporains, ils ont toujours les meilleurs livres. Ils vendent tous leurs livres, il n'en reste pas un. C'est pareil à Londres, ils arrivent avec des valises de livres et tout est parti dès le premier jour. Les productions sont tellement belles, le papier est de grande qualité, c'est un niveau à part, même dans le contemporain. Les maisons Européennes ou Américaines qui travaillent avec des artistes japonais font aussi des choses magnifique, et dans l'autre sens il y a également des maisons d'édition japonaises qui travaillent avec les artistes occidentaux. Ils font beaucoup de livres pour les photographes américains et européens. Ces collaborations à l'international sont très importantes.

J'ai le sentiment que lorsque l'on va voir une exposition de Moriyama, par exemple, on vient voir un photographe japonais. À contrario quand on va voir Martin Parr on ne dit pas que l'on vient voir un photographe anglais. J'ai l'impression que les photographes japonais en particulier sont souvent présentés sous cette étiquette qui est leur nationalité. Est-ce-que vous avez aussi ce sentiment ?

Ce n'est pas qu'une question d'orientalisme, c'est aussi parce que il y a une association de qualité. Comme une exposition de céramique, ça peut être intéressant, mais si quelqu'un dit "c'est une exposition de céramique japonaises", on a en tête les meilleurs céramiques du monde. C'est parce qu'il y a une association avec une grande qualité et un style, une production exceptionnelle, que ça évoque quelque chose de positif, à mon avis. Notre saison Moriyama-Tomatsu, c'était une très belle

exposition, mais à côté on a eu un chiffre d'affaires incroyable dans la librairie. Je pense que les gens ont compris qu'en visitant une exposition japonaise, on a de magnifiques livres. *Japanese Photography equals amazing books*. La librairie à cartonné, c'est incroyable, on a tout vendu. C'est très positif, les gens se sont dit, cette fois je vais plus dépenser dans la librairie parce que les livres japonais sont rares, difficiles à trouver, et sont tous à Paris en ce moment. Je pense que c'est très positif. Mais ça dépend, ça peut être différent. Là on a fait l'accent sur Tokyo pour cette exposition, c'était leur idée à eux, pas la nôtre. C'était une envie de la part de Moriyama qui a conçu cette exposition avec Tomatsu avant qu'il soit mort, c'était leur proposition. On aurait pu montrer ses photos de la Chine, de New-York, de Buenos Aires, il a photographié un peu partout. Mais cette fois-là c'était Tokyo.

Pensez vous qu'il existe, malgré plus d'un siècle d'échanges et d'influences culturelles entre l'orient et l'occident, une conception de la photographie qui soit différente en Europe et au Japon ? Est-ce qu'il existe finalement un regard occidental et un regard japonais ?

Il y a les traditions, et les réactions aux traditions. En Europe on a eu l'humanisme de Cartier-Bresson dans les années 50, une grande tradition en France, c'est une star ici mais il n'est pas très connu ailleurs. On peut dire qu'il y a tout une tradition associée avec Magnum et cette idée de photographie engagée, documentaire, humaniste. Au Japon ils ont aussi cette tradition humaniste après la seconde guerre, avec une contre-action de la part de Tomatsu notamment, qui a reconstruit une photographie à partir de l'idée de subjectivité. Il voulait laisser tomber l'objectivité du documentaire en faveur de quelque chose de très avant-garde, radical, et très subjectif, poétique. Chez Moriyama, chaque photo est une sorte de fossile d'un moment dans le temps qui permet une réflexion nostalgique et sentimentale. C'est quelque chose de très fort. L'association entre la photographie noir et blanc un peu floue et cette envie de montrer la subjectivité d'un photographe comme un artiste, un poète, c'est quelque chose qui s'est maintenu. Les artistes contemporains ont gardé cette subjectivité extrême dans la poésie du quotidien. Mais ils ne sont pas les seuls à faire ça, c'est devenu très à la mode partout dans d'autres pays. C'est moins sur l'objectif, sur le documentaire et plus sur l'expression et l'intimité, à mon avis.

Quand on monte une exposition avec un.e artiste étranger.e quels sont les enjeux artistiques et culturels?

C'est un peu difficile à dire, car comme je ne suis pas français, je n'ai pas en tête cette idée, je ne pense pas en terme nationalité mais en terme de pratique. Tous les artistes que l'on expose à la MEP aujourd'hui sont à mon avis intéressants pour la jeune génération, même s'ils sont vieux. Moriyama a beaucoup de choses à dire aux jeunes, et on voit ça dans les écoles, c'est ça qui est important pour moi. Le côté étranger, je ne le comprends pas vraiment. À la Tate, je n'ai jamais pensé les artistes comme des personnes qui ne sont pas anglaises, je trouve ça difficile comme concept.

Dans le studio on montre des jeunes artistes, on est sur un ratio de 50% d'artistes français et françaises. Mais sur la programmation en général, on peut dire aussi que la plupart des grands photographes français ont déjà eu leur exposition à la MEP. Elle est ici depuis 30 ans, il y a presque aucun grand photographe français qui n'ait pas été exposé à la MEP, souvent plusieurs fois. Là, ce n'est pas comme ça que je fais mes choix. C'est plutôt en termes d'actualité. Moriyama et Tomatsu, c'était très intéressant car ils sont devenus très à la mode. Il y a énormément de jeunes photographes français qui faisaient le déplacement au Japon, avant la covid, c'est quelque chose qui est dans l'air. C'est une bonne idée de montrer ces photographies pour le public d'ici et même à Arles. Exposer les artistes japonais c'est montrer des choses jamais vues. Fukase n'était jamais venu en Europe, donc il y a un manque de connaissance. Mais ce n'était pas parce qu'il était japonais. Paris et Arles sont des rencontres internationales. La MEP n'est pas très touristique mais on a quand même un public étranger. C'est important d'avoir une programmation équilibrée en termes de géographie et de pratique, une certaine diversité.

J'imagine que vous êtes régulièrement en contact avec certains artistes japonais, quelles ont pu être leur retour d'expérience vis-à-vis de la présentation de leurs œuvres en France ?

La première chose à dire, c'est que la culture de la photographie en France est parmi les plus importantes du monde. On pense que Paris est une grande ville, mais c'est un village. En fait c'est très petit. Vous avez six millions d'habitants, la moitié de Londres, 25% de Tokyo, 25% de Shanghai,

un tiers de New York, c'est magnifique mais c'est une petite capitale. Et on a la MEP, le Jeu de Paume, Le Bal, La fondation Cartier-Bresson, et la Fondation Cartier, le Centre Pompidou, on est gâtés pour la photographie ! C'est très très présent, alors qu'à Londres on a que la Photographer's Gallery, à Tokyo il y a Top Museum, à New York ICP et Aperture, c'est que deux. C'est incroyable quand tu penses qu'avec cette petite population, cette petite ville de Paris, en fonction de comment on compte, environ 6 lieux dédiés à la photographie. C'est vraiment incroyable. La connaissance des français pour la photographie est importante, les journalistes sont très intéressés et même les politiciens. J'ai souvent le Maire qui vient à la MEP. J'ai passé huit ans à la Tate, je n'ai jamais vu le Maire de Londres, et c'est le musée National. Ici c'est une petite structure dédiée à la photographie, et on a la visite des politiciens, tous les journalistes, les critiques. En France la photographie est très visible et appréciée. Paris Photo par exemple, montre qu'on est incontestablement dans la capitale de la photographie, et peut-être que parce que tu es française c'est quelque chose que tu ne comprends pas. Mais ailleurs, c'est impossible d'avoir un journaliste de critique majeur faire une review d'une exposition photo, même à Londres et New York. Je pense que les photographes qui viennent en France, n'importe quel grand photographe, est complètement bluffé, les gens savent qui ils sont, ils ont lu leur livre. C'est une visibilité d'un médium qui est moins valorisé ailleurs. C'est une des raisons pour lesquelles je suis content d'être à la MEP, les artistes peuvent profiter de cette visibilité. Moriyama a reçu l'Insigne de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, c'est incroyable. Paris Photo est la meilleure foire photo du monde, Arles est peut-être le meilleur festival de photographie du monde, on a vraiment en France une connaissance et une appréciation de la photographie qui dépasse en proportion la population. Je pense que c'est pour ça que les photographes adorent exposer en France, car c'est tout une culture de la photographie qui est très forte. Cartier-Bresson au Centre Pompidou, c'est 450 000 visiteurs, c'est incroyable, l'appétit pour la photographie, et sa valorisation.

Ma dernière question portera sur les motivations de ces artistes à venir en France, je me demande comment cela se passe pour eux au Japon ? Est-ce qu'il y a une activité foisonnante autour de la photographie contemporaine japonaise, ou est-ce qu'il faut passer par les marchés étrangers pour acquérir cette reconnaissance ?

En temps normal, je vais au Japon. Pendant la Covid, mais aussi avant et après, la meilleure façon c'est de regarder les foires de livres. On passe 2 heures, 3 heures à OffPrint, Polycopies, la section des livres à Paris Photo, on regarde tout ce qui sort du Japon. La distribution est très forte aujourd'hui et je trouve toujours des choses magnifiques chez les jeunes artistes. Après, je me renseigne sur qui fait quoi. 100% des découvertes que je fais sont par l'achat d'un livre. Daisuke Yokota, j'ai acheté son petit livre photo au Bal, il y a environ huit ans : je l'ai payé cinq euros. J'ai trouvé ça chouette et j'ai suivi ses livres après, j'ai acheté tous ses livres. Finalement, j'ai vu une installation, une exposition de son travail à Tokyo. On a collaboré, je l'ai invité à Arles, ça se passe toujours comme ça. Mais ça passe toujours premièrement par un livre. J'ai acheté le livre de Miho Kajioka dans une petite foire aux livres, c'est magnifique. Après tu essayes de faire sa connaissance, de voir ses tirages, d'aller plus loin dans la recherche. But the book is always first. Aussi, ils sont abordables, c'est très démocratique. Les meilleurs livres que j'ai achetés m'ont coûté trente euros. C'est les petites choses faites à la main, modestes, qui font qu'on peut profiter de la vision de l'artiste et ça marche très très bien. Ils sont souvent présents en plus pendant les foires au livres, pour faire les signatures, c'est la meilleure façon.

Pour la saison suivante ici à la MEP, on a quelques artistes japonais que l'on va exposer, dans le studio Motoyuki Daifu avec sa série Lovesody, j'ai lu le livre à Tokyo. Et dans la partie collective, Hideka Tonomura, par rapport à son livre Mama Love que j'ai vu il y a longtemps. Et puis il y a Araki avec Sentimental Journey dont j'ai acheté le facsimilé, mais tout est passé par le livre.

Annexe 3 : Entretien avec Sophie Cavaliero

Visioconférence, Février 2022

Pourquoi suis-je venue à collectionner la photographie japonaise ? Parce que je suis avant tout fascinée par le Japon. C'est une spécificité de la photographie japonaise, les gens y arrivent par le biais du Japon et pas forcément par le biais de la photographie, tous les passionnés sont avant tout amoureux de ce pays. C'est un vrai choc culturel quand on arrive là-bas, et la photographie japonaise nous parle assez rapidement quand on est Français. J'habite aujourd'hui en Italie, cela n'a rien à voir.

Beaucoup de gens sont arrivés à la photographie japonaise par la photographie érotique. Il y a eu une mode, il y a 15, 20 ans, où les photographes se sont fait connaître par ce biais là. On avait une photographie qui n'avait pas de tabou. Si on prend Araki, qui est aujourd'hui un des plus connus, c'est surtout parce que c'était des photographies érotiques, il faut dire ce qui est. Les plus gros collectionneurs au début, c'était les photos de bondage, qu'on trouvait un peu sous le manteau en France, mais au Japon, ça fait partie de la culture. Comme les gens se sont mis au cinéma Japonais par l'empire des sens. Il y a beaucoup de gens qui sont venus par ce biais là car les tabous sont très différents des nôtres, et ils ont apporté une certaine liberté, même si l'on avait déjà de la photo érotique, ça a aidé à développer le marché. C'est pas les fleurs de cerisiers qui les ont attirés. C'est pour ça qu'Araki est un des plus connus aujourd'hui. Et pour vous dire que les institutions ont complètement une autre vision, je repense à l'exposition qu'il y a eu au Musée Guimet, il y avait toute une salle avec des fleurs, et la curatrice à aucun moment ne parle de sexualité alors que c'est des sexes partout, j'ai rigolé. Tous les gros collectionneurs que je connais, ce qu'ils recherchent, c'est ce côté trash. Une fois passé ça, il y a plein d'autres choses, mais l'arrivée se fait souvent par ce biais là.

La photographie japonaise ne m'intéressait pas du tout au début, mon premier livre portait sur l'art contemporain, les beaux-arts et les arts plastiques. Sauf qu'au Japon, qui est quand même un pays qui a largement participé à la démocratisation de la photo et à la création de l'appareil photo moderne et populaire, tout le monde est photographe. Quand on s'intéresse à l'art, on tombe

toujours sur des photographes, il y en a à tous les coins de rue. Quand on passe par le biais du Japon, il n'y a pas d'échappatoire à la photographie. C'est quelque chose qui nous interpelle en tant que Français, car c'est un médium très développé chez nous. En France tout le monde fait des photos, mais on se dit pas tous photographes, alors que eux c'est un peu ça quand même. Et aussi, ils ont tous fait des livres. Alors qu'un photographe français attendra d'être un peu établi et d'avoir 40 ans pour faire son premier livre. Araki en a fait plus de 400, donc quand il a commencé, il a tout de suite fait des livres. C'est clair qu'au Japon, j'achète 4 ou 5 livres de photo par mois car la production est conséquente.

Quand je veux faire des livres avec des Français, ça me prend très vite la tête, tout est compliqué. Avec les Japonais, ils vous font un livre comme ils respirent. Pour eux, la disparition du papier est très difficile. Hatakeyama m'avait dit qu'il achetait tous les stocks de certains papiers dans le monde car il a peur de tomber en rupture avant la fin de leur carrière. D'autres font leur propre papier. La photo japonaise c'est ça aussi, quand on achète un livre, c'est d'une qualité exceptionnelle. Ils font attention à la façon dont ils impriment et la qualité du papier. J'organise une exposition en Italie en ce moment, le photographe nous a envoyé deux pages d'explications sur comment imprimer ses photos ici. Peut-être qu'on va leur demander d'imprimer leurs photos tout compte fait ! C'est une spécificité importante. Je suis souvent allée à Arles, c'est vrai que si on prend les anciens, ils ont cette culture du papier, mais globalement ça disparaît pas mal, on est sur le numérique et on a plus beaucoup de tireurs.

En France on est attirés vers cette photographie qui nous offre quand même des choses assez incroyables, par le sujet, par la forme, par la qualité. Beaucoup utilisent encore l'argentique, tirent leurs photos en chambre noire, il y a un côté artisanal qui est très fort. Je peux acheter des livres assez chers car le papier est incroyable, la reliure est faite à la main, c'est ce que recherchent les amateurs. Du coup on a aussi une jeune génération qui fait plein d'expériences par rapport à ça.

Je pense qu'en France, au niveau de l'Europe, c'est un des pays où l'on montre le plus de photographie japonaise, mais je posterai sûrement avant l'Allemagne, qui a été pendant très longtemps un très gros acheteur de photographies japonaises, même si c'est une mode un peu

passée maintenant. Le marché de la photographie est très petit par rapport à celui de l'art contemporain, on dit toujours qu'une vente d'art contemporain est équivalente à la totalité des ventes du marché de la photographie en une année. On est sur un marché qui est un peu spécifique, car en France, on donne un nombre de copies, et on a cette notion là pour des raisons surtout fiscales. Pour moi, on ne peut pas parler de rareté car le principe de la photographie c'est que c'est un multiple, dont la rareté est une illusion totale. Je pense que tout le monde fait semblant. En Asie, cette notion n'existe pas. Et les photographes refont tout le temps des tirages plutôt que de valoriser les tirages vintage mais c'est une question de culture. Au Japon, on est dans une culture bouddhiste, cyclique, où on se réincarne, pas une culture linéaire, donc on n'a pas cette notion de ruine et de restauration. Si on leur demande de faire des tirages limités en Europe, ils le feront quand même, mais pour eux ça n'a pas de sens. Et les acheteurs occidentaux peuvent être gênés car ils ne comprennent pas. Mais qui va aller voir combien d'exemplaires on a vendu en Chine ou ailleurs ? C'est incontrôlable. Et on essaie de calquer un système Français sur un système complètement différent. Les japonais s'adaptent au pays où ils vont, donc ça ne leur pose pas de problème. Moi en tant que collectionneuse, ça m'importe peu, c'est juste une question fiscale. Si les gens veulent des choses rares, qu'ils n'achètent pas de photographie !

Pour voir de la photographie japonaise en France, il y a les grandes institutions, mais aussi les grandes marques. C'est une tradition assez spécifique au Japon, ça peut nous paraître un peu bizarre, mais il y a beaucoup d'expositions dans les grands magasins. En France, on a pas trop cette habitude, on la retrouve un peu aux Galeries Lafayette car le propriétaire est un grand collectionneur, mais c'est peu courant. Mais ce qui est intéressant, c'est que l'on peut voir des belles expositions de photo par le biais des grandes marques. Par exemple ici à Milan, avec la fondation Prada, ou en France avec l'espace Vuitton, la fondation Cartier, Chez Colette. La photographie japonaise n'a aucun problème à s'exposer dans des lieux commerciaux. Ce sont des espaces qui ont des moyens, donc ce sont de belles expos. L'autre chose, c'est qu'on aime bien montrer les japonais dans les festivals. C'est tendance, c'est chic, donc ça marche bien, notamment à Arles quasiment chaque année. J'ai participé à Phot'Aix, où on avait fait un spécial Japon. C'était une confrontation entre la photographie d'art française et japonaise, c'était un vrai échange, les japonais sont venus avec les français pour des conférences, etc.

Du côté des galeries, peu sont spécialisées sur la photographie japonaise. Certaines sont orientées vers la production underground et alternative, pas les grands officiels. Ces galeries faites sur le modèle des galeries japonaises, des espaces de rencontre où les gens viennent travailler, des *darkroom*. Ces gens-là ont généralement des visions complètement différentes des institutions, et s'adressent aussi à un public différent. Mais avec la covid, il y a pas mal de choses qui ont été fermées. On peut aussi voir la photo japonaise à travers les foires, car les galeries japonaises viennent à Paris.

Avec la photographie japonaise, il y a une grande différence entre le premier et le deuxième marché. Le premier marché, c'est la première fois qu'une photographie est vendue, et le deuxième marché c'est pour la revente. Quand j'ai commencé, les photographes japonais étaient très peu connus, ils ont eu du mal à se faire reconnaître. Ça ne fait qu'une dizaine d'années qu'ils le sont. Même aujourd'hui, les plus connus sur le marché de la photographie japonaise sont quasiment inconnus sur le marché de l'art général. C'est important d'avoir conscience de cette échelle, en terme de marché, on est sur une niche. Même les très grands photographes les plus vendus, Araki et Moriyama, on est pas sur des prix énormes, entre 5 000 et 15 000 euros. On peut acheter une belle photo de Fukase pour environ 5 000 euros, c'est rien en termes de photographie contemporaine. Les Gursky se situent entre 1 et 10 millions d'euros, on est pas du tout sur la même échelle. Aujourd'hui, pour quelqu'un qui veut se faire une belle collection de photographies, la production japonaise vaut vraiment le coup car on est sur des prix raisonnables. Du coup, c'est super pour les expositions, car on a de la très haute qualité pour des prix très raisonnables, et ça explique aussi cet engouement récemment, car les gens se disent "Tiens, je peux faire une belle exposition sans trop y mettre de ma poche". On est pas encore au bout, il y a un potentiel énorme, en plus avec la covid le pays est fermé et ils n'ont plus de travail. Les galeries ferment, et la situation actuelle au Japon est catastrophique pour la production photographique. Du coup ils se tournent tous vers du corporate et de la pub en ce moment, et ça peut modifier l'esthétique.

Au Japon, il n'y a pas de marché de la photographie contemporaine. Les très gros collectionneurs japonais sont sur des choses traditionnelles. Il y a plus d'une vingtaine d'années, ils achetaient les

impressionnistes. Ils s'intéressent soit à l'occident, soit au traditionnel. Donc les photographes contemporains, ça ne parle pas au Japonais. Localement, il n'y a pas de foire de photo. Ils ont essayé des tentatives de festivals de photo mais globalement on est sur des toutes petites choses. Pour un photographe japonais, si on veut avoir une carrière, il faut passer par l'international, donc la France est très intéressante. Au niveau de l'art contemporain japonais, il y a de l'intérêt au Canada, pourtant ces trois dernières années il y a peut-être eu une exposition, alors que le pays est énorme. En France on a une super visibilité, mais aussi pendant Paris Photo par exemple, il y a énormément d'événements autour de la foire, les galeries font des expos. IMA Magazine a organisé des expos avec des jeunes photographes. Ces trois dernières années ne sont pas le reflet de ce qui s'est passé avant évidemment.

J'ai fait un livre sur la photographie contemporaine, et à la différence des institutions, on a essayé de montrer des photographes qui sont peu montrés. Il y a effectivement une tendance dans les institutions, plutôt de la photographie noir et blanc, soit érotique, soit de la street photography, avec un style assez précis. C'est la tendance qu'on retrouve un peu partout. Dans le livre Révélation que l'on a fait, je montre aussi des photographies un peu différentes, avec de la couleur, avec une tendance qui se rapproche de ce que peuvent faire les occidentaux, mais avec une touche japonaise. On sent l'influence de la publicité, c'est une photographie très contemporaine du familier. Avec Rinko Kawauchi on est sur des photographies de l'instant, de la famille et de l'émotion. Il y a beaucoup de collectionneurs ou d'institutions qui ne s'intéressent pas à ce genre d'image, certains m'ont dit "tu montres de la photo de magazine". Mais la photographie japonaise c'est ça ! Même si c'est très peu montré en France, c'est un très gros business en Asie, et il y a de très belles images. C'est véhiculé de façon péjorative par notre culture française, intellectuelle, où l'on veut faut que ça soit dans une mouvement, que ça ne soit pas dans l'émotion, très art contemporain. Il y a cette attitude de dire, une belle photo d'un enfant dans un beau moment, ce n'est pas intéressant. Il y a une série sur les lycéennes que je trouve super intéressante d'un aspect sociologique, un très beau travail qui met en avant tout ce mal-être qui traverse la société japonaise, et ce sont des portraits magnifiques. Pourtant elle n'a jamais été montrée en France. Il vient de sortir un livre sur les centres commerciaux, ça ne sera jamais montré en France. Il y a tout un pan de la photographie japonaise qui est inconnu en France, car ces artistes n'ont pas passé le barrage des institutions. Je collectionne

aussi ce type de photographies que j'achète directement au Japon, ça ne passe pas du tout par les canaux de distribution français. Tomoko Sawada est présente dans presque toutes les collections du monde, mais n'est pas vendue en galerie en France. J'ai acheté ses photos à des galeries japonaises. Elle était dans une exposition à la fondation Prada à Milan, elle a des performances tout le temps. Et pourtant c'est intellectuel quand même, c'est très intéressant. Mais les seules expos qu'elle a eu en France c'est par les grandes marques.

Je pense qu'aujourd'hui on est à la quatrième génération de photographes. Dans Révélations j'en ai montré trois, qui sont tous vivants, et c'est ça qui est incroyable. Au Japon, on a toutes les générations ensemble et qui se vendent de la même façon. Les photographes qui ont émergé à la fin de la guerre, qui aujourd'hui sont présentés à Paris Photo et ont une valorisation dans les salles de ventes, sont des gens très reconnus. Il y a une deuxième génération qui a émergé dans les années 80 jusque début 90, comme Toshio Shibata, Hatakeyama, Risaku Suzuki, qui sont des valeurs sûres en galerie également, là encore on est sur des prix raisonnables. Ce sont des photographes qui viennent de la peinture, donc ça parle beaucoup aux Français. Suzuki, son maître à penser c'est Cézanne, et Toshio Shibata à fait toutes ses études de peinture en Belgique. Ces gens-là ont une lisibilité très facile pour les Français. C'est japonais par le choix des sujets, mais ils sont faciles à montrer en France. Paradoxalement, ceux-là cherchent plutôt des galeries américaines car il y a peu d'acheteurs en France. Les collectionneurs Français cherchent du petit format, du street art, etc. Pourtant les grandes photos plasticiennes marchent en France, mais quand on cherche de la photographie japonaise on ne s'attend pas à ça. La troisième génération est pour moi celle qui a envie de parler de sujets de société, on est sur de la photographie très forte. Ce qui est génial, c'est qu'on revient un peu à la première génération qui parlait de la guerre, de la domination américaine, et là on va parler de sujets très sociétaux, c'est un héritage de la période Provoke.

Il y a trois ans j'ai fait un projet de livre photo à travers la thématique du chat. J'ai donné le thème du chat, et dans ces séries, ça a été un moyen subtile de parler de plein de sujets dont ils n'auraient jamais parlé sinon. Par exemple les sans domiciles, avec un des artistes qui a fait un projet sur les chats avec les personnes sans domiciles. Ils apportent ces sujets sociétaux différemment car ils savent que ce sont des thématiques qui ont tendance à être censurées. Je suis le travail d'un jeune

photographe, pas du tout connu en France, qui a fait un travail incroyable sur le nucléaire. J'essaye de le soutenir car il n'a pas de marché, donc il est obligé de faire autre chose à côté, et ce sont des sujets difficiles au Japon. Ces artistes je les découvre en allant au Japon, et ce genre d'images n'intéressent pas en France. C'est dommage car ils ont vraiment des choses à nous dire, et c'est de la bonne photographie.

Malheureusement, les galeries parisiennes ne payent pas les artistes, ce que je trouve scandaleux. J'ai plusieurs photographes qui sont en litige avec des galeries. Pour eux c'est inimaginable. Ça les choque, et ils m'ont demandé de les aider à trouver des avocats. Ils me disent souvent qu'ils sont très contents que les Français apprécient leur photo, parce que, c'est un peu un préjugé mais, quand un Chinois achète leur photo, ils ne comprennent pas trop. Ils voient ça comme une question d'investissement, en Asie cela a un aspect très mercantile. Ce qu'ils aiment en France, c'est qu'ils ont l'impression d'avoir une certaine forme de reconnaissance, car historiquement, la France est le pays de la photographie. Plusieurs photographes m'ont dit que leur exposition en France était le grand moment de leur vie. Après, peut-être qu'ils disent pareil ailleurs, mais je pense que ça reste un pays particulier par rapport à l'histoire de la photo donc ça leur parle.

Pour un japonais c'est très difficile de s'exposer à l'étranger. La photo japonaise est venue par des gens qui vont au Japon et qui reviennent avec des rencontres. Si vous prenez les galeristes qui exposent de la photographie japonaise, ils sont tous mariés avec des japonaises.

Les livres photos japonais marchent bien mais ce sont des productions japonaises en très grande partie. J'ai financé des artistes qui ont fait des livres en France, mais paradoxalement, le livre marche mieux s'il est produit au Japon. Il y a ce côté exotique que le collectionneur recherche, avec la qualité japonaise, et qu'il ne retrouvera pas dans une édition française.

Ce qui est assez étrange, c'est que j'ai un vrai lien qui s'est créé avec les photographes japonais, avec les rencontres et les interviews, que je n'ai pas avec les photographes français. Ils sont tellement contents de venir en France et d'échanger avec des français, qu'il se crée un vrai lien. Aujourd'hui,

quand j'ai un problème, ceux qui m'écrivent le plus, c'est les japonais. Ils ont cette sensibilité, ça les intéresse. Pourquoi on s'intéresse à eux, pourquoi on a envie de les représenter.

Il n'y a pas de choses pédagogiques sur le sujet en France, en français, ou alors c'est très disparate. Quelqu'un qui veut se former sur la photographie japonaise ne trouve rien. J'ai créé un site qui s'appelle sugio.photo, j'ai créé un portail où je commence à mettre de l'actualité. Dès le premier mars, on va lancer des podcasts, des articles et des vidéos sur la photographie japonaise. On va essayer de le construire avec une historienne de l'art, car moi seule, même si j'ai une grande connaissance du sujet, je ne suis pas forcément légitime pour en parler, en tout cas du point de vue de la France, je me suis déjà fait chasser de conférences ! J'essaye de verser quelque part toutes les informations que j'ai et de les rendre accessibles gratuitement. En plus, avec la Covid, les japonais sont déconnectés. Les personnes comme Simon Baker dépendent des institutions, mais moi je suis indépendante, donc je suis libre d'en faire ce que je veux. On a écrit pour Fisheye, pour Art Press, donc on a un minimum de légitimité quand même.

Ce qui est intéressant, c'est l'élan que donnent certains artistes japonais. Je pense qu'il faut en parler. Pour moi aujourd'hui, même si on a le sentiment que la photographie japonaise est bien représentée, pour moi on en montre que 10%. On montre les grands de l'après-guerre, le mouvement contestataire des années 70, on aime bien ça en France les contestataires, après il y a eu une sorte de no man's land, et aujourd'hui on est sur quelques photographes de la troisième génération, souvent dans la mouvance, qui sont des élèves de ceux que l'on montrait déjà avant.

Annexe 4 : Tableau de données sur 100 photographes japonais-es représenté-e-s en France depuis 2000 (non exhaustif)

NOM	Prénom	Genre	Naissance	Décès	Localisation	Pratique photo	Expositions en France	Livres écrits en France	Conservation des œuvres en France et/ou représenté par
AKASHIKA	Maya	F	1985	-	Osaka	Plasticienne, pluridisciplinaire	"LUMIX" MEETS / TOKYO 2020 by Japanese Photographer", 1RUEICHELIEU, Paris (2013)	-	-
ARAI 新井	Takashi 卓	H	1978	-	Kawasaki / Berlin	Expérimentale, procédés photographiques alternatifs	<i>Memory of the Future: Photographic dialogues between past, present and future</i> , Musée de l'Élysée, Lausanne (2016) Festival Photo La Gacilly (2016) <i>La main</i> , Galerie Camera Obscura, Paris (2014) Paris Photo, Galerie Camera Obscura, Paris (2014) <i>Héritages de Daguerre</i> , Association Louis Daguerre, Bry-sur-Marne (2009)	-	Musée Guimet Musée de l'Élysée Musée Français de la Photographie Musée Adrien Mentienne
ARAKI 荒木 経惟	Nobuyos hi 経惟	H	1940	-	Tokyo	Nu, érotique, intime	<i>Arakinema</i> , Palais de Tokyo, Paris (2005) <i>Au bonheur des Jeux</i> , Pavillon populaire, Montpeller (2012) <i>Araki</i> , Musée Guimet, Paris (2016) Festival du Regard, Cergy (2021) <i>Nobuyoshi Araki</i> , Bourse de Commerce (2022) <i>Love Songs</i> , Photographies de l'Intime, MEP, Paris (2022)	Araki Nobuyoshi, <i>Love Hotel</i> , éd. Denoël (2004) Araki : moi, la vie, la mort, Phaidon (2007) Araki, éd. Taschen (2007) Araki Gold, éd. Skira (2008) Philippe Forest, <i>Araki enfin</i> , L'homme qui ne vécut que pour aimer, Gallimard (2008) Jérôme Neutres, <i>Araki Nobuyoshi</i> , Gallimard (2016) Leçon de photo intégrale, Nobuyoshi Araki, éd. Atelier Akatombo (2018)	Musée Guimet
ASAMI	Akihito	H	1945	-	-	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Avec le temps, le lieu est devenu pays-âge</i> , Hospice d'Haure de Tourcoing (2009) <i>Fois</i> , Hospice d'Haure de Tourcoing (2009) <i>Signes Furtifs</i> , Galerie Nadar, Médiathèque Tourcoing (2006) <i>Dépoisements Momentanés</i> , Espace Point Barre, Lille (2006) <i>Hello Rencontre</i> , Salon du livre photographie, Tourcoing (2005) Shigeru Asano, Galerie Hayasaki, Paris (2021) <i>Japonismes 2018</i> , Jane Roberts Fine Arts, Paris (2018) <i>Ombre et lumière</i> , Galerie Hayasaki, Paris (2017) <i>Reflet de ville</i> , Galerie Hayasaki, Paris (2015) Shigeru ASANO - DŌ-KI, Jane Roberts Fine Arts, Paris (2013) Shigeru Asano et Martine Peccoux, Galerie Hayasaki, Paris (2011) Shigeru Asano et Martine Peccoux, Galerie Hayasaki, Paris (2010) <i>Flaque d'eaux</i> , Galerie Hayasaki, Paris (2007)	Kizuna, éd. Iki (2017)	-
ASANO	Shigeru	H	1951	-	Paris	Reportage, documentaire, photo de rue	Shigeru ASANO - DŌ-KI, Jane Roberts Fine Arts, Paris (2013) Shigeru Asano et Martine Peccoux, Galerie Hayasaki, Paris (2011) Shigeru Asano et Martine Peccoux, Galerie Hayasaki, Paris (2010) <i>Flaque d'eaux</i> , Galerie Hayasaki, Paris (2007)	-	Jane Roberts Fine Arts BnF Musée Carnavalet
EHIRA	Tatsunori	H	1976	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>FotoJewer</i> , Paris (2017) <i>FotoJewer</i> , Paris (2018) <i>FotoJewer</i> , Paris (2019)	-	-
FUJIIHRO	Meisa	H	1967	-	Okinawa	Nu, érotique, intime	<i>Sketches of tokyo</i> , InBetween gallery, Paris (2017)	-	InBetween gallery
FUJITA	Susumu	H	1956	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Record vol. 21, Silver Eye</i> , InBetween Gallery, Paris (2016)	-	-

FUJIWARA 藤原	Satoshi 聡志	H	1984	-	Berlin	Plasticienne, pluridisciplinaire	Paris Photo, Grand Palais, Paris (2015)	-	-
FUJIWARA 藤原	Atsushi 敦	H	1963	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Un regard sur ses publications</i> , Inbetween gallery (2017) <i>Tokara Bure</i> , Inbetween gallery (2016) <i>Japanese Eyes</i> , Inbetween gallery (2014) <i>Nangakusho</i> , Inbetween gallery (2013) <i>Asphalt</i> , Rencontres d'Arles (2010)	-	Inbetween gallery
FUKASE 深瀬	Masahisa 昌久	H	1934	2012	Tokyo	Portrait, corps, identité, mémoire	<i>Another Language</i> , Rencontres d'Arles (2015) <i>Masahisa Fukase, l'incroyable égoïste</i> , Rencontres d'Arles (2017)	Masahisa Fukase, éd. Xavier Barral (2018)	-
FURUYA 古屋	Seiichi 誠一	H	1950	-	Autriche/Allemagne	Portrait, corps, identité, mémoire	<i>Japanese Photographers</i> , MEP, Paris (2017) <i>Playground and Battlegrounds</i> , Pavillon Populaire, Montpeller (2011) Cité Internationale des Arts, Paris (2010) Biennale d'Art Contemporain de Lyon (2001) <i>Portrait</i> , Rencontres d'Arles (2000)	Face to face, éd. Chose Commune (2020) FIRST TRIP TO BOLOGNA 1978 / LAST TRIP TO VENICE 1985, éd. Chose Commune (2022)	Direction de la culture, Montpeller MEP
HAMAGUCHI	Takashi	H	1931	2018	-	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Students Radicals, Japan 1968-69</i> , Taka Ishii Gallery Photography Paris, Paris (2014)	-	-
HAMAYA 濱谷	Hiroshi 浩	H	1915	1999	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	Paris Photo, Grand Palais, Paris (2016) Paris Photo, Grand Palais, Paris (2017) Magnum Analog Recovery, Le Bal (2017) Japon, Un autoportrait des années 50, Frac Terres, Paris (2004)	-	Centre Pompidou? BnF
HATAKEYAMA A 畠口	Naoya 直哉	H	1958	-	Tokyo	Plasticienne, pluridisciplinaire	<i>A bird et Underground water</i> , Chaumont-sur-Loire (2015) <i>Rencontres d'Arles (2009)</i> <i>Atmos, Rencontres d'Arles (2003)</i>	Terrils, éd. Light Motiv (2011) Kesengawa, éd. Light Motiv (2013) Rikuzentakata, éd. Light Motiv (2016)	Sage Paris (galerie) Artothèque de Nantes CNAF / FNAC
HIRABAYASHI	Tatsuya	H	1961	-	Tokyo	Paysage, architecture, urbanisme	<i>Record vol. 3, Awaaji series & Reikiman</i> - Takasoon, Inbetween Gallery, Paris (2013)	-	Inbetween gallery
HIRASAWA	Kenji	H	1982	-	Tokyo	Plasticienne, pluridisciplinaire	BEYOND 2020 #5, Festival PhotosaintGermain, Galerie Nicolas Deman, Paris (2017) FOTOFEVER, Carrousel du Louvre, Paris (2013) NEW JPN GEN, ArtLigue, Paris (2013) Paris Photo, Grand Palais, Paris (2012) 5th International Photobook Festival, Le Bal, Paris (2012)	-	-
HISATSUKA	Mao	F	-	-	Tokyo	Nu, érotique, intime	<i>Record vol. 10, Contrasted place & Sakura</i> , Inbetween Gallery, Paris (2014)	-	Inbetween gallery
HOSOE 細江	Eikoh 英公	H	1933	-	Tokyo	Nu, érotique, intime	<i>Gaudi</i> , Galerie Baudouin Lebon, Paris (2020) <i>Mémoire et Lumière, Photographie Japonaise 1950-2000</i> , MEP (2017) <i>Burakei</i> , Galerie Eric Mouchet (2016) <i>Another language : 8 Japanese photographers</i> , Rencontres d'Arles (2015)	-	BnF MEP Centre Pompidou Galerie Jean-Kenta Gauthier
HOSOKURA	Mayumi	F	1979	-	?	Nu, érotique, intime	<i>MACK chez colette</i> , Paris (2016) Paris Photo, Grand Palais, Paris (2013 & 2014) <i>Natures</i> , Gallery LWS, Paris (2012)	Fashion eye Kyoto, éd. Damien Poulain pour Louis Vuitton (2021)	-
INBE	Kawori	F	1980	-	Tokyo	Portrait, corps, identité, mémoire	<i>Fotofever</i> , Paris (2020)	June 2013 feature issue of TEICAM BOOKS, Polpo Agency (2013)	-

ISHIMOTO 石元 素穂	Yasuhito 素穂	H	1921	2012	Tokyo	Paysage, architecture, urbanisme	Forme, Galerie Camera Obscura, Paris (2020) Yasuhito Ishimoto, Galerie Camera Obscura, Paris (2006)	-	-
JUMONJI 十文字	Bishin 素信	H	1947	-	Tokyo	Autre, NSP	WABI, Pierre-Yves Caër Gallery, Paris (2019) Vestige des jours, Polka Galerie, Paris (2020) La passagialta, Galerie Agathe Galliard, Paris (2019) Paris Photo, Paris (2019) Polycopies, Paris (2018) Paris Photo, Paris (2017)	-	-
KAJIOKA	Miho	F	1973	-	Kyoto	Expérimentale, procédés photographiques alternatifs	And, where did the peacocks go?, Galerie VU!, Paris (2016) Balade(s) Parcours Photographique, Galerie Le Neuf, Lodève (2014) Boutographies, Montpellier (2014)	x	-
KAKIMOTO	Hiromi	F	1976	-	Osaka	Portrait, corps, identité, mémoire	Japon, Centre d'Art Contemporain de Meymac (2014)	Little world, éd. Iki (2016) Révélation, Photographie Japonaise contemporaine, éd. Le lézard noir (2013)	-
KANOH	Tammi	H	1942	-	Tokyo	Nu, érotique, intime	Record vol. 4, FUCK, Inbetween gallery, Paris (2013) L'expérience japonaise, Théâtre national de Marseille (2013) Kitchen Gallery, Paris (2014) Paris Photo, Grand Palais, Paris (2019) Home Again, MEP (2021)	-	Inbetween gallery Sage Paris (galerie) Fondation Antoine de Galbert La Maison Rouge
KATAYAMA	Mari	F	1987	-		Portrait, corps, identité, mémoire		Un certain désordre #1, éd. Fondation Antoine de Galbert (2021)	Fondation Cartier La Maison Rouge
KAWAUCHI 川内	Rinko 倫	F	1972	-	Tokyo	Quotidien, onirisme, nature	ALL & UTARANE, Rencontres d'Arles (2004) Rinko Kawauchi, Fondation Cartier (2005) Illuminance, Ilan Gallery, Paris (2011) VIVID MEMORIES, Fondation Cartier (2014) Asakusa Portraits (1973-2008) et India (1982-2008), Inbetween Gallery, Paris (2013) Tokyo: voyage à Asakusa, Société d'encouragement pour l'industrie nationale, Paris (2015) Persona: The Final Chapter 最終章, Inbetween Gallery, Paris (2019) Man and dog & Path in between, Galerie-T, Paris (2014)	Cui Cui, éd. Fondation Cartier et FOIL Tokyo (2005) As it is, éd. Chose Commune (2020)	Fondation Cartier
KIKAI 鬼海	Hiroh 弘雄	H	1945	2020	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue		Tokyo: voyage à Asakusa, Kikai Hiro and Jean- François Sabouret, éd. de l'Actualité Scientifique Poutou-Charentes (2015)	Inbetween gallery
KIWURA 木村	Hajime 肇	H	1982	-	-	Reportage, documentaire, photo de rue		Path In Between – Issue N.10, éd. L'Artière (2016)	-
KIMURA □村	Ihee 伊兵衛	H	1901	1974	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	Le Paris de Ihei Kimura, MEP (2004) Rencontres d'Arles (2004)	-	-
KITAJIMA 北島	Keizo 敬三	H	1954	-	-	Reportage, documentaire, photo de rue	Silkscreen, Vol. 44, Le Plac'Art Photo (2021) Tokyo-e, Le Bal (2011) Fotoever, Paris (2022) Real, Galerie Japonaise, Paris (2021) Fickleness, Galerie Japonaise, Paris (2021) Japanese Life, Galerie Japonaise, Paris (2021)	Photo Express : Tokyo, Co-édition LE BAL - Steidl (2011)	-
KYONAGA	Yasuo	H	1948	-	Tokyo, Kyoto et Paris	Plasticienne, pluridisciplinaire		-	-
KOBAYASHI	Nobuyuki	H	1970	-	-	Expérimentale, procédés photographiques alternatifs	Portraits of Nature – Myriads of Gods, Sway Gallery, Paris (2017) Portraits of Nature – Myriads of Gods, Sway Gallery, Paris (2018)	-	-

KOHEY 香野	Kanno 恒平	H	1982	-	Tokyo	Portrait, corps, identité, mémoire	BEYOND 2020 #5, Festival PhotosaintGermain (2017) <i>Fleurs du Japon, défloration</i> , Pierre-Yves Caër Gallery (2018) <i>Natsukodachi</i> , Pierre-Yves Caër Gallery (2020)	-	-
KOJIMA	Yosuke	H	1980	-	Paris	Paysage, architecture, urbanisme	Waterscapes, Maison Folie hospice d'Harvé (2015) Centre de Promotion et de Création Photographique, Tourcoing (2015) Waterscapes, Lampe Studio, Paris (2014) NEW JPN GEN, ArtLigue, Paris (2013) LIVRES PHOTO JAPONAIS MAINTENANT, Le Bal, Paris (2011)	Waterscapes, éd. IKI (2016)	-
KOYAMA	Taisuke	H	1978	-	Tokyo	Plasticienne, pluridisciplinaire	Epis, Gallery Pierre-Yves Caër, Paris (2020) Art Paris 2019, Gallery Pierre-Yves Caër, Paris (2019) Renaissance contemporaine, Gallery Pierre-Yves Caër, Paris (2018) Cabinet Da-End 08, Galerie Da-end, Paris (2018) France Japon, Gallery Dutko Bonaparte, Paris (2018) Collection de Galerie, Gallery Dutko Bonaparte, Paris (2017) L'Aurore de Paysage, VILLA 88, Bordeaux (2017) Symbiose, Gallery Insighter, Paris (2017) PAD (ART + DESIGN), Paris (2016) Encounters, Gallery Dutko Bonaparte, Paris (2016) Ombres & Lumières, Gallery Dutko Bonaparte, Paris (2015) ART EIVSEES, Pavillons, avenue des Champs-Élysées, Paris (2015) A force de regarder au lieu de voir, Art-Cade, Marseille (2012) Tragique du Paysage, Galerie Eric Mircher, Paris (2011) Artistes solidaires avec le Japon, Le Pivot, Paris (2011) Ceux qui ont choisi Paris : les talents venus de l'Est, Galerie Orenda, Paris (2009)	VESSEL-XYZZY, éd. Rose (2017)	-
KUGIMACHI	Akira	H	1968	-	Paris	Plasticienne, pluridisciplinaire	Paysage / Mouvement / Image, Galerie Laurence Belle, Paris (2006) Galerie Française Pavio7, Paris (2017) Maison Internationale des Poètes, St Malo (2016) Salmandre cottage, Saint-Briac-sur-mer (2016) Archives Yves Klein, Paris (2012) <i>Exposition cartitative pour le Nord-Est du Japon</i> , Galerie Taménaga, Paris (2011)	-	Galerie Pierre-Yves Caër
KUJIMANO	Makiko	F	?	-	Bretagne	Expérimentale, procédés photographiques alternatifs	Quotidien, onirisme, nature Plasticienne, pluridisciplinaire	-	BnF
MAESAKO	Mikiko	F	1971	-	Tokyo	Quotidien, onirisme, nature	Hou-chou, Galerie Eric Mouchet, Paris (2016) Hou-chou, La Chambre, Strasbourg (2016)	-	BnF Inbetween Gallery
MATSUBARA	Ken	H	1949	-	Tokyo	Plasticienne, pluridisciplinaire	Mémoire et lumière, MEP, Paris (2017) Atlas Galerie LWS, Paris (2012) Paris Photo (2011) Rencontres d'Arles (2004)	-	Galerie Eric Mouchet
MATSUE 松江	Tajiri 泰治	H	1963	-	Tokyo	Paysage, architecture, urbanisme	The back(ground) prints, Takara Buné, Inbetween Gallery, Paris (2016) Record vol. 9, Fragments of Japan, Inbetween Gallery, Paris (2014)	-	MEP Fond National d'Art Contemporain
MATSUI	Hiroki	H	1983	-	Hokkaido	Reportage, documentaire, photo de rue			Inbetween Gallery

MIZUTANI	Yoshinori	H	1987	-	Tokyo	Autre, NSP	<p>Paris Expériences Photos (2020)</p> <p>Photomaiales, Hauts de France (2019)</p> <p>Couleurs Tokyoïtes, Maison de la culture du Japon, Paris (2017)</p> <p>Festival Photo La Gadilly (2016)</p> <p>Urban Green, More Than A Gallery, Paris (2016)</p> <p>LUMIX MEETS BY JAPANESE PHOTOGRAPHERS #2, Yellowkornor Gallery, Paris (2014)</p> <p>Foam Magazine Talent 2014 exhibition, Atelier Neerlandais, Paris (2014)</p> <p>TOKYO 2020 By Japanese Photographers 9, 1 Rue Richelieu, Paris (2013)</p> <p>Portrait de l'artiste en Alter, Frac Haute-Normandie, Sorteville-les-Rouen (2016)</p> <p>Caractères, Galerie Sophie Scheidecker, Paris (2012)</p> <p>GOYA—Les caprices, Palais des Beaux-Arts de Lille (2008)</p> <p>Requiem for the XX Century: Twilight of the Turbulent Gods, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (2007)</p> <p>Los Nuevos Caprichos, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (2005)</p> <p>Self-Portraits: An Inner Dialogue with Frida Kohlo, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (2001)</p> <p>Modernité Japonaise, Musée de la Monnaie de Paris (2000)</p> <p>Narcisse blessé: Autoportraits contemporains 1970–2000, Passage de Retz, Paris (2000)</p> <p>The Paris Mint Museum Exhibition, Musée de la Monnaie de Paris (2000)</p> <p>Daido Moriyama, Fondation Cartier, Paris (2003)</p> <p>Far from Home, Galerie Kamel Mennour, Paris (2008)</p> <p>Erotica, Galerie Da-End, Paris (2011)</p> <p>Itinéraires, Polka Galerie (2011)</p> <p>Nippon-ismes, Galerie Da-End, Paris (2012)</p> <p>Daido Moriyama pt.1 : Hokkaido-Northern, Polka Galerie (2012)</p> <p>Daido Moriyama pt.2 : Paris 88/89, Polka Galerie (2012)</p> <p>LABYRINTH + MONOCHROME, Rencontres d'Arles (2013)</p> <p>Muji-Kan, Galerie Da-End, Paris (2013)</p> <p>LABYRINTH + MONOCHROME, Polka Galerie (2013)</p> <p>View from the laboratory, Polka Galerie (2013)</p> <p>Daido Moriyama pt.3 : Sériographies, Polka Galerie (2013)</p> <p>Ankoku / Matières Noires, Galerie Da-End, Paris (2014)</p> <p>Mémoires Vives, Fondation Cartier, Paris (2014)</p> <p>Daido Tokyo, Fondation Cartier, Paris (2016)</p> <p>Scandalious, LE BAL, Paris (2016)</p> <p>Autophoto, Fondation Cartier (2017)</p> <p>Mémoire et lumière, MEP, Paris (2017)</p> <p>Terre des îles, Polka Galerie (2018)</p> <p>One Summer Day, Musée Nicéphore-Niépce, Châlons-sur-Saône (2018)</p> <p>Moriyama – Tomatsu : Tokyo, MEP (2021)</p>	SAKURA, the(M) éditions & IBASHO, Paris & Antwerp (2021)	Des oiseaux, éd. Xavier Barral (2019)	-	
MORIMURA	Yasumas a	H	1951	-	Nîmes	Plasticienne, pluridisciplinaire	<p>Caractères, Galerie Sophie Scheidecker, Paris (2012)</p> <p>GOYA—Les caprices, Palais des Beaux-Arts de Lille (2008)</p> <p>Requiem for the XX Century: Twilight of the Turbulent Gods, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (2007)</p> <p>Los Nuevos Caprichos, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (2005)</p> <p>Self-Portraits: An Inner Dialogue with Frida Kohlo, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (2001)</p> <p>Modernité Japonaise, Musée de la Monnaie de Paris (2000)</p> <p>Narcisse blessé: Autoportraits contemporains 1970–2000, Passage de Retz, Paris (2000)</p> <p>The Paris Mint Museum Exhibition, Musée de la Monnaie de Paris (2000)</p> <p>Daido Moriyama, Fondation Cartier, Paris (2003)</p> <p>Far from Home, Galerie Kamel Mennour, Paris (2008)</p> <p>Erotica, Galerie Da-End, Paris (2011)</p> <p>Itinéraires, Polka Galerie (2011)</p> <p>Nippon-ismes, Galerie Da-End, Paris (2012)</p> <p>Daido Moriyama pt.1 : Hokkaido-Northern, Polka Galerie (2012)</p> <p>Daido Moriyama pt.2 : Paris 88/89, Polka Galerie (2012)</p> <p>LABYRINTH + MONOCHROME, Rencontres d'Arles (2013)</p> <p>Muji-Kan, Galerie Da-End, Paris (2013)</p> <p>LABYRINTH + MONOCHROME, Polka Galerie (2013)</p> <p>View from the laboratory, Polka Galerie (2013)</p> <p>Daido Moriyama pt.3 : Sériographies, Polka Galerie (2013)</p> <p>Ankoku / Matières Noires, Galerie Da-End, Paris (2014)</p> <p>Mémoires Vives, Fondation Cartier, Paris (2014)</p> <p>Daido Tokyo, Fondation Cartier, Paris (2016)</p> <p>Scandalious, LE BAL, Paris (2016)</p> <p>Autophoto, Fondation Cartier (2017)</p> <p>Mémoire et lumière, MEP, Paris (2017)</p> <p>Terre des îles, Polka Galerie (2018)</p> <p>One Summer Day, Musée Nicéphore-Niépce, Châlons-sur-Saône (2018)</p> <p>Moriyama – Tomatsu : Tokyo, MEP (2021)</p>	-	-	MEP	
MORIYAMA 森山	Daido 大道	H	1938	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<p>Caractères, Galerie Sophie Scheidecker, Paris (2012)</p> <p>GOYA—Les caprices, Palais des Beaux-Arts de Lille (2008)</p> <p>Requiem for the XX Century: Twilight of the Turbulent Gods, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (2007)</p> <p>Los Nuevos Caprichos, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (2005)</p> <p>Self-Portraits: An Inner Dialogue with Frida Kohlo, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (2001)</p> <p>Modernité Japonaise, Musée de la Monnaie de Paris (2000)</p> <p>Narcisse blessé: Autoportraits contemporains 1970–2000, Passage de Retz, Paris (2000)</p> <p>The Paris Mint Museum Exhibition, Musée de la Monnaie de Paris (2000)</p> <p>Daido Moriyama, Fondation Cartier, Paris (2003)</p> <p>Far from Home, Galerie Kamel Mennour, Paris (2008)</p> <p>Erotica, Galerie Da-End, Paris (2011)</p> <p>Itinéraires, Polka Galerie (2011)</p> <p>Nippon-ismes, Galerie Da-End, Paris (2012)</p> <p>Daido Moriyama pt.1 : Hokkaido-Northern, Polka Galerie (2012)</p> <p>Daido Moriyama pt.2 : Paris 88/89, Polka Galerie (2012)</p> <p>LABYRINTH + MONOCHROME, Rencontres d'Arles (2013)</p> <p>Muji-Kan, Galerie Da-End, Paris (2013)</p> <p>LABYRINTH + MONOCHROME, Polka Galerie (2013)</p> <p>View from the laboratory, Polka Galerie (2013)</p> <p>Daido Moriyama pt.3 : Sériographies, Polka Galerie (2013)</p> <p>Ankoku / Matières Noires, Galerie Da-End, Paris (2014)</p> <p>Mémoires Vives, Fondation Cartier, Paris (2014)</p> <p>Daido Tokyo, Fondation Cartier, Paris (2016)</p> <p>Scandalious, LE BAL, Paris (2016)</p> <p>Autophoto, Fondation Cartier (2017)</p> <p>Mémoire et lumière, MEP, Paris (2017)</p> <p>Terre des îles, Polka Galerie (2018)</p> <p>One Summer Day, Musée Nicéphore-Niépce, Châlons-sur-Saône (2018)</p> <p>Moriyama – Tomatsu : Tokyo, MEP (2021)</p>	Daido Moriyama: Actes Sud, éd. Fondation Cartier (2003)	Yashi, éd. Fondation Cartier & Taka Ishii Gallery (2008)	Paris 88/89, éd. Poursuite (2012)	Centre Pompidou Fondation Cartier Galerie Jean-Kenta Gauthier

MOTOHASHI 本橋	Seichi 成一	H	1940	-		Reportage, documentaire, photo de rue	<i>From Ueno Station, with Love, Galerie Echo 119, Paris (2019)</i>	-	-
MURAKAMI 村上	Masakazu 仁一	H	1977	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Record vol. 35, Kumogakure Onsen, Caché derrière le brouillard, Inbetween Gallery, Paris (2018)</i>		
NAKAFUJI 中藤	Takehiko 毅彦	H	1970	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Photo off, La belleilloise, Paris (2014)</i> <i>Japanese eyes, Inbetween Gallery (2014)</i> <i>Contrasted places, Inbetween Gallery (2014)</i> <i>Une retrospective, Inbetween Gallery (2014)</i> <i>Paris, Le Placart Photo, Paris (2013)</i> <i>Brut Photography, Inbetween Gallery (2013)</i> <i>Enter the mirror, Galerie Adrian Bondy, Paris (2013)</i> <i>No Found Photo Fair, Paris (2012)</i> <i>Winterlicht, Le Placart Photo, Paris (2011)</i> <i>No Found Photo Fair, Paris (2011)</i>	-	
NASUKAWA	Fumio	H	????	-	Tokyo	Paysage, architecture, urbanisme	<i>Record vol. 34, Landscapes and Seashores, Inbetween Gallery, Paris (2013)</i>	-	-
NIHARA	Yurina	F	1986	-	Paris	Mode, publicité, corporate	<i>Retour au pays, Maison de la Culture du Japon (2016)</i> <i>Le Japon d'hier et d'aujourd'hui, Eglise Notre-Dame de l'Assomption (?)</i> <i>Le Japon noir et blanc, Magny (2016)</i>	-	-
NINAGAWA 藤川	Mika 美花	F	1972	-	Tokyo	Mode, publicité, corporate	<i>Floree, Hôtel d'Evreux, Paris (2021)</i>	-	-
NINOMIYA	Saori	F	1970	-	Yokohama	Portrait, corps, identité, mémoire	<i>Japanese eyes, Inbetween Gallery (2014)</i>	-	Inbetween gallery
NISHIMURA	Tamiko	F	1948	-	-	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Tamiko Nishimura, My Journey, Le Plac'Art Photo (2018)</i> <i>Shikishima, Galerie Adrian Bondy (2015)</i>	-	-

NOMURA	Sakiko	F	1967	-	-	Nu, érotique, intime	<p><i>Anti-chambre act2 x Usui Kazuyoshi</i>, Paris (2020)</p> <p><i>Odyssey / Reflect</i>, Maison de l'image, Grenoble (2020)</p> <p><i>Post-script</i>, Galerie E3, Arles (2018)</p> <p><i>Gratitude</i>, 5b, Saint-Denis (2017)</p> <p><i>Odyssey / Reflect</i>, Carré Amélot, La Rochelle (2016)</p> <p><i>Odyssey / Reflect</i>, Espace Saint-Cyprien, Toulouse (2016)</p> <p><i>Timeless Hugs</i>, Arles (2016)</p> <p><i>Odyssey / Reflect</i>, Aix-en-Provence (2015)</p> <p><i>Aloha Phantasm</i>, Pont-neuf, Paris (2015)</p> <p><i>Duel domestique concierge service</i>, Plateforme, Paris (2015)</p> <p><i>Eat Noodle or die</i>, Plateforme, Paris (2015)</p> <p><i>Mini-dictionnaire de aqua-humilite</i>, IESA, Paris (2015)</p> <p><i>Odyssey / Reflect</i>, Galerie Catherine & Andre Hug, Paris (2014)</p> <p><i>Post-script</i>, Plateforme, Paris (2014)</p> <p><i>Triumph</i>, La Rochelle (2014)</p> <p><i>Humility quest</i>, La petite ceinture, Paris (2014)</p> <p><i>Combat : Manual for daily survival</i>, Chateleiraudit (2011)</p> <p><i>Combat : Manual for daily survival</i>, Hotel Zebra, Paris (2011)</p> <p><i>Interface</i>, Tokyo graphic passport, Centre Pompidou, Paris (2011)</p> <p><i>Watashitachi-nous</i>, collect for Japan, Paris (2011)</p> <p><i>Triumph / Blond Ambition</i>, La Rochelle (2009)</p> <p><i>Blond Ambition</i>, Toulouse et Paris (2009)</p> <p><i>Combat : Manual for daily survival</i>, Crételil (2008)</p> <p><i>Combat : Manual for daily survival</i>, Les nuits blanches, Paris (2008)</p> <p><i>Combat : Manual for daily survival</i>, Grand Palais, Paris (2007)</p> <p><i>Combat : Manual for daily survival</i>, Elysée des arts, Paris (2007)</p> <p><i>Seesaw spotting</i>, Galerie Olivier Klejman, Paris (2006)</p> <p><i>Combat : Manual for daily survival</i>, Galerie Olivier Klejman, Paris (2006)</p> <p><i>Paradises lost</i>, Heartgalerie, Paris (2006)</p> <p><i>Combat : Manual for daily survival</i>, Enghien les bains (2006)</p> <p><i>Triumph</i>, L'imagerie, Lannion (2005)</p> <p><i>Combat : Manual for daily survival</i>, Crételil (2005)</p> <p><i>Triumph</i>, Transphotographies, Lille (2005)</p> <p><i>Triumph</i>, Heartgalerie, Paris (2004)</p> <p><i>Seesaw spotting</i>, Heartgalerie, Paris (2003)</p> <p><i>Ango</i>, Galerie Echo 119, Paris (2018)</p> <p><i>Another Language</i>, Rencontres d'Arles (2015)</p> <p>Galerie AAA, Paris (2007)</p>	<p>Unlike Memories, ed. InBetween Gallery (2015)</p>	InBetween gallery
NISHIMURA	Junku	H	1967	-	Yamaguchi	Reportage, documentaire, photo de rue	<p><i>A small look into Japan</i>, InBetween Gallery, Paris (2018)</p> <p>Takara Bure, InBetween Gallery, Paris (2015)</p> <p>Rencontres d'Arles, Arles (2015)</p> <p>PHOTO DOC, La Bellevilloise, Paris (2015)</p> <p>Photoquai, Musée Quai Branly, Paris (2015)</p> <p><i>Unlike Memories</i>, InBetween Gallery, Paris (2015)</p> <p>Burn My Eye video show, Map Festival, Toulouse (2014)</p> <p>Street Parade/Burn My Eye collective, Paris Photo, Paris (2014)</p> <p>Rencontres d'Arles, Arles (2008)</p>	<p>Le Mois de la photo du grand Paris, le 6b, Saint-Denis (2017)</p> <p>Mois de la photo, éd. MEP, Paris (2014)</p> <p>Collection L'imagerie, Photo nouvelle 69 (2012)</p> <p>Combat, Isabelle, Blondie, d'un noir si bleu (2011)</p> <p>Ecriture de lumière, Rurart (2008)</p> <p>Art Paris 07, Bernard Dudolignon Photographie (2007)</p> <p><i>Combat : Manual for daily survival</i>, Bernard Dudolignon Photographie (2007)</p>	L'imagerie, Lannion Carre Amélot, La Rochelle
NITADORI	MIKI	F	1971	-	Paris	Plasticienne, pluridisciplinaire			

NONAKA	Reiko	F	?	-	Paris	Reportage, documentaire, photo de rue	Salon de la Photo, Paris (2019) Festival du Regard, Le Parc François Mitterrand, Cergy (2018) <i>Double vie</i> , Dentisu Carat (privé), Courbevoie (2017) Salon Art Shopping, Carrousel du Louvre, Paris (2015) <i>Femmes artistes du XXI^{ème} siècle</i> , Espace Culture Bertin Poiree, Paris (2014) <i>Double vie</i> , Le 29, Paris (2013) Rencontres photographiques du 10 ^{ème} , Paris (2019) <i>Record vol. 3, Awa! series & Reikman - Takason</i> , Inbetween Gallery, Paris (2013) <i>Record vol.20, The back room prints, Takara Bune</i> , Inbetween Gallery, Paris (2016)	-	Musée de la Photographie de Bievres
OBA	Sachiko	F	1973	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	Photo Saint Germain, Paris (2018) Biennale Photographique de Mulhouse (2018) Festival Photoreporter (2016) La Gacilly Photo Festival (2016) Book Award, Les Rencontres d'Arles (2015) Book Award, Paris Photo (2014) <i>By the sea, Librairie 211</i> , Paris (2018) <i>Contes des îles et Paysages de la Mer du Japon</i> , Inbetween Gallery, Paris (2018)	-	Inbetween gallery
OBARA	Kazuma	H	1985	-	Osaka	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Vestigés des jours</i> , Polka Galerie, Paris (2020) <i>Terres des îles</i> , Polka Galerie, Paris (2018) <i>Rhapsody in the dark</i> , Festival Photoreporter, Saint-Brieuc (2017) <i>Fragments/Fukushima</i> , Polka Galerie, Paris (2016) <i>Fragments/fukushima</i> , Maison de la culture du Japon, Paris (2016) <i>Surviving for existence</i> , Abkhazia, Festival Photoreporter, Saint-Brieuc (2013) <i>Kosuke Okahara et Jisong Book</i> , Galerie K18, Paris (2011) <i>Vanishing existence</i> , Polka Galerie, Paris (2011) <i>Ibasyo</i> , Photo Quai, Musée du Quai Branly, Paris (2011) <i>Chance</i> , Polka Galerie, Paris (2009) <i>Vanishing Existence</i> , Prix Kodak de la Critique Photographique, Paris (2009) <i>Memories of younger days in Shinjuku</i> , in between gallery, Paris (2018) <i>Memento vivre-- From the road</i> , in between gallery, Paris (2016) <i>Chromatic time Axis-detached</i> , in between gallery, Paris (2015) <i>The Dog in France</i> , Le 29 Librairie Photographique, Paris (2014) Koji Onaka, CARRÉ AMELOT, La Rochelle (2012) Sigiechi Nagano & Koji Onaka : Ce qui se défait, PHOTO4, Paris (2011) Tokyo Candy Box, LE PLAC'ART PHOTO, Paris (2010) Asphalt, Rencontres d'Arles (2010) BLACK OUT/Contemporary Japanese Photography, The Japan Foundation Roma/Paris/Tokyo (2002-3)	-	-
OGAWA 小川	Yasuhito 康博	H	1968	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Winter Journey</i> , éd. Mona Lisait (2019)	-	-
OKAHARA	Kosuke	H	1980	-	Kyoto	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Fukushima Fragments</i> , éd. de La Martinière (2015) Polka Galerie	-	Polka Galerie
ONAKA	Koji	H	1960	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Carré Amelot, La Rochelle</i>	-	Carré Amelot, La Rochelle

ONODERA	YUKI	F	1962	-	Paris	Plasticienne, pluridisciplinaire	<p>Come Back ! Retour à la Photo, Galerie de l'Étrave, Thonon-les-bains (2018) Paris c'est Elles, La Boite 31, Paris (2018) Pierre-Yves Caër Gallery, Paris (2017) L'oeil de l'expert, Musée Nicéphore Niepce (2016) L'oeil du collectionneur, MAMCS, Strasbourg (2016) MEP (2015) La lucidité des utopies, Château de Lunéville (2015) Mille miroirs dans la forêt, Nogent-sur-Marne (2014) Elles allument, Galerie Associative, Strasbourg (2014) Galerie Louis Gendre, Paris (2013) La Ferme des Animaux, Galerie Françoise Paviot, Paris (2012) Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône (2011) Rétrospective du Prix Niepce, Musée du Montparnasse, Paris (2010) Semaine du Japon, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse (2010) Galerie RX, Paris (2009) Elles@centrepompidou, Centre Pompidou (2009) Ce qui est à voir est ce que vous voyez, Rencontres d'Arles (2009) Photographie : Détrônnera la Peinture, Musée Nicéphore Niepce (2007) 7ème biennale d'art contemporain, Issy-les-Moulineaux (2007) Paris du monde entier, Artistes étrangers à Paris, Centre Pompidou (2007) Winter, Galerie RX (2007) L'été photographique de Lecture (2007) Prix Niepce, Quinzaine Photographique Nantaise (2006) Images du Pôle, Orléans (2006) Galerie RX, Paris (2006) Chambre avec vues, Paris (2006) Les peintres de la vie moderne, Centre Pompidou (2006) Taille Humaine, Sénat et Orangerie du Luxembourg, Paris (2006) Quintessence, Ecole des Beaux-Arts de Nîmes (2006) Face à faces, Culturefrances, Paris (2005) Quintessence, Galerie RX (2005) Galerie RX, Paris (2005) Galerie RX, Paris (2004) Culturestrance, Paris (2004) Aura, Galerie RX, Paris (2003) Galerie RX, Paris (2002) Paroles de Fringue, Bourgoin-Jallieu Museum, Paris (2002) Galerie du Théâtre Granit, Belfort (2000) Mois de l'image, Clamart (2000)</p>			Centre Pompidou Musée Nicéphore Niepce Fonds National d'Art Contemporain Fonds Municipal d'Art Contemporain Bnf Fondation Daniel et Florence Guerlain
OTSUKA	Tsutomu	H	1951	-	Tokyo	Plasticienne, pluridisciplinaire			Bnf Inbetween gallery	
SAIGA 雄賀	Yuji 雄二	H	1951	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	Japon TEXT I(E)S : Gunkanjima, l'île fantôme, Musée-mine, Cagnac-les-Mines (2016)		-	

SAWADA 澤田	Tomoko 知子	F	1977	-	-	Portrait, corps, identité, mémoire	<p><i>Japon : Les Printemps de Haute Corréze</i>, Abbaye St André Centre d'art contemporain, Meymac (2014)</p> <p><i>Otherness. I is somebody else</i>, ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON, Paris (2013)</p> <p>Charlotte Rampling – Albums Secrets, Maison Européenne de la Photographie, Paris (2012)</p> <p><i>Décoration</i>, Colette, Paris (2008)</p> <p>Fondation Neufilze Vie: Acquisitions pour la MEP (1999-2006), Maison Européenne de la Photographie, Paris (2007)</p> <p>Narcisse blessé: Autoportraits contemporains 1970-2000, PASSAGE de RETZ, Paris (2000)</p>	-	MEP
SHIBATA 柴田	Toshio 敏雄	H	1949	-	Tokyo	<p>Paysage, architecture, urbanisme</p>	<p>Vertiges des jours, Polka Galerie, Paris (2020)</p> <p>Jardins intimes, Polka Galerie, Paris (2016)</p> <p>Night Photographs, Polka Galerie, Paris (2015)</p> <p>Paris Photo, Grand Palais (2014)</p> <p>The Abstraction of space, Polka Galerie, Paris (2013)</p> <p>Lines : A brief history, Centre Pompidou-Metz (2013)</p> <p>Les peintres de la vie moderne, Centre Pompidou (2006)</p> <p>10 Years Anniversary, Galerie Française Paviot, Paris (2005)</p>	<p>Contacts, éd. Poursuite (2013)</p> <p>The Red Bridge, Collection Le pont rouge, éd. IKI (?????)</p> <p>Painting, éd. Chose Commune (2021)</p>	<p>BnF Centre Pompidou MEP Polka Galerie Studio Equis (Le Bal)</p>
SHIRAIISHI	Chieko	F	1968	-	Tokyo	<p>Expérimentale, procédés photographiques alternatifs</p>	<p>À la frontière des sondes, Galerie Écho 119, Paris (2022)</p> <p>Shikawatari, Galerie Polka (2021)</p> <p>Shikawatari, Galerie Adrian Bondy (2019)</p>	-	-
SOMEIYA	Manabu	H	1964	-	Tokyo	<p>Reportage, documentaire, photo de rue</p>	<p><i>Japanese eyes</i>, InBetween Galerie, Paris (2014)</p> <p>Fototever, Caroussel du Louvre, Paris (2015)</p>	-	-
SOTOKUBO	Keiko	F	????	-	Tokyo	<p>Paysage, architecture, urbanisme</p>	<p>Galerie Vivienne, Paris (2003)</p> <p>Galerie Sateille, Paris (2001)</p>	<p>Mémoires perdues, éd. IKI (2016)</p>	<p>Paris Museum of Photography ? Galerie Jean-Kenta Gauthier</p>
SUDA 須田	Issei 一政	H	1940	2019	Chiba	<p>Quotidien, onirisme, nature</p>	-	78, éd. Chose Commune (2020)	<p>Paris Museum of Photography ? Galerie Jean-Kenta Gauthier</p>
SUGIMOTO 杉本	Hiroshi 博司	H	1948	-	New York	<p>Paysage, architecture, urbanisme</p>	<p><i>Au-delà de la couleur</i>, Couvent des Jacobins, Rennes (2021)</p> <p><i>Sugimoto Versailles</i>, Château de Versailles (2019)</p> <p><i>Surface tension</i>, Marian Goodman Gallery, Paris (2017)</p> <p>Échos, Journées du Patrimoine, Chapelle Laennec, Paris (2016)</p> <p><i>Accelerated Buddha</i>, Musée Yves Saint Laurent, Paris (2014)</p> <p>Aujourd'hui, le monde est mort, Palais de Tokyo (2014)</p> <p><i>Passage du temps</i>, Tri Postal, Lille (2008)</p> <p><i>Étant donné : Le Grand Verre</i>, Fondation Cartier, Paris (2005)</p>	<p>CAHIERS D'ART - 100th ISSUE, éd. Cahiers d'art (2014)</p>	<p>Bourse de Commerce Pinault</p>
SUMI	Takeshi	H	1981	-	Paris	<p>Plasticienne, pluridisciplinaire</p>	<p>Vibration et lumière, Maison du Japon Cité Internationale Universitaire, Paris (2016)</p> <p>Petit drama, Galerie Da-end, Paris (2015)</p> <p>Lumière et vous, Galerie Grand E'Terna, Paris (2015)</p> <p>Record vol 8, COLOURS & SHADOWS, InBetween Gallery, Paris (2014)</p> <p>Soir de photographie Photo Fair, Paris (2013)</p> <p>Nofound Photo Fair, Paris (2012)</p>	-	-

SUZUKI	Ryo	H	-	-	Paris	Paysage, architecture, urbanisme	<p>NEW JPN GEN, ArtLigue, Paris (2013)</p> <p>Cerebral Garden, Paris (2013)</p> <p>Listening To Architecture, Galerie Catherine&Andre Hug, Paris (2012)</p> <p>My Forest In Your Forest, Les Saisons, Romainville (2008)</p> <p>One Forest, Galerie Catherine&Andre Hug, Paris (2007)</p> <p>Art Paris, Paris (2005)</p> <p>Fiac, Paris (2005)</p> <p>Art Paris, Paris (2004)</p> <p>Jeune Creation, Grande Halle De La Villette, Paris (2004)</p> <p>Festival Voies Off, Rencontres d'Arles (2003)</p> <p>Photodoc, Paris (2019)</p> <p>Yakushima Photography Festival Gallery, Arles (2019)</p> <p>Fotofever, Paris (2018)</p> <p>Tokyo Now, Paris (2017)</p>	-	-	-
SUZUKI	Tatsuo	H	1965	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<p><i>Beyond the Realm of Time</i>, &co119, Paris (2016)</p> <p><i>Between the Sea and the Mountain</i>, Taka Ishii Gallery, Paris (2016)</p> <p>Paris Photo (2012)</p> <p>Dans l'épaisseur de la lumière, Galerie vrais rêves, Lyon (2015)</p> <p>Keiichi Tahara, Taka Ishii Gallery, Paris (2014)</p> <p>Sculpteur de lumière, MEP, Paris (2014)</p> <p>Paris Photo (2012)</p> <p>La quinzième photographie, École des Beaux-Arts, Nantes (2004)</p> <p>Musée Adrien Dubouché, Limoges (2004)</p> <p>Musée Nicéphore Niepce, Châlons-sur-Saône (2004)</p> <p>La donation Dai Nippon Printing Co., MEP, Paris (2004)</p> <p>La préhension de la lumière, Galerie Baudoin Lebon, Paris (2003)</p> <p>L'homme lumière, Malves-en-Minervois Castel, Carcassonne (2003)</p> <p>Nuit Blanche, Paris (2003)</p> <p>Portail de lumière, Lille (2003)</p> <p>Jardin niwa, installation, MEP, Paris (2001)</p> <p>Mois de la photo, Galerie Camera Obscura, Paris (2000)</p> <p>Gamelle M. Chomette, Paris (2000)</p> <p>Le nu photographié, Aix-en-Provence (2000)</p> <p>De ma fenêtre 1, Toulouse (2000)</p> <p>A visage humain, Fondation Coprim, Paris (2000)</p> <p>Objectif Paris, Mois de la Photo, Espace Communes, Paris (2000)</p> <p>Light Installation : Echos of light, Canal Saint Martin, Paris (2000)</p> <p>Rencontres d'Arles (2019)</p> <p>Amano, ArtLigue Gallery, Paris (2013)</p>	-	-	-
TAKAGI	Yasuyuki	H	-	-	New York	Paysage, architecture, urbanisme	<p>Reportage, documentaire, photo de rue</p>	<p>榎木 UEKI, éd. IKI (2015)</p> <p>小さな深い森 Petite Forêt Profonde, éd. Funny Bones (2013)</p>	-	-
TAKAGI	Akimitsu 柁光	H	1920	1995	-	Reportage, documentaire, photo de rue	<p><i>Irezumi, l'art du tatouage japonais</i>, Galerie Écho 119, Paris (2021)</p>	<p>The tattoo writer, éd. ???, (2022)</p>	<p>Galerie Écho 119 Quai Branly</p>	
TAKAHASHI	Kazuumi	H	1963	-	-	Paysage, architecture, urbanisme	-	<p>Eternal flux, éd. IKI (2016)</p>	-	
TAHARA	Keiichi 桂一	H	1951	2017	Paris/Tokyo	Plasticienne, pluridisciplinaire	<p>Rencontres d'Arles (2019)</p> <p>Amano, ArtLigue Gallery, Paris (2013)</p>	<p>榎木 UEKI, éd. IKI (2015)</p> <p>小さな深い森 Petite Forêt Profonde, éd. Funny Bones (2013)</p>	<p>Musée de la mode à Toulouse</p> <p>Musée Georges Pompidou</p> <p>Musée Réattu BnF</p>	
SUZUKI	Risaku 理策	H	1963	-	Tokyo	Quotidien, onirisme, nature	<p>Rencontres d'Arles (2019)</p> <p>Amano, ArtLigue Gallery, Paris (2013)</p>	<p>The tattoo writer, éd. ???, (2022)</p>	<p>Musée de la mode à Toulouse</p> <p>Musée Georges Pompidou</p> <p>Musée Réattu BnF</p>	

TAKAKURA	Daisuke	H	1980	-	Tokyo	Portrait, corps, identité, mémoire	<i>Fotofever, Paris (2015)</i> <i>Fotofever, Paris (2017)</i> <i>Fotofever, Paris (2018)</i>	-	-
TAKANASHI	Yutaka	H	1935	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Provoked : Photography in Japan between Protest and Performance 1960-75, Le Bal, Paris (2016)</i> <i>Yutaka Takanashi, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris (2012)</i> <i>Tokyo-e, Le Bal (2011)</i>	-	BnF Bibliothèque historique de la ville de Paris
TAKATA	Yoshi	F	1916	2009	Paris	Mode, publicité, corporate	<i>Regards de Yoshi Takata, Maison de la culture du Japon à Paris (2000)</i> <i>Yoshi Takata : Un regard sur Paris 1955-1987, Galerie Thaddaeus Ropac (2022)</i>	-	-
TANAKA	Chotoku 田中 長徳	H	1947	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Record vol. 28, TOKYO 1966, Inbetween Gallery, Paris (2017)</i>	-	-
TOBITSUJKA	Tomohisa a	H	1972	-	Tokyo	Nu, érotique, intime	<i>Record vol. 20, The back room prints, Takara Bune, Inbetween Gallery, Paris (2016)</i> <i>Colors and shadows, Inbetween Gallery, Paris (2014)</i> <i>Mois de la photo, Inbetween Gallery, Paris (2014)</i> <i>La photographie contemporaine célèbre Noël, la Défense, Paris (2013)</i> <i>Nangakuchō, Inbetween Gallery, Paris (2013)</i> <i>ArtPhoto et Suspendeur Champs Élysées, Salon, Paris (2013)</i> <i>Porte della Murette Exposition, Art Photo et les 4 éléments, Paris (2012)</i> <i>Notfound Photo Fair, Paris (2012)</i> <i>4ème nuit de la photographie contemporaine, Paris (2011)</i>	-	Inbetween gallery
TOMATSU	Shomei 東松 照明	H	1930	2012	Okinawa	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Moriyama – Tomatsu : Tokyo, MEP (2021)</i>	-	http://www.keitichitabara.com/ https://www.mep-fr.org/event/keitichitabara/
TSUCHIDA	Hironi	H	1939	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Paris Photo (2018)</i> <i>Mémoire et lumière, MEP, Paris (2017)</i> <i>Photograph, Quai Branly (2009)</i>	-	BnF Centre Pompidou
UEDA	Shoji 植田 正治	H	1913	2000	Sakaininato	Autre, NSP	<i>Le Monde de Shoji Ueda, Galerie Écho 119, Paris (2019)</i> <i>Portraits intimes, Espace Japon, Paris (2019)</i> <i>Natures mortes - Mono Tachi, Galerie Camera Obscura (2010)</i> <i>Une ligne subtile, MEP (2008)</i>	Shoji Ueda, Collection l'oiseau rare, éd. Filigranes (2000) Une ligne subtile: Shoji Ueda, 1913-2000, éd. Musée de l'Élysée et MEP (2006) Shoji Ueda, Photo Poche n°117, éd. Actes Sud (2008) Shoji Ueda, éd. Chose Commune (2015 & 2016)	MEP
UKAI	Toru 穗葉 透	H	????	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	-	Invisible Boundaries, éd. IKI (2017) Invisible Machinery, éd. IKI (2017)	-

UTSU	Yumiko	F	1978	-	Tokyo	Plasticienne, pluridisciplinaire	<i>Objets rêvés</i> , Centre Tignous d'Art Contemporain, Montreuil (2019) <i>Lumis Meets Beyond 2020 by Japanese Photographers</i> , France/Tokyo (2012) Natures, Gallery LWS, Paris (2012) <i>Le bestiaire imaginaire</i> , Palais Lumière, Evian (2010) Paris Photo, Grand Palais, Paris (2009) Paris Photo, Grand Palais, Paris (2008)	<i>A criminal investigation</i> , éd Xavier Barral et Le Bal (2011)	-
WATABE	Yukichi	H	1924	1993	-	Reportage, documentaire, photo de rue	Record vol.18 Stakeout Diary, Inbetween Gallery, Paris (2015) Tokyo-e, Le Bal, Paris (2011)	-	
WATANABE 渡辺	Hitomi 暁	F	1943	-	Tokyo	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>Irezumi, l'art du tatouage japonais</i> , Galerie Écho 119, Paris (2021) <i>Irezumi, l'art du tatouage japonais</i> , Galerie Écho 119, Paris (2021) You can click away of whatever you want: That's punk 1, Galerie Écho 119, Paris (2017)	-	Galerie Écho 119
YAMAGUCHI	Herbie	H	1950	-	Londres	Portrait, corps, identité, mémoire	Un monde dans la main, Galerie Camera Obscura, Paris (2021) Son album, La Fabrique du Pont d'Aleyrac, Ardèche (2021) Mallarmé invite... Yamamoto, Musée Stéphane Mallarmé, Paris (2020) Fragments d'un paradis, Galerie Camera Obscura, Paris (2020) Flores, Galerie Camera Obscura, Paris (2018) Tori, Galerie Camera Obscura, Paris (2017) Les Rencontres de Bernard Plossu, La Collection d'un photographe, MEP, Paris (2017) Le parti pris des oiseaux, La Fabrique du Pont d'Aleyrac, Ardèche (2016) La main, Galerie Camera Obscura, Paris (2015) Small things in silence, Galerie Camera Obscura (2015) Paris Photo, Galerie Camera Obscura (2014) Éloge de la miniature, Galerie Camera Obscura, Paris (2012) Les Fables, Galerie Camera Obscura, Paris (2011) CIELSI, Musée Malraux, Le Havre (2010) Kawa, Galerie Camera Obscura (2010) Nakazora, Quinzaine Photographique Nantes (2007) Nakazora, Galerie Camera Obscura, Paris (2006)	-	MEP Quinzaine Photographique Nantes Fondation Hermès
YAMAMOTO 山本	Masao 昌男	H	1957	-	Yamanashi	Expérimentale, procédés photographiques alternatifs	NEW JPN GEN, ArtLigue, Paris (2013)	-	-
YAMAUCHI	Yu	H	1977	-	Nagano	Paysage, architecture, urbanisme	Éblouissement, Petite Galerie, MEP, Paris (2019) Mémoire et lumière, MEP, Paris (2017)	-	MEP
YAMAZAKI 山崎	Hiroshi 博	H	1946	2017	Tokyo	Paysage, architecture, urbanisme	<i>Granddaughters</i> , Lille (2004), Lille (2004) <i>My Grandmothers</i> , Galerie Almine Rech, Paris (2002) Biennale de Lyon (2001) Miwa Yanagi, Galerie Almine Rech, Paris (2000) <i>Elysian Fields</i> , Centre Georges Pompidou, Paris (2000)	-	-
YANAGI	Miwa	F	1967	-	Kyoto	Portrait, corps, identité, mémoire	-	-	-

YOKOTA 横田	Daisuke 大輔	H	1983	-	Tokyo	Plasticienne, pluridisciplinaire	<i>Painting the night</i> , Centre Pompidou-Metz (2018) <i>Daisuke Yokota : Matter</i> , Jean-Kenta Gauthier, Paris (2018) <i>Daisuke Yokota : Martuary</i> , Rencontres d'Arles (2016) <i>Another Language : 8 Japanese Photographers</i> , Rencontres d'Arles (2015) <i>Daisuke Yokota : Inversion</i> , Jean-Kenta Gauthier (2015) <i>Extra Inversion Performance</i> , Silencio Club, Paris (2015)	-	Musée d'art moderne de Paris Galerie Jean-Kenta Gauthier
YOSHIDA	Akhito	H	1980	-	Kyoto	Reportage, documentaire, photo de rue	<i>The absence of two</i> , <i>Fisheye Gallery, Paris (2020)</i> <i>Paris Photo Aperture Foundation Photo book Award</i> , Paris (2015)	<i>The absence of two</i> , éd. Xavier Barral (2019)	-

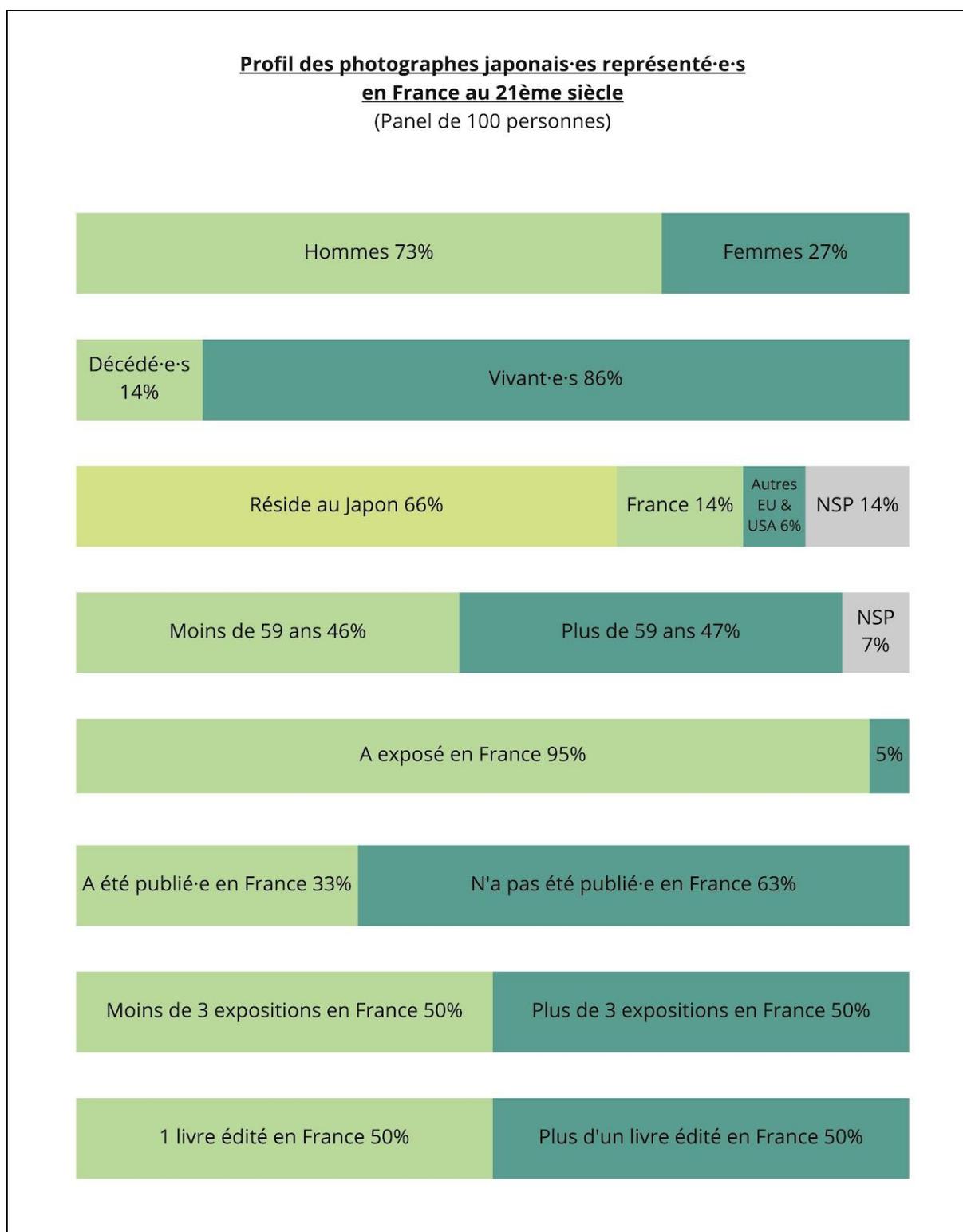
Annexe 5 : Principaux lieux d'intérêt liés à la photographie japonaise

Nom	Genre	Direction	Photo	Adresse	Site internet
BNF Bibliothèque Nationale de France	Etablissement public Ministère de la Culture	Laurence ENGEL Denis BRÜCKMANN	Sylvie AUBENAS Directrice département des estampes et de la photographie	Quai François Mauriac, 75706 Paris	www.bnf.fr
Centre Pompidou Centre National d'Art et de Culture	Musée	Julie NARBÉY	Florian EBNER Cabinet de la photographie Alice Tremblais Production pôle photographie	Place Georges-Pompidou, 75004 Paris	www.centrepompidou.fr
Chose Commune	Maison d'édition	Cécile POIMBOEUF- KOIZUMI	Pascal BEAUSSE Responsable collections photographiques Sophie Cavallero	32 rue de Bruys, 13005 Marseille	https://chosecommune.com/
CNAP	Musée	Béatrice SALMON		1 place de la Pyramide, 92911 Paris-La Défense	www.cnap.fr
Éditions Iki	Maison d'édition	Valérie Douniaux		-	http://www.iki-editions.com/
Éditions Xavier Barral	Maison d'édition	Collectif		3 rue de Nancy, 75010 Paris	https://exb.fr/
FIAC Foire Internationale d'Art Contemporain	Évènement	Jennifer FLAY		Grand Palais Éphémère, Paris (2021) 21-24 Octobre	www.fiac.com
Fisheye Gallery	Galerie			2 rue de l'Hôpital Saint- Louis, 75010 Paris	https://www.fisheyegallery.fr/
Fondation Antoine de Galbert	Fondation	Antoine de Galbert Arthur Toqué		52 rue de Charanton, 75012 Paris	https://fondationantoinedegalbert.org/
Fondation Cartier Bresson	Institution privée	Serge TOUBIANA		79 rue des Archives, 75003 Paris	www.benclartierdresson.org
Galerie Adrian Bondy	Galerie	Adrian BONDY		221 rue Saint-Jacques, 75005 Paris	https://mindseye.fr/
Galerie Baudoin Lebon	Galerie	Baudoin LEBON	Judith PEYRAT Directrice Artistique	21 rue Chapon, 75003 Paris	http://www.baudoin-lebon.com/
Galerie Camera Obscura	Galerie	Didier ROUSSE		268 boulevard Raspail, 75014 Paris	https://www.galeriecameraobscura.fr/
Galerie Echo 119	Galerie & Librairie	Noëlle COLIN		119 rue Vieille du Temple, 75003 Paris	https://www.galerieecho119.com/
Galerie Eric Mouchet	Galerie	Eric Mouchet		45 rue Jacob, 75006 Paris	https://www.ericmouchet.com/
Galerie Hoyasaki	Galerie	HAYASAKI Kayoko IRI Takeshi		12-14 rue des Jardins Saint Paul, 75004 Paris	https://www.hoyasaki.fr/
Galerie Jean-Kenta Gauthier	Galerie	Jean-Kenta GAUTHIER		4 rue de la Procession, 75015 Paris	http://www.leankentagauthier.com/
Galerie LWS	Galerie	Victor MENDES		-	http://www.galerielws.com/
Galerie Marfan Goodman	Galerie	Eleanor ROYER	Carole BILLY Exhibition Manager	79 rue du Temple, 75003 Paris	https://www.marfangoodman.com/
Galerie Pierre-Yves Caër	Galerie	Pierre-Yves CAËR	Fondateur et directeur	7 rue Notre-Dame de Nazareth, 75003 Paris	https://www.pierreyvescaer.com/
Galerie Taménaga	Galerie	Kiyotsugu TAMENAGA	AI KUROTANI Secrétaire de direction	18 Avenue Matignon, 75008 Paris	https://www.tamenaga.com/
Inbetween Gallery	Galerie	Luigi C ?		39 rue Chapon, 75003 Paris	https://www.inbetweengallery.com/
La Nouvelle Chambre Claire	Librairie galerie	Catherine RAMBAUD		3 rue d'Arras, 75005 Paris	https://la-chambre-claire.fr/
Le Bal	Association	Diane DUFOUR Christine VIDAL	Julie HERAUT Responsable exposition et recherche	6 Impasse de la Défense, 75018 Paris	www.le-bal.fr

Le Plac'Art Photo	Librairie photo	Clément KAUTER		12 rue de l'Éperon, 75006 Paris	https://placartphoto.com/
Maison de la culture du Japon	Institution culturelle	Tsutomu SUGIURA		101 bis quai Branly, 75015 Paris	www.mcjp.fr
MEP Maison Européenne de la Photographie	Musée	Simon BAKER	Pascal HOËL Responsable de la collection de photographies et chargé d'exposition	5/7 Rue de Fourcy, 75004 Paris	www.mep-fr.org
Musée Guimet Musée des Arts Asiatiques	Musée	Sophie MAKARIOU	Laurence MADELINE Responsable collections photographiques Claude ESTEBE Expert en photo ancienne japonaise	6 place d'Iéna, 75116 Paris	www.guimet.fr
Paris Photo	Evènement	Florence BOURGEOIS		Grand Palais Ephémère, Paris (2021) 11-14 Novembre	www.parisphoto.com
Photo Gallery Japonnesque	Galerie	Yasuo KIYONAGA		14 Rue Saint-Sulpice, 75006 Paris	https://kyoto-muse.jp/paris/
Photoquai Musée Quai Branly	Evènement	Emmanuel KASARHEROU	Christine BARTHE Responsable unité patrimoniale photographique	37 quai Branly, 75007 Paris	quaibranly.fr
Polka Gallery	Galerie	Adelle DE IPANEMA	Solenn Laurent Coordination d'expositions et Production	12 rue Saint-Gilles, 75003 Paris	http://www.polkagalerie.com/
Rencontres d'Arles	Evènement	Christophe WIESNER		34 rue du docteur Fanton, 13200 Arles (Juillet/Août/Septembre)	www.rencontres-arles.com
Sage Paris	Galerie	François SAGE	Use OLISINA Manager	1 bis avenue de Lowendal, 75007 Paris	http://www.sageparis.com/
Sway Gallery	Galerie & Concept Store	スウエイ・ギャラリー		18-20 Rue de Thorigny, Paris 75003	http://paris.sway-gallery.com/

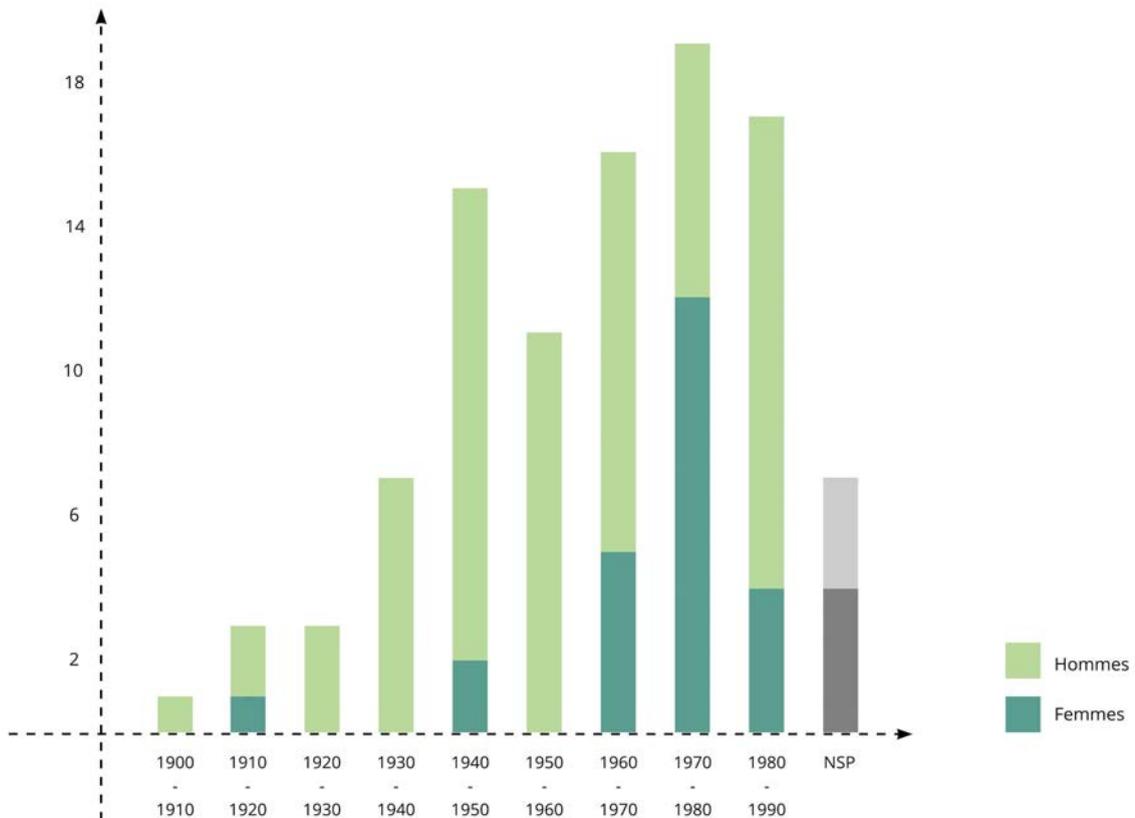
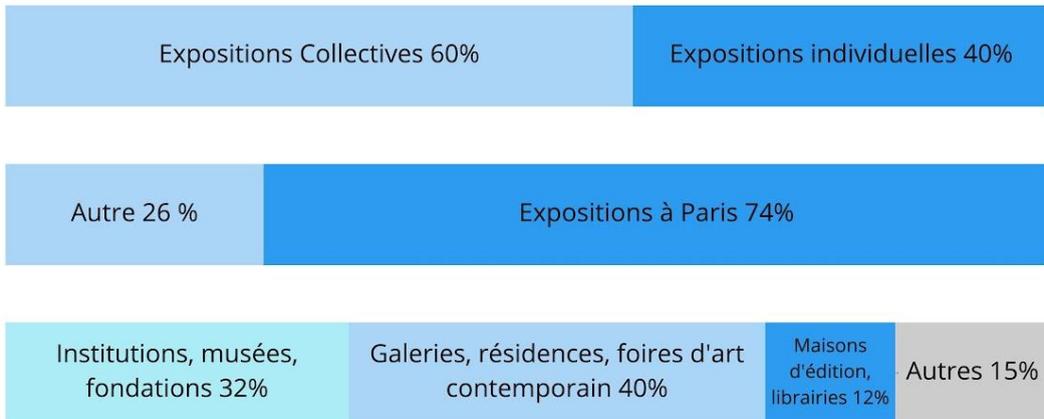
Annexe 6 : Infographies

Synthèse des données du tableau en annexe 4.



**Projets de photographes japonais-es
en France au 21ème siècle**

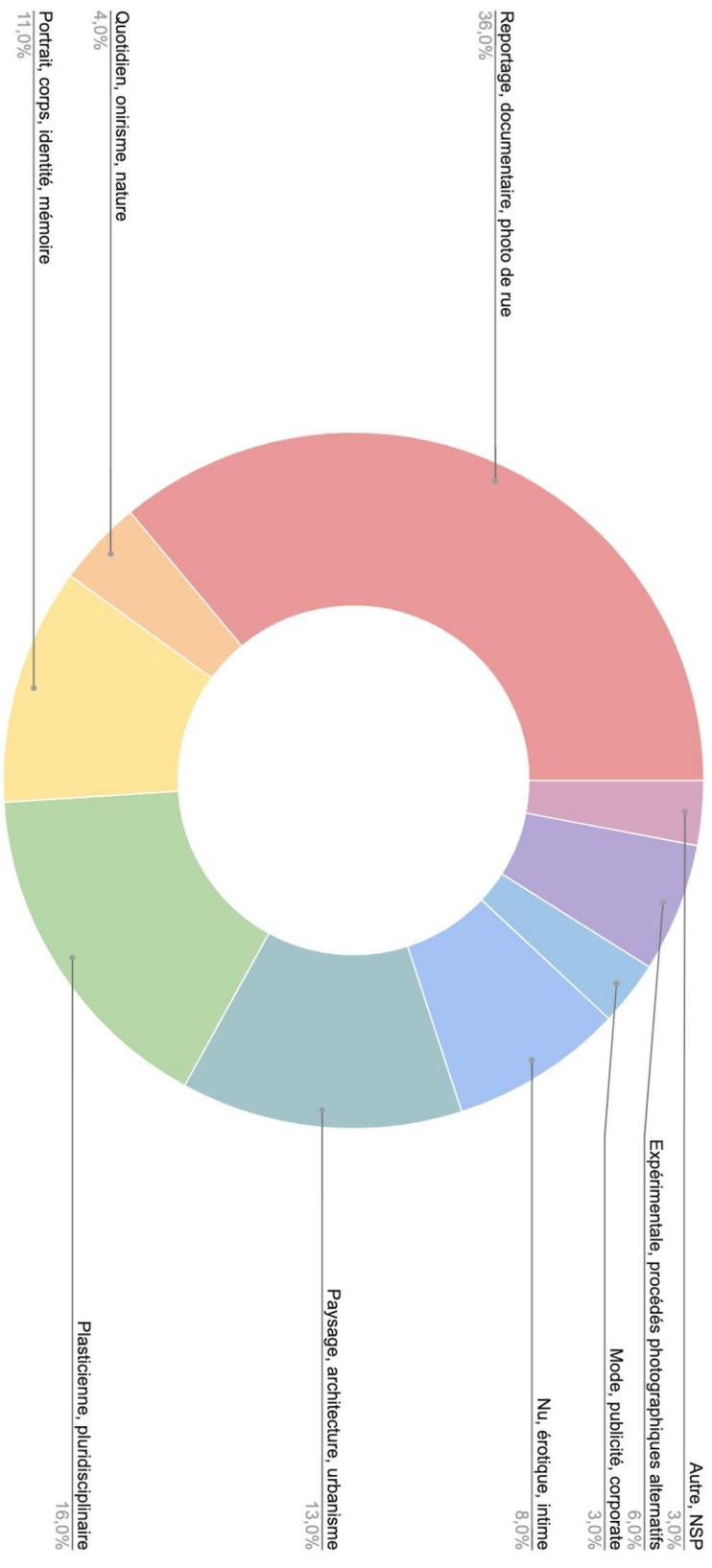
(Panel de 100 personnes, 408 expositions, 56 livres et
169 lieux de représentation référencés)

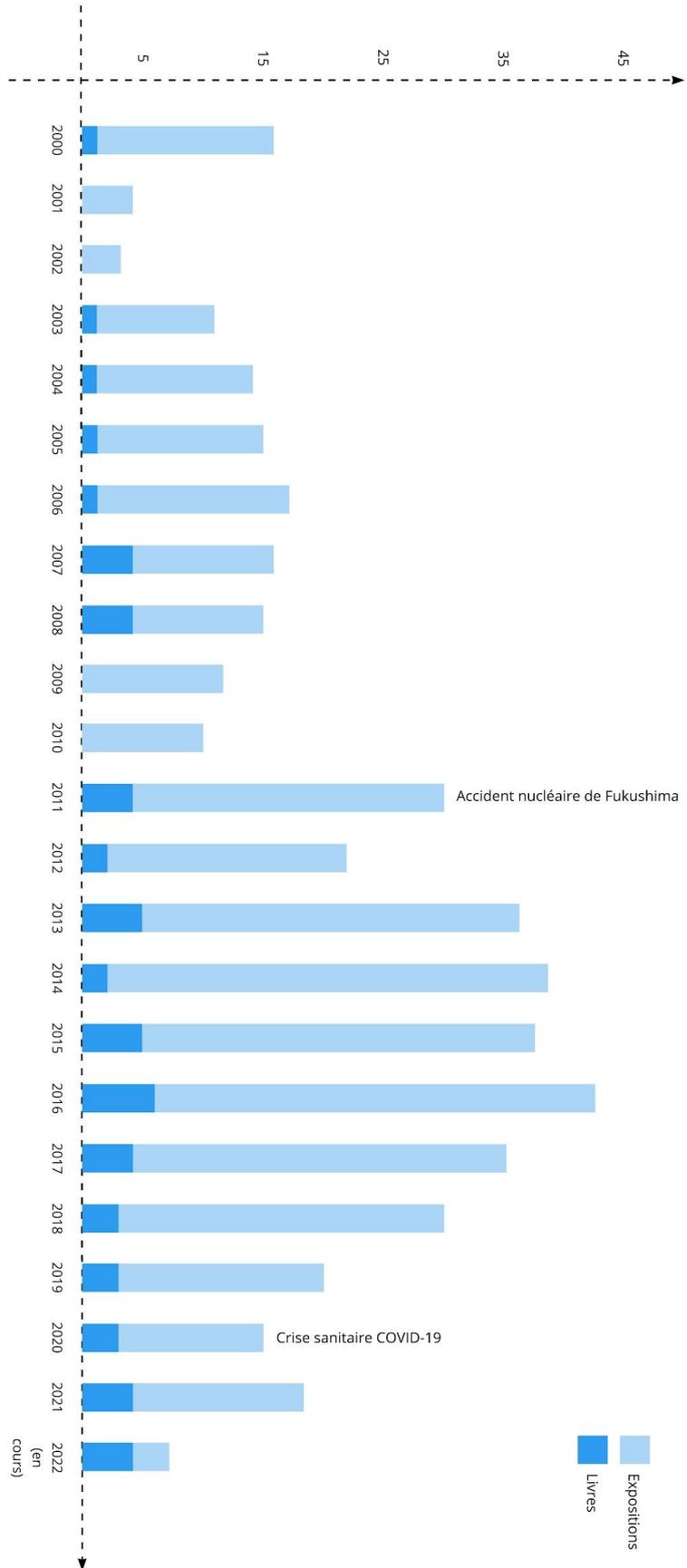


Photographes japonais-es représenté-e-s en France au 21ème siècle

Hommes et femmes par décennie de naissance
(Panel de 100 personnes)

**Pratique des photographes japonais-es représenté-es
en France au 21ème siècle**
(Panel de 100 personnes)



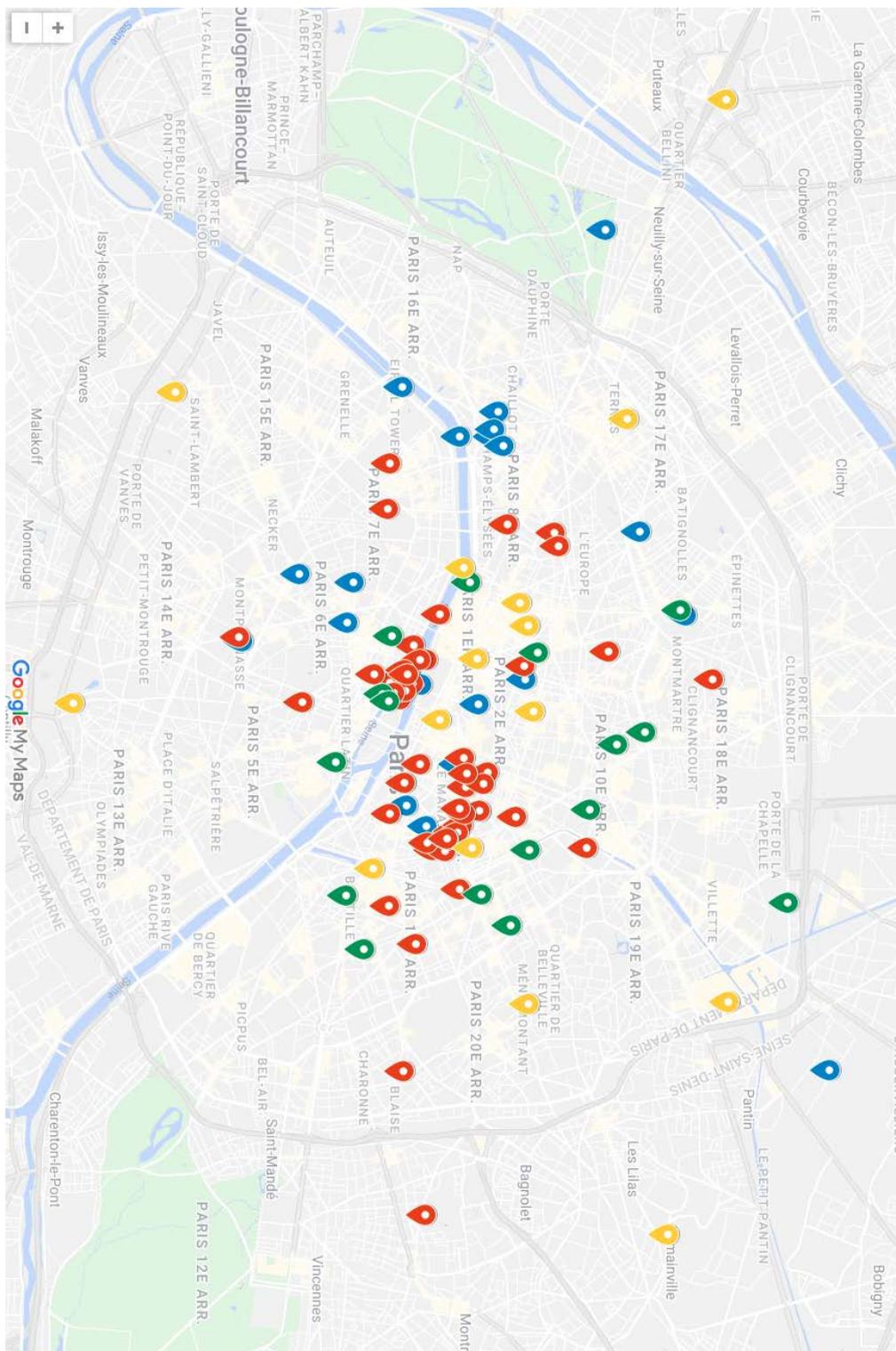


Représentation des photographes japonais en France au 21^{ème} siècle
 Expositions et livres publiés
 (Panel de 100 personnes)

Annexe 7 : Cartographie des lieux ayant accueillis des projets avec des photographes japonais-es depuis 2000

URL :

<https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1NQ2M0pNhINGL74geNDiQIVFcXV00rHv5&usp=sharing>





- Musées, institutions, fondations**
 - ▼ 📍 Tous les éléments

- Galleries, foires d'art contemporain, résiden...**
 - ▼ 📍 Tous les éléments

- Maisons d'édition, librairies, événements**
 - ▼ 📍 Tous les éléments

- Autre**
 - ▼ 📍 Tous les éléments

Index des noms propres

A

ARAKI, Nobuyoshi.....	18, 27, 53, 55, 61, 62, 63, 66, 91, 96, 97
AYA, Tomoka.....	83

B

BADGER, Terry.....	58
BAKER, Simon.....	9, 54, 57, 58, 71, 83
BARTHES, Roland.....	14, 94, 95, 96, 97
BEATO, Felice.....	15
BISCHOF, Werner.....	43

C

CAPA, Robert.....	43
CARTIER-BRESSON, Henri.....	27, 43, 91
CAVALIERO, Sophie.....	26, 31, 57, 79, 80, 81, 83
CHIRAC, Jacques.....	76

D

DOISNEAU, Robert.....	27
DOMON, Ken.....	27, 43, 97

F

FEUSTE, L Marc.....	11, 58, 85
FRANK, Robert.....	27
FUKASE, Masahisa.....	36, 63, 96

G

GUIMET, Émile.....	23
GUINARD, Édith.....	70

H

HAMAYA, Hiroshi.....	26, 43, 96
HATAKEYAMA, Naoya.....	29, 38
HOSOE, Eikoh.....	96

K

KAJIOKA, Miho.....	84, 93
KATAYAMA, Mari.....	68
KAUTER, Clément.....	70
KIMURA, Ihee.....	43, 97
KLEIN, William.....	28, 42, 97

M

MORIYAMA, Daido.....	27, 28, 35, 37, 41, 55, 56, 57, 58, 63, 69, 70, 71, 72, 81, 91
----------------------	--

N

NITADORI, Miki.....	85
NOMURA, Sakiko.....	68

O

OGAWA, Kazuma.....	22
ONODERA, Yuki.....	85

P

PARR, Martin.....	55, 58, 67
POIMBOEUF-KOIZUMI, Cécile.....	72, 74

R

REYBOZ, Lucille.....	79
RYUICHI, Kaneko.....	45

S

SHIBATA, Toshio.....	29
STEICHEN, Edward.....	43
SUGIMOTO, Hiroshi.....	63
SUZUKI, Risaku.....	29
SZARKOWSKI, John.....	46

T

TAKANASHI, Yutaka.....	55, 56, 97
TANIZAKI, Jun'ichirô.....	87, 88
TÔMATSU, Shômei.....	36, 37, 70, 91, 96

V

VAN DER ELSKEN, Ed.....27
VON STILLFRIED, Raimund.....15

Y

YAMAMOTO, Masao.....93
YOKOTA Daisuke.....67, 69, 83

Crédits iconographiques

Fig. 1 : FUKASE Masahisa, from *Ravens*, publiée dans le Camera Mainichi de Janvier 1978

URL : <http://masabisafukase.com/ravens-3-1978/>

Fig. 2 : UEDA Shoji, *Shoji Ueda*, éd. Chose Commune, 2015, 188 p.

URL : <https://chosecommune.com/book/shoji-ueda-second-edition/>

Fig. 3 : MORIYAMA Daido, *Daido Hysterie*, No. 8, Osaka, 1997, publiée dans Daido Moriyama, *Hunter of Light*, page 237. Tirage gélatino-argentique, 20 x 24 pouces. URL :

<http://www.artnet.fr/artistes/daido-moriyama/osaka-daido-hysterie-no-8-a-nr2n06s-3ZrL0n3bELMZ6A2>

Fig. 4 : SAEGUSA Moritomi, *Sanctuaire shinto Tosho-gu*, photographie 14 de l'album AP15625, épreuve à l'albumine sur papier, colorée, 188 x 235 mm, Nikko, 1879.

URL : <https://guimet-photo-japon.fr/notices/notice.php?id=16>

Fig. 5 : ICHIDA Sota, *Jeune femme dans un jinrikisha tiré par un homme en mino*, photographie 6 de l'album AP10571, épreuve photographique, 240 x 294 mm, 1870-1874.

URL : https://guimet-photo-japon.fr/notices/notice.php?album_Op==&album=AP10571&pos=7&id=317

Fig. 6 : TAMAMURA Kozaburo, *Le mont Fuji vu depuis une plantation de thé*, épreuve à l'albumine sur papier, colorée, 195 x 254 mm, Shizuoka, début des années 1890.

URL : https://guimet-photo-japon.fr/notices/notice.php?album_Op==&album=AP15884&pos=14&id=356

Fig. 7 & 8 : TANAKA & COMPAGNY, *Carte postale pictorialiste d'Arashiyama*, collotype multi tons, Kyoto, années 1910. URL :

https://sakura-do.photosbelter.com/gallery-image/Tanaka-Co-Arashiyama-Kyoto-Set/G0000uu4RC9fvBdc/I00005k9BArTx_S4/C0000x4BkLKY4VTE

Fig. 9 : NIPPON, Japanese edition Vol.1, No.2, 1938, photographie de Koyanagi TSUGUICHI.

URL : <https://apjjf.org/2011/9/20/Andrea-Germer/3530/article.html>

Fig. 10 : DOMON Ken, Hiroshima, livre photo, 34,7 x 25,5 cm, 1958.

URL : http://www.artnet.fr/artistes/ken-domon/hiroshima-T-V_GYNe0ke6bzWcw8nrow2

Fig. 11 : KAWADA Kikuji, *The Japanese National Flag*, série «The Map», épreuve gélatino-argentique, 25,2 x 32,4 cm, 1960-1965

URL : <https://www.moma.org/collection/works/51627>

Fig. 12 : ONODERA Yuki, série *You are Running and I'm Waiting with Ears like Dumbo's*, tirage argentique, 1991

URL : <https://yukionodera.fr/fr/works/you-are-running-i-am-all-ears/#3>

Fig. 13 : YANAGI Miwa, *Before and After a Dream*, série Elevator Girls, C-print, 1997.

URL : <http://www.yanagimiwa.net/e/elevator/index.html>

Fig. 14 : KAZUMA Ogawa, from *Geisha of Tokyo, Hyaku Bijin*, collotype, 21,8 x 30,3 cm, 1902.

Source : WILKES TUCKER Anne, FRIIS-HANSEN Dana, KANEKO Ryûichi, TAKEBA Joe, IIZAWA Kôtarô, KINOSHITA Naoyuki, *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, 405 p

Fig. 15 : KAWADA Kikuji, *The Map / Chizu* (Reprint), éd. Akio Nagasawa Publishing, 2014.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/the-map-chizu>

Fig. 16 : TAHARA Keiichi, *Opéra de Paris*, Paris, 1987-1994

URL : <http://www.keiichi-tahara.com/html/cn26/pg276.html>

Fig. 17 : HAMAYA Hiroshi, *The demonstration of students* from 'Chronicles of Grief and Anger.', 1964

URL : <https://www.michaelhoppengallery.com/artists/125-hiroshi-hamaya/overview/#/artworks/12055>

Fig. 18 : HOSOE Eikoh, *Man and Woman* (reprint), éd. NADiff, première édition 1961, 190 x 250 mm, 2006, 62 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/man-and-woman>

Fig. 19 : TAKI Koji, NAKAHIRA Takuma, TAKANASHI Yutaka, OKADA Takahiko, MORIYAMA Daido, Ré-édition fac-similé des 3 volumes du magazine Provoke publiés en novembre 1968, mars 1969 et août 1969, éd. Nitesha, 2018.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/provoke-complete-reprint-of-3-volumes>

Fig. 20 : EHIRA Tatsunori, *Meteo rock 5*, série «Kami» is there, 2017

URL : http://www.tatsunoriehira.com/TATSUNORIEHIRA/peji/shenhasokoniruKAMIis_there.html#14

Fig. 21 : UKAI Toru, *Invisible Machinery 01*, Tokyo, 2012

URL : <https://www.toru-ukai.com/invisible-machinery>

Fig. 24 : Affiche de l'exposition Araki au Musée Guimet, Paris, 2016.

Photographie : ARAKI Nobuyoshi, *Fête des anges : scènes de sexe*, impression ultérieure directe RP, 45,4 x 60,1 cm.

URL : <https://www.guimet.fr/sites/araki/>

Fig. 25 : TAKANASHI Yutaka, *Loop Road 7*, Suginami-ku, 1965

URL : <https://www.henricartierbresson.org/expositions/yuka-takanashi/>

Fig. 26 : SUDA Issei, *Fragments of everyday life*, éd. Seigensha, Kyoto, 2018.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/fragment-of-everyday-life>

Fig. 27 : PARR Martin et BADGER Gerry, *The Photobook : A History*, volume III, éd. Phaidon Press, Londres, 2014.

URL : <https://www.phaidon.com/store/photography/the-photobook-a-history-volume-iii-9780714866772/>

Fig. 28 : HOSOKURA Mayumi, *Jubilee*, éd. Artbeat Publisher, 2017, 108 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/jubilee>

Fig. 29 : ARAKI Nobuyoshi, *Hanging School Girl*, 54,61 x 44,45 cm, 1995-2008.

URL : http://www.artnet.fr/artistes/nobuyoshi-araki/hanging-school-girl-WQ_psKBU7_nHK4_FREo8VQ2

Fig. 30 : SUGIMOTO Hiroshi, *Fox Theater*, Michigan, 1980, tirage argentique, 152,4 x 182,2 cm, 300 000 USD, Fraenkel Gallery.

URL : <http://www.artnet.fr/artistes/hiroshi-sugimoto/fox-theater-michigan-a-5b7c0UmklsvYm2R8boXnQ2>

Fig. 31 : KIMURA Ihee, *Teihon : Kimura Ihee* (Definitive Collection), Asahi Shinbun, Osaka, 278 x 236 mm, 2002, 336 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/teihon-kimura-ibei>

Fig. 32 : NOMURA Sakiko, *Ango* (japanese edition), éd. Bookshop M, 213 x 150 mm, 2017, 204 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/sakiko-nomura-ango-japanese-edition>

Fig. 33 : YOKOTA Daisuke, *Broken Mirrors 2020*, éd. G/P+apb, 318 x 236 mm, 2020, 88 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/broken-mirrors-2020>

Fig. 35 : FURUYA Seiichi, *FIRST TRIP TO BOLOGNA 1978 / LAST TRIP TO VENICE 1985*, éd. Chose Commune, 16,5 x 24,4 cm, 2022, 192 p.

URL : <https://chosecommune.com/book/seiichi-furuya-first-trip-to-bologna-1978-last-trip-to-venice-1985/>

Fig. 36 : SHIBATA Toshio, *Painting*, éd. Chose Commune, 21 x 27 cm, 2021, 20 p.

URL : <https://chosecommune.com/book/toshio-shibata-painting/>

Fig. 37 : SUDA Issei, *78*, éd. Chose Commune, 24 x 28 cm, 2020, 128 p.

URL : <https://chosecommune.com/book/issei-suda-trade-edition/>

Fig. 38 : ONAKA Koji, *Slow Boat*, 3ème édition, éd. Imageless, 260 x 225 mm, 2017, 88 p.

URL : <https://www.shashasha.co/en/book/slow-boat>

Fig. 40 : FOURÈS Anne, vue de l'exposition «*Another Language*», Arles, 2015.

URL : <https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/353/another-language>

Fig. 41 : ARAI Takashi, Miharu (n°2), Daguerréotype, 25 avril 2011, Japon.

URL : <https://www.guimet.fr/blog/une-oeuvre-takashi-arai-miharu/>

Fig. 42 : KAJIOKA Miho, *BK0507*

URL : <https://www.mihokajioka.com/bk0501-bk0550/>

Fig. 43 : ISHIMOTO Yasuhiro, *Machi [City] from 'Chicago, Chicago'*, 1960, tirage gélatino-argentique, 20,6 x 28,2 cm, 1968.

URL : <https://www.christies.com/lot/lot-ishimoto-yasuhiro-machi-city-from-chicago-chicago-5067502/>

Fig. 44 : GOCHO Shigeo, 55, série *Self and Others*, 1977,

tirage gélatino-argentique, 9,21 x 13,65 cm, 2002-2003

URL : <https://www.sfmoma.org/artwork/2014.1002/>

Fig. 45 : HATAKEYAMA Naoya, *Underground / Water*, 1999.

Vue de l'installation à la Taka Ishii Gallery Photography Paris (Martin Argyroglo), 2016

URL : <https://www.takaishiiigallery.com/en/archives/16880/>

Fig. 46 : TÔMATSU Shômei, *Banbaku Yaro*, publié dans *Ken*, Juillet 1970.

URL : <https://www.le-bal.fr/2018/10/provoke-lhistoire-du-magazine-photo-japonais>

Fig. 47 : KAWAUCHI Rinko, *As it is*, éd. Chose Commune, 18 x 23 cm, 2020, 144 p.

URL : <https://chosecommune.com/fr/produit/as-it-is/>

Fig. 48 : SUZUKI Risaku, *SAKURA 16,4-22*, 2016, impression chromogène, 120 x 155 cm.

URL : <https://christopheguy.com/artists/risaku-suzuki/selected-works#?gid=2339&pid=4536>

Fig. 49 : HIRABAYASHI Tatsuya, *Mont Takao*, Tokyo.

URL : <http://www.tokyo-ga.org/photographers/hirabayashitatsuya/>

Fig. 50 : KAKIMOTO Hiromi, *Nekomata*, pour Neko Project, éd. IKI, 2019

URL : <http://neko-project.com/hiromi-kakimoto/>