

## Daido Moriyama Quartet

---

### Daido Moriyama Quartet

*Mark Holborn - A Performance*

*A Photo Theater*

*A Hunter*

*Tadanori Yokoo - A Cowering Eye*

*Farewell Photography*

*Light and Shadow*

Mark Holborn - Une Performance

Un Théâtre photographique

Un Chasseur

Tadanori Yokoo - Un Œil qui se dérobe

Adieu la Photographie

Lumière et Ombre

Mark Holborn A Performance

### Un Théâtre photographique

*In the passage of more than fifty years since the first photographs in this book were made, Japan, a country subject to an unprecedented trauma at the dawn of the nuclear era, has experienced a further accelerated sense of transition. The implications of the digital age and the emergence of social media are as acute in Japan as anywhere. The exploration of the virtual world is particularly loaded in a nation that has experienced the wounds of the real world so profoundly. The line between the virtual and the real has become pronounced, and a sense of illusion hovers over photography, a medium once valued for its veracity. Japan, where an emotional tone was determined by the passing of the seasons and heightened by the transience of the blossom or the colour of the falling leaves, now confronts the wheel of technological advance spinning at increasing speed. Contrary to a haze of visual overload, the digital photographic view is one of unprecedented crispness. The blur and grain of the past become cherished as if in correspondence with memory itself, which acts like a great photographic archive laden with elements both personal and historic. Our memories offer 'photographic' glimpses of what we have lost and enable us to recall once-tangible elements. Certain photographs provide a chain of visual references through which we track our lives. These provocative and assertive pictures by Daido Moriyama from over fifty years ago are now imbued with nostalgia.*

En plus de cinquante ans depuis les premières photographies de ce livre, le Japon, pays marqué par un traumatisme sans précédent à l'aube de l'ère nucléaire, a connu un sentiment accéléré de transition. Les implications de l'ère numérique et l'émergence des réseaux sociaux y sont aussi aiguës qu'ailleurs. L'exploration du monde virtuel prend une résonance particulière dans une nation qui a si profondément subi les blessures du monde réel. La frontière entre virtuel et réel s'est accentuée, et un sentiment d'illusion plane sur la photographie, un médium autrefois prisé pour son authenticité. Dans ce pays où l'émotion était rythmée par le passage des saisons, exacerbée par l'éphémère des fleurs de cerisier ou les teintes des feuilles mortes, s'impose désormais la roue vertigineuse du progrès technologique. À l'opposé d'un brouillard de surcharge visuelle, la photographie numérique offre une netteté inédite. Le flou et le grain du passé deviennent précieux, comme en écho à la mémoire elle-même, cette grande archive où se mêlent souvenirs intimes et Histoire. Nos mémoires nous livrent des instantanés de ce que nous avons perdu, nous permettant de retrouver des éléments jadis tangibles. Certaines images constituent une chaîne de repères visuels à travers laquelle nous suivons le fil de nos vies. Ces photographies provocantes et affirmées de Daido Moriyama, prises il y a plus de cinquante ans, sont aujourd'hui imprégnées de nostalgie.

*By the time Moriyama's first book, Nippon Gekijō Shashinchō (Japan, A Photo Theater) was published in 1968, his photographs already represented a vanishing culture. The survival of a tradition of wandering players and small, often bawdy, performances, was precarious. Despite the transformation of the post-war period, theatrical conventions, from the Noh or Kabuki stages to daily life, yet remained as cultural foundations. A whole vocabulary of gestures is conspicuously enacted. The prevalence of masks, both literal and metaphorical, is a sign of what we in the West perceived as an emphatically Japanese characteristic.*

Quand parut en 1968 Nippon Gekijō Shashinchō (Japon, un théâtre photographique), premier livre de Moriyama, ses images capturerait déjà une culture en voie de disparition. La survie des troupes itinérantes et des spectacles populaires, souvent grivois, était précaire. Malgré les bouleversements de l'après-guerre, les conventions théâtrales – du Nō ou du Kabuki jusqu'aux gestes du quotidien – persistaient comme socle culturel. Tout un répertoire de postures s'y déployait avec évidence. L'omniprésence des masques, littéraux ou symboliques, incarnait ce que l'Occident percevait comme un trait éminemment japonais.

*Despite the variations between the cool northern shores of Hokkaido and the southern heat of Kyushu, the culture of the arc-shaped archipelago of Japan is marked out as wholly distinct from the Chinese and Korean cultures of the continental mainland, from where so much has been absorbed by the Japanese. The island nation firmly sustained its identity for centuries. The cracks in its insularity occurred twice in modern times - with the arrival of Commodore Matthew Perry's ships in Edo Bay in 1853 and with the Occupation led by General Douglas MacArthur after the surrender of 1945. During the most devastating period in Japanese history, Moriyama would have been nearly seven years old. He was a child of the first years of the Occupation and grew up in the desolation of the period. In 1970, two years after the publication of his first book, the Osaka Expo was a manifestation of recovery and marked a road to what was described as an economic miracle. Moriyama's work, deeply personal though it may be, exists against a tumultuous backdrop.*

Malgré les contrastes entre les côtes froides de Hokkaidō et la chaleur méridionale de Kyūshū, la culture de l'archipel japonais, étiré en arc, se distingue radicalement de celles de la Chine et de la Corée continentales, dont le Japon a tant emprunté. Pendant des siècles, cette nation insulaire a préservé son identité avec fermeté. Son isolement ne s'est fissuré qu'à deux reprises à l'époque moderne : d'abord avec l'arrivée des navires du commodore Matthew Perry dans la baie d'Edo en 1853, puis sous l'Occupation du général Douglas MacArthur après la capitulation de 1945. Moriyama avait presque sept ans pendant la période la plus dévastatrice de l'histoire japonaise. Enfant des premières années de l'Occupation, il grandit dans le désarroi de l'après-guerre. En 1970, deux ans après la parution de son premier livre, l'Exposition universelle d'Osaka symbolisa la renaissance du pays et ouvrit la voie à ce qu'on appela plus tard le « miracle économique ». Son œuvre, aussi intime soit-elle, s'inscrit contre ce fond de tumultes.

*Moriyama is now an international figure whose visual language was born in the back streets of Osaka and Tokyo's Shinjuku and Shibuya districts, yet he is understood in the cities of Europe and America. He has developed a strategy for creating order out of chaos. This is recognized by those of us who constantly witness the collision between the 'ancien régime' of our various societies and the increasingly ubiquitous visual language of the street. Yet Moriyama remains, if you excuse the generalization, a markedly Japanese photographer. The exterior of the Japanese city, in contrast to interior calm, can be seen to represent the height of chaos, from which he extracted imagery that has become legible to all.*

Moriyama est aujourd'hui une figure internationale, dont le langage visuel a émergé dans les ruelles d'Osaka et les quartiers de Shinjuku et Shibuya à Tokyo, tout en trouvant écho dans les villes d'Europe et d'Amérique. Il a élaboré une méthode pour tirer l'ordre du chaos – une démarche que reconnaissent ceux d'entre nous qui observent sans cesse l'affrontement entre l'« ancien régime » de nos sociétés et le langage visuel omniprésent de la rue. Pourtant, si l'on ose la généralisation, il reste un photographe résolument japonais. L'extérieur frénétique des villes nippones, en opposition à la sérénité des intérieurs, incarne l'apogée du désordre. C'est de ce tumulte qu'il a extrait des images devenues universellement lisibles.

*The Japanese language is pictographic. Its picture vocabulary corresponds to a visual thought process. For example, the written character for a tree is multiplied to create the character for a forest. From the visual signals of the word arise the proliferation of sign language on every Japanese street. Observations of this pictographic façade were conspicuous*

*in William Klein's photographs of Tokyo, published in 1964, in which Klein offered a fabulous but impenetrable surface, abundant with signage. The literary theorist Roland Barthes referred to Japan in the title of his book as L'Empire des signes (1970). Add to this graphic exuberance the theatrical conventions of daily life and the street becomes a place of performance or a backdrop to continuously unfolding drama. From this finely tuned, graphic sensibility - particularly in the eighteenth and nineteenth centuries - a profusion of ukiyo-e woodblock prints of the 'floating world' flourished as poster art for the Kabuki actors of Edo, the city from which Tokyo later arose. This was an urban, popular art form for the merchants of the great commercial centre, in contrast to the refinement of classical culture in Kyoto. It is a short leap from the Edo woodblock print and the associated erotica of shunga to the manga comic culture of contemporary Japan, which abounds in visual invention and crosses the boundaries of propriety in its fascination with eroticism and extreme violence. In the manga world, blood spurting from the slash of a blade is aestheticized and permissible because it consists of no more than lines of ink on paper. A graphic imagination could be unleashed readily through this medium in what was otherwise a highly conventional and ordered society.*

La langue japonaise est pictographique. Son vocabulaire imagé correspond à un processus de pensée visuelle. Par exemple, le caractère écrit pour « arbre » est multiplié pour créer celui de « forêt ». De ces signaux visuels des mots naît la prolifération du langage des signes dans chaque rue japonaise. Ces observations de cette façade pictographique étaient frappantes dans les photographies de Tokyo prises par William Klein, publiées en 1964, où il offrait une surface fabuleuse mais impénétrable, abondante en signalétique. Le théoricien littéraire Roland Barthes a qualifié le Japon, dans le titre de son livre, d'Empire des signes (1970). Ajoutez à cette exubérance graphique les conventions théâtrales de la vie quotidienne, et la rue devient un lieu de performance ou un décor pour un drame en perpétuel déroulement. De cette sensibilité graphique finement ajustée – particulièrement aux XVIIIe et XIXe siècles – a émergé une profusion d'estampes ukiyo-e du « monde flottant », florissantes en tant qu'art d'affiche pour les acteurs de Kabuki d'Edo, la ville dont Tokyo est issue plus tard. Il s'agissait d'une forme d'art urbain et populaire pour les marchands du grand centre commercial, en contraste avec le raffinement de la culture classique de Kyoto. Il n'y a qu'un pas entre l'estampe sur bois d'Edo et l'érotisme associé du shunga et la culture contemporaine du manga, qui regorge d'inventions visuelles et franchit les limites de la bienséance dans sa fascination pour l'érotisme et la violence extrême. Dans l'univers du manga, le sang jaillissant d'un coup de lame est esthétisé et toléré, car il n'est composé que de lignes d'encre sur papier. Une imagination graphique pouvait ainsi s'exprimer librement à travers ce médium, dans une société par ailleurs très conventionnelle et ordonnée.

*A culture rooted in pictorial fluency was ripe for a boom in photographic expression. Early in the fifties, photojournalists arrived in Japan to cover the Korean War. David Douglas Duncan's book This Is War!, dedicated to two US Marines who were casualties of that war, was published in 1951. It is said that Duncan, a Life magazine photographer, was impressed by Nikon lenses and he later championed their cameras. By 1959, the Nikon F 35mm SLR camera had been released, which was used by NASA and by the new generation of photographers heading for Vietnam. The Japanese camera industry was at the forefront of national recovery. By the sixties, a decade and a half since 1945, Japanese photographers had begun to use the camera as a tool with which to probe the transformation of the nation. Reconstruction of the past combined with narrative explorations of early memories was one strategy. Documenting native roots in the farmhouses, villages and temples of old Japan reinforced memories of a prelapsarian age, before Japanese history stood starkly at point zero and the nation lay in ruins. The two leading exponents of a new Japanese photography were Eikoh Hosoe and Shomei Tomatsu, both of whom were significant for Moriyma. However aware Hosoe, Tomatsu and others of their generation might have been of American and European photographic history, they created a form of photography incomparable to Western models. From the publication of his first book, Moriyma displayed the strokes of an audacious graphic sensibility with a fierceness evident only in the work of William Klein in Paris, who was operating as an outlaw in his own battle with the limits of photographic convention.*

Une culture ancrée dans la fluidité picturale était prête pour un essor de l'expression photographique. Dès le début des années cinquante, des photojournalistes arrivèrent au Japon pour couvrir la guerre de Corée. Le livre de David Douglas Duncan *This Is War!*, dédié à deux marines américains morts durant ce conflit, fut publié en 1951. On raconte que Duncan, photographe pour *Life*, fut impressionné par les objectifs Nikon et qu'il promut par la suite leurs appareils. En 1959, le Nikon F, un reflex 35 mm, fut lancé – un modèle utilisé par la NASA et par une nouvelle génération de photographes partant pour le Vietnam. L'industrie

japonaise de l'appareil photo était alors à l'avant-garde de la reconstruction nationale. Dans les années soixante, quinze ans après 1945, les photographes japonais commencèrent à utiliser l'appareil comme un outil pour sonder la transformation du pays. La reconstruction du passé, mêlée à des explorations narratives des premiers souvenirs, fut l'une de leurs approches. Documenter les racines natives dans les fermes, villages et temples du vieux Japon renforçait la mémoire d'un âge pré-lapsarien, avant que l'histoire japonaise ne se trouve brutalement réduite à zéro et que la nation ne gise en ruines. Les deux figures majeures de cette nouvelle photographie japonaise furent Eikoh Hosoe et Shomei Tomatsu, tous deux déterminants pour Moriyama. aussi conscients que fussent Hosoe, Tomatsu et leurs contemporains de l'histoire photographique américaine et européenne, ils créèrent une forme d'image sans équivalent dans les modèles occidentaux. Dès la publication de son premier livre, Moriyama révéla les traits d'une sensibilité graphique audacieuse, avec une férocité comparable seulement à celle de William Klein à Paris, qui opérait alors en marginal dans sa propre lutte contre les limites de la convention photographique.

*Japanese printing expertise, revolutionized after the woodblock tradition by the precision of modern presses, enabled prolific publishing. The magazine Asahi Camera was established in 1926 and its later rival, Camera Mainichi, in 1954. Neither survived beyond the cusp of the next century, but both offered a platform for the post-war generation. Books became the ultimate publishing medium and were produced with exemplary design and production values. The survival of these books, now highly collectible references, provides us with a lineage or a series of radical steps along which photographers such as Moriyama and his predecessors left a prolific trail.*

L'expertise japonaise en impression, révolutionnée après la tradition de la gravure sur bois par la précision des presses modernes, permit une production éditoriale prolifique. Le magazine Asahi Camera fut fondé en 1926 et son rival ultérieur, Camera Mainichi, en 1954. Aucun des deux ne survécut au tournant du siècle suivant, mais tous deux offrirent une plateforme à la génération d'après-guerre. Les livres devinrent le médium de publication ultime, réalisés avec un soin exemplaire en matière de design et de qualité d'impression. La persistance de ces ouvrages, aujourd'hui devenues des références hautement collectionnables, nous livre une lignée ou une série d'étapes radicales le long desquelles des photographes comme Moriyama et ses prédécesseurs laissèrent une trace abondante.

PAGE 9

*The publications reflected both the rawness of the period and the exquisite nature of Japanese tradition. Abroad, Japanese architecture, art and gardens were cherished. The Museum of Modern Art in New York exhibited and published definitive work on Japanese architecture in 1954. Walter Gropius visited Japan the same year and he provided the introductory essay to what became the classic book on the Katsura villa, the pinnacle of seventeenth-century Japanese architecture, with photographs by Yasuhiro Ishimoto. Gropius saw the connection between the sparse elegance of Katsura and the stripped lines of Bauhaus modernism. The Ishimoto book, originated in Tokyo in 1960, was the perfect medium with which to address nothing less than a rebalancing of the cultural divisions between East and West - a healing aspiration.*

Ces publications reflétaient à la fois la rudesse de l'époque et la nature exquise de la tradition japonaise. À l'étranger, l'architecture, l'art et les jardins japonais étaient vénérés. Le Museum of Modern Art de New York présenta et publia en 1954 une œuvre majeure sur l'architecture japonaise. La même année, Walter Gropius se rendit au Japon et signa l'essai introductif du livre devenu classique sur la villa Katsura, chef-d'œuvre de l'architecture japonaise du XVII<sup>e</sup> siècle, illustré par les photographies de Yasuhiro Ishimoto. Gropius perçut le lien entre l'élégance épurée de Katsura et les lignes dépouillées du modernisme du Bauhaus. Le livre d'Ishimoto, conçu à Tokyo en 1960, fut le médium idéal pour aborder rien de moins qu'un rééquilibrage des clivages culturels entre Orient et Occident – une aspiration à la réconciliation.

*The master of the immediate post-war period was Ken Domon, who had first published in Asahi Camera in the thirties. In 1954, he produced a book of photographic studies of the temple of Muro-ji in a tiny village in Nara prefecture. The grace and gestures of the wooden statuary were heightened by the subtleties of the gravure printing by Dai Nippon. Four years later, Domon published his book Hiroshima, a study of the city and the hibakusha, the survivors from 1945, with their wounds and surgery exposed. This book employed the same production values as before: an identical trim*

size, gravure printing, and with this volume, a jacket with a reproduction of a Joan Miró painting. In retrospect, the similarities between the two books only heighten the humanity of the sculptures and the fragility of the victims. Correspondence exists between the emotional tone of the work and the tonal range of the printing itself. Gravure offered the blackest of blacks and in the lighter areas, an unparalleled luminosity.

Le maître de l'immédiat après-guerre fut Ken Domon, qui avait publié pour la première fois dans *Asahi Camera* dans les années trente. En 1954, il réalisa un livre d'études photographiques sur le temple de Muro-ji, dans un petit village de la préfecture de Nara. La grâce et les gestes des statues de bois y étaient sublimés par les subtilités de l'impression en héliogravure de Dai Nippon. Quatre ans plus tard, Domon publia Hiroshima, une étude de la ville et des hibakusha, les survivants de 1945, avec leurs blessures et leurs cicatrices chirurgicales exposées. Ce livre employait les mêmes standards de production : un format identique, une impression en héliogravure, et pour ce volume, une jaquette reproduisant une peinture de Joan Miró. Avec le recul, les similitudes entre les deux ouvrages ne font qu'accroître l'humanité des sculptures et la fragilité des victimes. Une correspondance existe entre la tonalité émotionnelle de l'œuvre et la gamme des noirs de l'impression elle-même. L'héliogravure offrait des noirs profonds et, dans les zones claires, une luminosité sans égal.

*Moriyama's first photographic employment began in 1959 in the Osaka studio of Takeji Iwamiya, the leading photographer of formal Japanese aesthetics, whose book The Japanese Garden (1972) was published by Zokeisha, the publisher of Ishimoto's book on Katsura. Both volumes share the same format and style. The two together provide an exemplary lesson in pattern, geometry and the division of space that links the harmony of the traditional interior with the exterior of the garden. For an untrained eye, both offer an education. Ishimoto was a master of visual arrangement.*

Le premier emploi photographique de Moriyama commença en 1959 dans le studio osakais de Takeji Iwamiya, figure majeure de l'esthétique japonaise formelle, dont le livre *The Japanese Garden* (1972) fut publié par Zokeisha, le même éditeur que celui du livre d'Ishimoto sur Katsura. Les deux ouvrages partagent le même format et le même style. Ensemble, ils offrent une leçon exemplaire de motifs, de géométrie et de division de l'espace, reliant l'harmonie de l'intérieur traditionnel à l'extérieur du jardin. Pour un œil non exercé, tous deux constituent une éducation. Ishimoto était un maître de l'agencement visuel.

*Moriyama's attention, however, was focused on Tomatsu, a photographer eight years older than himself. Tomatsu's experience of the first years of the Occupation had been as a teenager adrift around the US bases. He was a figure whom Moriyama regarded with great respect and he was championed by Shoji Yamagishi, the editor of Camera Mainichi. Tomatsu's work had been prevalent since the late fifties. In its entirety, it constitutes the great photographic record of the post-war decades. He contributed with Ken Domon to the Hiroshima-Nagasaki Document 1961 and in 1966 published his own book on Nagasaki. This included several pictures that were to become iconic, such as the bottle melted by the blast and the watch with its hands stopped at the precise moment of the nuclear strike.*

L'attention de Moriyama, cependant, se portait sur Tomatsu, photographe de huit ans son aîné. Tomatsu avait vécu les premières années de l'Occupation comme un adolescent errant autour des bases américaines. C'était une figure que Moriyama considérait avec un profond respect et que Shoji Yamagishi, rédacteur en chef de *Camera Mainichi*, soutenait activement. Son travail, omniprésent depuis la fin des années cinquante, constitue le grand témoignage photographique des décennies d'après-guerre. Il avait collaboré avec Ken Domon au *Hiroshima-Nagasaki Document 1961* et publia en 1966 son propre livre sur Nagasaki. Celui-ci incluait plusieurs images devenues emblématiques, comme la bouteille fondue par l'explosion et la montre dont les aiguilles s'étaient arrêtées au moment précis de la frappe nucléaire.

PAGE 10

*Tomatsu's view of Japan in transition was all-encompassing, from studies of industrial growth to the realities of rural existence or the shadow of the US bases, especially on Okinawa. He was ready to find the appropriate photographic form for his subject, and to exploit the grain of the picture to do so. He later vividly documented the riots of the late sixties in Shinjuku in a ferocious and blurred manner. Tomatsu offered an example of how a visual language could suggest the passage from the old world, displaced by the events of 1945, to an uncertain national future. In Japan, the rumble of the war in Vietnam was very close. The upheavals of the late sixties, common to many capital cities in the*

*Western world, were played out on the streets of Tokyo with extreme ferocity. From a distance and despite the brutality, those historic engagements look like scenes from an immense, choreographed drama.*

La vision de Tomatsu d'un Japon en transition était exhaustive : des études sur la croissance industrielle aux réalités de l'existence rurale, en passant par l'ombre des bases américaines, notamment à Okinawa. Il savait trouver la forme photographique adaptée à son sujet, exploitant le grain de l'image pour y parvenir. Plus tard, il documenta avec vivacité les émeutes de la fin des années soixante à Shinjuku, d'une manière féroce et floue. Tomatsu offrait un exemple de la façon dont un langage visuel pouvait évoquer le passage de l'ancien monde, délogé par les événements de 1945, vers un avenir national incertain. Au Japon, le grondement de la guerre du Vietnam résonnait tout près. Les bouleversements de la fin des années soixante, communs à de nombreuses capitales occidentales, se déroulaient dans les rues de Tokyo avec une extrême violence. Vues à distance et malgré leur brutalité, ces confrontations historiques ressemblent à des scènes d'un drame immense et chorégraphié.

*Moriyama moved to Tokyo in 1961 and began work in Eikoh Hosoe's studio. Hosoe was a markedly different personality to Tomatsu. He was fascinated by performance and his work was characterized by conspicuous theatricality. His studies of the human form were exercises conducted as if in a dance studio. Hosoe was hugely impressed by the dancer Tatsumi Hijikata, a founder of Butoh, a dark, underground dance movement that provided him with a platform for extreme provocation. Hijikata was, in turn, championed by Yukio Mishima, the celebrated novelist whose later nationalist expression culminated in his notorious suicide in 1970. Mishima was, in fact, a supporter of Hijikata and the avant-garde. Moriyama accompanied Hosoe in the summer of 1961, when Hosoe began a famous set of portraits of the writer at his home in Tokyo. A second, monumental edition of the portraits, Barakei, designed by Tadanori Yokoo, the greatest of the post-war designers, was scheduled by Mishima to coincide with his death, but given the horror of the event, the publication was postponed until the following year. To have attended the start of this landmark project would have been extraordinary for Moriyama, but Hosoe's baroque, ornate style, wholly appropriate to his subject, was different from Moriyama's vision. Hosoe could see Moriyama was finding his own direction and in 1963 released him, encouraging him to go out and assert himself as a photographer in his own right. This was a perfect judgment on Hosoe's part.*

Moriyama s'installa à Tokyo en 1961 et commença à travailler dans le studio d'Eikoh Hosoe. Ce dernier avait une personnalité marquée, bien distincte de celle de Tomatsu. Fasciné par la performance, son œuvre se caractérisait par une théâtralité ostentatoire. Ses études de la forme humaine ressemblaient à des exercices menés comme en studio de danse. Hosoe était profondément impressionné par le danseur Tatsumi Hijikata, fondateur du Butō, mouvement chorégraphique sombre et underground qui lui offrait une plateforme pour une provocation extrême. Hijikata, à son tour, était soutenu par Yukio Mishima, le romancier célèbre dont l'expression nationaliste aboutit à son suicide notoire en 1970. Mishima était en réalité un partisan de Hijikata et de l'avant-garde. Moriyama accompagna Hosoe durant l'été 1961, lorsque ce dernier entama une série célèbre de portraits de l'écrivain chez lui à Tokyo. Une seconde édition monumentale de ces portraits, Barakei, conçue par Tadanori Yokoo, le plus grand des designers d'après-guerre, devait coïncider avec la mort de Mishima, mais l'horreur de l'événement repoussa la publication à l'année suivante. Assister au début de ce projet emblématique dut être extraordinaire pour Moriyama, yet le style baroque et ornementé de Hosoe, parfaitement adapté à son sujet, différait de sa propre vision. Hosoe comprit que Moriyama trouvait sa voie et, en 1963, le libéra, l'encourageant à s'affirmer comme photographe à part entière. Ce fut un jugement parfait de la part de Hosoe.

*Looking back at the late sixties in Japan, the decade appears one of unbridled creativity released in parallel with the political upheavals on the streets that threatened the stability of the government itself. The disruption in its extremity was nihilistic. Mishima's death, synonymous with the passing of the values of a pre-war generation, can be considered both poignant and anachronistic. His death was a last act, unhinged but impeccably rehearsed. Yet, radiating out from a central core of old Japan - with, in Mishima's language, its solar association - was the broad base of a generation that had reached adulthood after the events of 1945. Youth were subverting the insularity of the past with the volleys of the electric guitar and accompanying album graphics. Nothing could be further from the restraint of Japanese aesthetics that had so impressed Gropius. Tadanori Yokoo produced posters for the dance of Hijikata, later for the passing of his mentor, Mishima, and for the filmmaker, Nagisa Oshima (in whose film Diary of a Shinjuku Thief (1969) he starred) -*

*along with designing, say, a Santana album. In the middle of this creative storm was Shuji Terayama: poet, director of films and experimental theatre, and founder of the theatre group, Tenjo Sajiki. His film, Throw Away Your Books, Let's Go into the Streets (1971) was a rallying call.*

En regardant les années soixante-dix au Japon, cette décennie apparaît comme une période de créativité débridée, libérée en parallèle des bouleversements politiques dans les rues, qui menacèrent la stabilité même du gouvernement. La disruption, dans son extrême, était nihiliste. La mort de Mishima, synonyme de la disparition des valeurs d'une génération d'avant-guerre, peut être considérée à la fois comme poignante et anachronique. Son suicide fut un dernier acte, dément mais méticuleusement répété. Pourtant, rayonnant à partir d'un noyau central du vieux Japon – avec, dans les termes de Mishima, son association solaire – s'étendait la large base d'une génération parvenue à l'âge adulte après 1945. Les jeunes subvertissaient l'isolement du passé avec les salves de la guitare électrique et les graphismes d'albums qui les accompagnaient. Rien ne pouvait être plus éloigné de la retenue de l'esthétique japonaise qui avait tant impressionné Gropius. Tadanori Yokoo réalisa des affiches pour les danses de Hijikata, plus tard pour la disparition de son mentor, Mishima, et pour le cinéaste Nagisa Oshima (dans dont le film *Diary of a Shinjuku Thief* (1969) il joua) – tout en concevant, par exemple, un album de Santana. Au cœur de cette tempête créative se trouvait Shuji Terayama : poète, réalisateur de films et de théâtre expérimental, et fondateur de la troupe Tenjo Sajiki. Son film *Throw Away Your Books, Let's Go into the Streets* (1971) était un appel au rassemblement.

P11

*Moriyama recalled his first meeting with Terayama. The writer was dressed elegantly and looked like a film star. He had dropped out of Waseda University in the fifties and had lived in the heart of Shinjuku bar culture. He was particularly interested in the survival of the small theatre groups with their echoes of a vanished era. The travelling players evoked a world like that of Marcel Carne's *Les Enfants du Paradis* (1945). Tenjo Sajiki was named in reference to a phrase from the Japanese translation of Carne's masterpiece. By 1965, Moriyama was attracting attention. His photographs from around the US base at Yokosuka, published by Yamagishi in *Camera Mainichi*, gained Moriyama the New Artist Award from the Japan Photo-Critics Association. Terayama saw the potential and the two collaborated on a series titled *The Underpinnings of Show Biz: A Postwar History of Sideshows in the magazine Haiku* in 1966.*

Moriyama se souvenait de sa première rencontre avec Terayama. L'écrivain était vêtu avec élégance et ressemblait à une star de cinéma. Il avait abandonné ses études à l'université Waseda dans les années cinquante et avait vécu au cœur de la culture des bars de Shinjuku. Il s'intéressait particulièrement à la survie des petites troupes de théâtre, échos d'une époque révolue. Les comédiens itinérants évoquaient un monde semblable à celui des *Enfants du Paradis* (1945) de Marcel Carné. Tenjo Sajiki devait son nom à une phrase de la traduction japonaise de ce chef-d'œuvre. En 1965, Moriyama commençait à attirer l'attention. Ses photographies autour de la base américaine de Yokosuka, publiées par Yamagishi dans *Camera Mainichi*, lui valurent le prix du Nouvel Artiste de l'Association japonaise des critiques photographiques. Terayama y vit un potentiel, et les deux collaborèrent à une série intitulée *The Underpinnings of Show Biz : A Postwar History of Sideshows*, parue dans le magazine *Haiku* en 1966.

*As several commentators, including Barthes, have observed, the short, measured poetic form of haiku is comparable to photography. The perception of the writer of haiku is one of brevity and suggestion. In both, 'the notation is undevelopable,' commented Barthes. From reading a review by the late Donald Richie of a Moriyama retrospective book and exhibition at the San Francisco Museum of Modern Art, I discovered a quote from Tomatsu, who addressed Moriyama with the line, 'Photography is haiku.' Moriyama, explained Richie, was less interested in the reproduction of a two-dimensional image than in where his practice led. 'By taking photo after photo, I come closer to truth and reality at the very intersection of the fragmentary nature of the world and my own personal sense of time.' The photographer was declaring the significance of his action over time in relation to his and our subsequent interest in the evidence, a monumental trail of photographs that followed in his wake. Performance, the act of making the image, of 'seizing' time, was Moriyama's priority. The fragmentary nature to which he refers created the premise for his first book. Terayama was instrumental in its initiation.*

Comme plusieurs commentateurs, dont Barthes, l'ont remarqué, la forme poétique brève et mesurée du haïku est comparable à la photographie. La perception de l'auteur de haïku repose sur la brièveté et la suggestion. Dans les deux cas, « la notation est indéveloppable », remarquait Barthes. En lisant une critique du défunt Donald Richie sur un livre rétrospectif et une exposition de Moriyama au San Francisco Museum of Modern Art, j'ai découvert une citation de Tomatsu, qui s'adressait à Moriyama en ces termes : « La photographie est un haïku. » Richie expliquait que Moriyama s'intéressait moins à la reproduction d'une image en deux dimensions qu'à la direction que prenait sa pratique. « En prenant photo après photo, je m'approche de la vérité et de la réalité à l'intersection même du caractère fragmentaire du monde et de mon propre sens personnel du temps. » Le photographe affirmait ainsi l'importance de son action dans le temps, en relation avec l'intérêt ultérieur – le sien et le nôtre – pour les traces qu'il laissait, une monumentale série de photographies dans son sillage. La performance, l'acte de créer l'image, de « saisir » le temps, était la priorité de Moriyama. La nature fragmentaire à laquelle il fait référence constitua le point de départ de son premier livre. Terayama joua un rôle clé dans sa genèse.

*The critics' award resulted in an invitation for Moriyama to produce a book. The photographs he had made in the fringe theatres under Terayama's guidance, some of which were published by Yamagishi at Camera Mainichi under the heading Nippon Gekijō (Japan Theatre), formed the basis for the work. His intention was to create a publication more complex than a conventional document. 'It was meant as an experiment,' he wrote. 'I wondered, if I were to remove each of the photographs I had taken over the previous few years from their original context, treating them as fragments in a completely different context and making each equally flat, would I be able to reconstruct the confusing views that exist in daily life?' 2 The combination of actors on stage and backstage, combined with strippers and the streets of Shinjuku, then the volatile core of the counter-culture where pleasure and decadence were rife, made for a stunning book debut. Five thousand copies were printed. Few were sold, and many subsequently destroyed. The finale of the book was a series of pictures of foetal specimens floating in jars of formalin taken at a gynaecological hospital in Kanagawa prefecture. Moriyama commented on the overwhelming sense of love he experienced in this encounter with human form. In one leap, he carried the reader from the back streets of Shinjuku to a glimpse of humanity, or from the immediate locality to a zone that was universal.*

Le prix des critiques valait à Moriyama une invitation à publier un livre. Les photographies qu'il avait réalisées dans les théâtres marginaux sous la direction de Terayama, dont certaines avaient été publiées par Yamagishi dans Camera Mainichi sous le titre Nippon Gekijō (Théâtre japonais), en constituèrent la base. Son intention était de créer une publication plus complexe qu'un simple document conventionnel. « Ce devait être une expérience, » écrivit-il. « Je me demandais : si j'extrayais chacune des photographies prises au cours des années précédentes de leur contexte d'origine, si je les traitais comme des fragments dans un tout autre cadre et les rendais également plates, parviendrais-je à reconstituer les visions confuses qui peuplent la vie quotidienne ? » La combinaison des acteurs sur scène et en coulisses, mêlée à des strip-teaseuses et aux rues de Shinjuku – alors épicentre volatile de la contre-culture où plaisirs et décadence régnaient –, fit de ce premier livre une entrée fracassante. Cinq mille exemplaires furent imprimés. Peu se vendirent, et beaucoup furent ensuite détruits. La dernière partie de l'ouvrage présentait une série d'images de fœtus flottant dans des bocaux de formol, pris dans un hôpital gynécologique de la préfecture de Kanagawa. Moriyama évoqua le sentiment écrasant d'amour ressenti face à ces formes humaines. D'un seul bond, il transportait le lecteur des ruelles de Shinjuku à un aperçu de l'humanité, ou du local immédiat à une zone universelle.

P12

*By 1968, the year of the book's publication, Moriyama had become stultified by Shinjuku. He yearned for the road. Jack Kerouac's novel On the Road was a beckoning signal. He would substitute the typewriter with a camera and displace the breadth of Kerouac's America with the Japanese archipelago. The adoption of the camera as a weapon analogous to the gun enabled Moriyama to shoot profusely at the unfolding landscape and passing vehicles. He wrote in Camera Mainichi of 'hunting' reality as if he was firing Tri-X bullets. In fact, he was employing a shotgun approach - smooth, fluid, and in motion - rather than the more precise action that bullets implied. As he progressed down the*

*highway, living out his version of a Highway Blues, Tokyo receded behind him. Writing of Route 16 between Yokohama and Tokyo, Moriyama referred to the bases and industrial complexes along the route constituting a broader image of modern Japan. 'I cannot truly capture it in words in its entirety,' he wrote. 'When I try, I only end up with fragment after fragment sliding by. But there is no doubt that the current state of Japan is mirrored in this road. I felt as if the megalopolis of Tokyo had been drawn out in front of me in a single continuous line.'*

En 1968, année de la publication du livre, Moriyama étouffait à Shinjuku. Il aspirait à la route. Le roman de Jack Kerouac, *On the Road*, lui servait de signal. Il remplacerait la machine à écrire par un appareil photo et troquerait l'immensité de l'Amérique de Kerouac contre l'archipel japonais. Adoptant la caméra comme une arme analogue à un fusil, il put tirer abondamment sur les paysages qui défilaient et les véhicules en mouvement. Dans *Camera Mainichi*, il écrivit qu'il « chassait » la réalité comme s'il tirait des balles de Tri-X. En vérité, son approche était plutôt celle d'un fusil à pompe – fluide, en mouvement – que celle, plus précise, suggérée par des balles. Alors qu'il progressait sur l'autoroute, vivant sa version d'un *Highway Blues*, Tokyo s'éloignait derrière lui. Évoquant la route 16 entre Yokohama et Tokyo, il décrivit les bases et complexes industriels le long du trajet comme formant une image plus large du Japon moderne. « Je ne peux en saisir l'ensemble avec des mots, » écrivit-il. « Quand j'essaie, il ne me reste que des fragments qui glissent les uns après les autres. Mais il ne fait aucun doute que l'état actuel du Japon se reflète dans cette route. J'avais l'impression que la mégalopole de Tokyo s'étirait devant moi en une seule ligne continue. »

*Kerouac's novel has been described as if written in the form of a continuous Chinese or Japanese scroll. Contrary to legend, the book was not written in three weeks, though Kerouac worked at furious speed, but he indeed typed up the manuscript in April 1951 to create a 120-foot scroll of joined-up pages. Moriyama's road piece was rather more succinct, yet the photographer fully emulated the observation of a world in accelerated motion across the map of the nation. Aiming the hunter's gun was more than a perceptual exercise, Moriyama suggests it was an existential stance - a way of life.*

On a décrit le roman de Kerouac comme écrit sous la forme d'un rouleau chinois ou japonais continu. Contrairement à la légende, le livre ne fut pas rédigé en trois semaines, bien que Kerouac ait travaillé à une vitesse frénétique, mais il dactylographia effectivement le manuscrit en avril 1951 sur un rouleau de 36 mètres de pages assemblées. Le récit routier de Moriyama était bien plus concis, pourtant le photographe imita pleinement l'observation d'un monde en mouvement accéléré à travers la carte du pays. Viser avec le fusil du chasseur était plus qu'un exercice perceptif, suggère Moriyama : c'était une posture existentielle, une façon de vivre.

*Yamagishi realized that Moriyama's approach was wholly subjective and represented a complete break from any supposed objectivity embedded in the documentary tradition. Moriyama's position was declared. Yamagishi published work from his travels in Camera Mainichi and informed a delighted Moriyama that these pictures would form the tenth and final volume of a series on modern Japanese photography, Gendai no Me, published by Chūōkōron-sha. Moriyama returned to his apartment in Zushi, down the coast from Kamakura, and immediately printed the entire body of photographs for the book. Karyudo (A Hunter), appeared in June 1972 with a text by Yamagishi. The book, consisting of photographs made between 1968 and 1972, included one of Moriyama's most famous pictures, that of the stray dog taken in Misawa City in Aomori. The dog embodied Moriyama's sense of aimless wandering. The photographer recognized an element of himself in his subject. He has since used the picture like a trademark. The gaze of the dog echoes that of a predatory photographer. From this instance on, it is possible to view Moriyama's pictures as if through the eyes of an animal on the prowl. I can't but be reminded of the quip from the American master of colour photography, William Eggleston, that he was aspiring to make photographs from a fly's view of the world or as if he were the family dog.*

Yamagishi comprit que l'approche de Moriyama était entièrement subjective et rompt radicalement avec toute prétendue objectivité ancrée dans la tradition documentaire. La position de Moriyama était claire. Yamagishi publia des images de ses voyages dans *Camera Mainichi* et annonça à un Moriyama ravi que ces photographies formeraient le dixième et dernier volume d'une série sur la photographie japonaise moderne, *Gendai no Me*, éditée par Chūōkōron-sha. De retour dans son appartement à Zushi, sur la côte au sud de Kamakura, Moriyama imprima immédiatement l'intégralité des clichés pour le livre. *Karyūdō* (Un Chasseur), paru en juin 1972 avec un texte de Yamagishi, rassemblait des photographies prises entre

1968 et 1972, dont l'une des plus célèbres de Moriyama : celle du chien errant capturé à Misawa, dans la préfecture d'Aomori. Ce chien incarnait son sentiment d'errance sans but. Le photographe y reconnaissait une part de lui-même. Il a depuis utilisé cette image comme une signature. Le regard du chien fait écho à celui d'un photographe prédateur. Dès lors, on peut voir les images de Moriyama comme à travers les yeux d'un animal en chasse. Cela me rappelle la boutade du maître américain de la photographie couleur, William Eggleston, qui disait aspirer à prendre des photos du point de vue d'une mouche ou comme s'il était le chien de la famille.

*In April 1972, only a couple of months before the publication of A Hunter, Moriyama published Shashin yo sayonara (Farewell Photography). This parallel project was drawn, with a few early exceptions, from material made between 1969 and 1971, and though strictly Moriyama's second book, is a terminal enterprise. The book offers a conceptual full stop, following rather than preceding A Hunter. The work was printed not at his home in Zushi, but in the darkrooms of the magazine Provoke, the seminal but short-lived enterprise with which Moriyama was associated. He never showed the work to Yamagishi, who, in turn, never commented on it. Astonishing in its audacity, since it reproduced film sprockets and scratched negatives as if defacing photographic film itself, and prescient, since it stripped found imagery or photographs of newspaper cuttings to a meaningless proliferation of data, ultimately the book was wholly nihilistic. Moriyama had come to the end of the road.*

En avril 1972, deux mois seulement avant la parution de Un Chasseur, Moriyama publia Shashin yo sayōnara (Adieu à la photographie). Ce projet parallèle, à quelques rares exceptions près, puisait dans des images réalisées entre 1969 et 1971. Bien que techniquement son deuxième livre, il s'agissait d'une œuvre terminale, un point final conceptuel venant après plutôt qu'avant Un Chasseur. L'ouvrage ne fut pas imprimé chez lui à Zushi, mais dans les chambres noires du magazine Provoke, l'entreprise séminale mais éphémère à laquelle Moriyama était associé. Il n'en montra jamais le contenu à Yamagishi, qui, de son côté, n'en fit jamais de commentaire. Audacieux à un point stupéfiant – reproduisant les perforations de pellicule et des négatifs rayés comme une profanation du film lui-même –, et visionnaire aussi, car il réduisait les images trouvées ou les coupures de presse à une prolifération de données dénuées de sens, ce livre était en définitive profondément nihiliste. Moriyama était arrivé au bout du chemin.

*In a conversation with Takuma Nakahira from Provoke in a Tokyo hotel the previous summer, which was included in Farewell Photography, Moriyama drew attention to his attraction to newspaper imagery, not as historical or cultural information, but as reflections on the acts of seeing. He was delighting in the anonymity of the photographs just as, in a Warholian sense, he was nourished by the visual flow of the TV screen. He hints at the intensity of another preoccupation, the frequency of his thoughts on death. He has subsequently referred to an overwhelming sense of anxiety and panic. Later in the seventies, on his own admission, he became addicted to drugs to treat this anxiety and suffered the consequences of the addiction. In speaking with Nakahira, he refers to the events on 21 October 1969, Anti-War Day, which he photographed. He included some of the results in the book. It was a pivotal moment when the government was certainly threatened. Moriyama, though apolitical by nature, stated, 'On that day I lost my belief in everything. My world view, my standards, everything disappeared without resistance.'*

Lors d'une conversation avec Takuma Nakahira de Provoke, dans un hôtel de Tokyo l'été précédent – entretien inclus dans Adieu à la photographie –, Moriyama soulignait son attrait pour les images de journaux, non comme sources d'information historique ou culturelle, mais comme réflexions sur l'acte de voir. Il se délectait de l'anonymat de ces photographies, tout comme, dans un esprit warholien, il se nourrissait du flux visuel de l'écran de télévision. Il évoque l'intensité d'une autre obsession : la fréquence de ses pensées sur la mort. Par la suite, il a décrit un sentiment écrasant d'angoisse et de panique. Dans les années soixante-dix, il a reconnu s'être drogué pour traiter cette anxiété, en subissant les conséquences de cette dépendance. En parlant avec Nakahira, il mentionne les événements du 21 octobre 1969, la Journée anti-guerre, qu'il avait photographiés. Certaines de ces images figurent dans le livre. Ce fut un moment charnière où le gouvernement fut sérieusement menacé. Moriyama, pourtant apolitique par nature, déclara : « Ce jour-là, j'ai perdu foi en tout. Ma vision du monde, mes repères, tout a disparu sans résistance. »

*The ten years that followed Farewell Photography were marked for Moriyama by the suicide of Yamagishi in 1979 and by his drug dependency. He did travel, make exhibitions and produce books, including Japan, A Photo Theater II in*

1978, an underestimated book for which the prints no longer survive. The appearance of *Hikari to Kage* (Light and Shadow) in 1982 rewarded those who followed his progress with a definitive presentation of his photographic language. The assertion was made through a sequence of entirely horizontal images, presented full bleed on the page with the gutter through the centre. The book represents a resolution. His language is explicit, his subjects familiar to those who had followed his trail. This was Moriyama with the blackest blacks and no white borders. The form was perfect.

Les dix années suivant *Adieu à la photographie* furent marquées pour Moriyama par le suicide de Yamagishi en 1979 et par sa dépendance aux drogues. Il voyagea, organisa des expositions et publia des livres, dont *Japan, A Photo Theater II* en 1978, un ouvrage sous-estimé dont les tirages n'existent plus. La parution de *Hikari to Kage* (Lumière et Ombre) en 1982 récompensa ceux qui suivaient son parcours avec une présentation définitive de son langage photographique. L'affirmation passait par une séquence d'images strictement horizontales, imprimées en plein format sur la page, avec la gouttière centrale. Ce livre incarnait une résolution. Son langage y était explicite, ses sujets familiers à ceux qui avaient suivi sa trace. C'était Moriyama avec des noirs profonds et sans marges blanches. La forme était parfaite.

*In 1985 I was back in Tokyo. I saw Light and Shadow stacked up on the bookshop tables. I was no longer trying to understand what had preceded me. I was in the room. I had entered the frame. I bought two copies and sent one back to the photographer Chris Killip in England, with a note declaring that this is what I was seeing. I had left Japan thirteen years before. I had been attempting to transport these peculiarly Japanese visions to the West. It had been a struggle. Moriyama's clarity was rewarding. His route has been complex. To describe his work, a challenge. I am reminded that John Szarkowski, at the Museum of Modern Art in New York, once wrote that to describe Eggleston's work would be a 'fool's errand'. To describe Moriyama's could be equally foolish. To consider Moriyama's work in accordance with his stated priorities, perhaps we should consider this extraordinary assemblage of imagery as the outcome of his actions, so that we regard him as a performer engaged in the act of seeing and pressing a release button, rather than attempting to submit this flow of imagery to further analysis.*

En 1985, j'étais de retour à Tokyo. Je vis Lumière et Ombre empilé sur les tables des librairies. Je ne cherchais plus à comprendre ce qui m'avait précédé. J'étais dans la pièce. J'avais pénétré le cadre. J'achetai deux exemplaires et en envoyai un au photographe Chris Killip en Angleterre, avec un mot déclarant : « Voici ce que je vois. » J'avais quitté le Japon treize ans plus tôt. J'avais tenté de transposer ces visions éminemment japonaises en Occident. Cela avait été une lutte. La clarté de Moriyama était une récompense. Son parcours fut complexe. Décrire son travail relève du défi. Je me souviens que John Szarkowski, du Museum of Modern Art de New York, avait un jour écrit que décrire l'œuvre d'Eggleston serait une « tâche de fou ». En faire autant pour Moriyama pourrait être tout aussi présomptueux. Pour considérer son travail selon ses propres priorités, peut-être devrions-nous voir cet assemblage extraordinaire d'images comme le résultat de ses actions – le considérer comme un performeur engagé dans l'acte de voir et de déclencher l'obturateur, plutôt que de tenter de soumettre ce flux d'images à une analyse plus poussée.

P14

*Moriyama is now back near his old home in Zushi. He can travel into Tokyo at his leisure, but slips on the mantle of quiet withdrawal, which in traditional terms is a great fulfilment. Old men take sustenance, so to speak, from their retreats beneath the mountain. I recall Yasunari Kawabata, the Nobel Prize winner, whose novels I am re-reading. I was in Japan when the writer died, another suicide, at his home in Zushi in April 1972. Reading Kawabata now is like staring through a camera lens of the highest resolution. There is a brevity in his descriptions but every leaf along the way is intensified in its appearance, endowed with an almost hyperreal clarity. In contrast, I turn to my memories of distant decades. They are blurred. I arrived in Japan in 1971, more than half a century ago, on the first anniversary of the death of Mishima, which became the start of a narrative, of which this writing is a part and which is still unwinding. I remember my time with Moriyama, Hosoe, Tomatsu, Masahisa Fukase and that other great photographer, Kikuji Kawada, along with meeting Yokoo and my encounters with Hijikata. They are connected characters in a wider story. Moriyama's legacy remains pervasive. I catch it every day. A cat steps out of the foliage, a child crosses the yard, a broken bottle glistens in the grass.*

Moriyama est désormais de retour près de son ancienne demeure à Zushi. Il peut se rendre à Tokyo à sa guise, mais endosse le manteau du retrait discret, ce qui, en termes traditionnels, constitue un accomplis-

sement suprême. Les vieux hommes puisent, pour ainsi dire, leur subsistance dans leur retraite sous la montagne. Je repense à Yasunari Kawabata, prix Nobel, dont je relis les romans. J'étais au Japon lorsque l'écrivain mourut, un autre suicide, chez lui à Zushi en avril 1972. Lire Kawabata aujourd'hui, c'est comme regarder à travers un objectif d'une résolution exceptionnelle. Ses descriptions sont brèves, mais chaque feuille sur le chemin y gagne une intensité presque hyperréaliste.

P20

### Expected counters 960s

## Dans les années 1960, on s'attendait à des contre-cultures.

*My debut photobook, Nippon Gekijō Shashinchō (Japan, A Photo Theater), is said to be most representative of my work. In reference to my intentions when producing the book, I previously wrote, 'It was meant as an experiment. I wondered if I were to remove certain recent photographs from their original context, treating them as fragments, then recomposed these fragments in a completely new context, making each image equally flat, then I might be able to reconstruct a reflection of the confusing views that exist in daily life.' Looking back at the process now, I realize that I did not place these dismantled fragments into a 'completely new context' but into another context, that of Nippon Gekijō Shashinchō. This book came out of my temperament and my response to the writer, theatre director and filmmaker, Shuji Terayama, with whom I was friendly. My intentions happened to coalesce with those of Terayama. Also, I wrote, 'at the time, I wanted to edit the entire book on my own and that I had struck a photographic source that existed within myself.' What was this source? Through my interaction with the individuality of Terayama, I was able to grasp a way with which I could express my temperament and photographic inclinations.*

Mon premier livre photo, Nippon Gekijō Shashinchō (Japon, un théâtre photographique), est considéré comme le plus représentatif de mon travail. À propos de mes intentions lors de sa création, j'avais écrit : « Ce devait être une expérience. Je me demandais si, en extrayant certaines photographies récentes de leur contexte d'origine, en les traitant comme des fragments, puis en recomposant ces fragments dans un contexte entièrement nouveau, en rendant chaque image également plate, je parviendrais à reconstituer un reflet des visions confuses qui peuplent la vie quotidienne. » En repensant à ce processus aujourd'hui, je réalise que je n'ai pas placé ces fragments démantelés dans un « contexte entièrement nouveau », mais dans un autre contexte : celui de Nippon Gekijō Shashinchō. Ce livre est né de mon tempérament et de ma réponse à l'écrivain, metteur en scène et cinéaste Shuji Terayama, avec qui j'entretenais une amitié. Mes intentions se sont trouvées coïncider avec les siennes. J'avais aussi écrit : « À l'époque, je voulais monter l'intégralité du livre moi-même et j'avais touché à une source photographique qui existait en moi. » Quelle était cette source ? Grâce à ma relation avec la personnalité unique de Terayama, j'ai pu saisir un moyen d'exprimer mon tempérament et mes penchants photographiques.

*After winning the Japan Photo-Critics Association's New Artist Award for the photographs I had serialized in Camera Mainichi magazine, I was asked to make a photobook to be published by Muromachi Shobō, a publishing house run by one of my relatives. I made approximately 150 prints which I gave to my friend Shiro Tatsumi, an outstanding illustrator at the time. I asked him to create an overall structure, but when I saw his finished layout, I realized his design and use of the photographs were too unconventional. I redid the entire book myself. Tatsumi only produced the cover. He didn't seem to mind and accepted my selfishness with a laugh.*

Après avoir remporté le prix du Nouvel Artiste de l'Association japonaise des critiques photographiques pour les images publiées en série dans Camera Mainichi, on m'a proposé de réaliser un livre photo aux éditions Muromachi Shobō, une maison dirigée par l'un de mes parents. J'ai tiré environ 150 épreuves que j'ai confiées à mon ami Shiro Tatsumi, illustrateur exceptionnel de l'époque. Je lui ai demandé d'en concevoir la structure globale, mais en découvrant sa maquette, j'ai compris que son approche et son utilisation des photographies étaient trop avant-gardistes. J'ai refait le livre entièrement moi-même. Tatsumi n'a finalisé que la couverture. Il n'a pas semblé m'en vouloir et a accepté mon égoïsme avec un rire.

*As I had recently won the award, the publishers decided to print five thousand copies - a tot for a book by an unknown, new artist. A large number had to be destroyed and I don't know how many were sold. But it is undeniable that the reason I was able to produce the book was because of my relationship with Terayama and Shoji Yamagishi, the editor of Camera Mainichi, combined with the fact that I had won the award.*

Comme je venais de remporter le prix, l'éditeur décida d'imprimer cinq mille exemplaires – un tirage élevé pour un artiste inconnu et débutant. Un grand nombre dut être détruit et j'ignore combien furent vendus. Mais il est indéniable que la raison pour laquelle j'ai pu réaliser ce livre tenait à ma relation avec Terayama et Shoji Yamagishi, le rédacteur en chef de Camera Mainichi, ainsi qu'au fait que j'avais obtenu ce prix.

*I left my job as an assistant to Eikoh Hosoe in 1964 to become a freelance photographer, but, of course, I didn't have any clients and I spent almost a whole year doing very little. I convinced myself that if I didn't start taking my own photographs then I would never have a career. At the time, I lived in Zushi City in Kanagawa Prefecture, so I decided to make the neighbouring city of Yokosuka, with its huge American base, my subject. I had been impressed by Shomei Tomatsu's series of photographs, 'Senryo' (Occupation), and respected him very much, which is one of the reasons I chose Yokosuka and I travelled there over a period of six months. The city was seething with troops as this was during the Vietnam War. After I had produced almost 150 prints, I showed them to Mr Yamagishi who gave me an eight-page spread. Around the same time, Tomatsu introduced me to Takuma Nakahira, who, in turn, introduced me to Terayama and the basis for my book was established. Next, Terayama asked me to photograph in the bawdy theatres on the fringe of Tokyo and I gradually drew closer to my creative source. The opportunities to show my work were still confined to the world of magazines. With the support of various editors, my work began to appear in print and gradually came to the attention of a wider public.*

J'ai quitté mon poste d'assistant d'Eikoh Hosoe en 1964 pour devenir photographe indépendant, mais bien sûr, je n'avais aucun client et j'ai passé près d'un an à ne presque rien faire. Je me suis convaincu que si je ne commençais pas à prendre mes propres photographies, je n'aurais jamais de carrière. À l'époque, j'habitais à Zushi, dans la préfecture de Kanagawa, alors j'ai décidé de faire de la ville voisine de Yokosuka, avec sa immense base américaine, mon sujet. J'avais été marqué par la série de Shomei Tomatsu, « Senryo » (Occupation), et je l'admirais profondément, ce qui explique en partie mon choix de Yokosuka. J'y suis retourné sur une période de six mois. La ville grouillait de soldats, car c'était pendant la guerre du Vietnam. Après avoir tiré près de 150 épreuves, je les ai montrées à M. Yamagishi, qui m'a consacré un portfolio de huit pages. Peu après, Tomatsu m'a présenté à Takuma Nakahira, qui à son tour m'a présenté à Terayama, et les bases de mon livre se sont mises en place. Ensuite, Terayama m'a demandé de photographier les théâtres grivois en périphérie de Tokyo, et j'ai progressivement approché ma source créative. Les occasions de montrer mon travail restaient limitées au monde des magazines. Grâce au soutien de divers rédacteurs, mes images ont commencé à paraître en impression et ont peu à peu attiré l'attention d'un public plus large.

P21

*Today, Shuji Terayama, Shoji Yamagishi, Isamu Shimizu, Shiro Tatsumi, Shomei Tomatsu and Takayuki Komori (editor of Asahi Camera) have all passed away. Even my close friend Takuma Nakahira, who was always with me on the beaches of Zushi or Hayama, working with me at Provoke magazine, or drinking with me in Shinjuku's Golden Gai, is no longer with us. When I think of my friends and acquaintances from the time I produced Japan, A Photo Theater, memories of people and streets are rekindled vividly as if the intervening fifty years never existed. All my young friends, a young me and the streets...*

Aujourd'hui, Shuji Terayama, Shoji Yamagishi, Isamu Shimizu, Shiro Tatsumi, Shomei Tomatsu et Takayuki Komori (rédacteur en chef d'Asahi Camera) nous ont tous quittés. Même mon proche ami Takuma Nakahira, qui était toujours à mes côtés sur les plages de Zushi ou de Hayama, qui travaillait avec moi au magazine Provoke ou buvait avec moi dans le Golden Gai de Shinjuku, n'est plus là. Quand je repense à mes amis et connaissances de l'époque où j'ai créé Japon, un théâtre photographique, les souvenirs des personnes et des rues resurgissent avec une vivacité telle que les cinquante années écoulées semblent ne jamais avoir existé. Tous mes jeunes amis, un jeune moi-même et ces rues...

*Tadanori Yokoo A Cowering Eye*

Tadanori Yokoo : Un œil qui se recroqueville

*A telephone call one day from the photographer Daido Moriyama was what started me on this essay. He wanted me to write an introduction for the tenth and final volume of Chūōkōron-sha's modern Japanese photography series, which is devoted exclusively to Moriyama's work. For each volume of the series, I was told, the photographer was asked to recommend the writer of his choice to do the introduction. I felt flattered that Moriyama chose me as a favourite writer, regarding this as an expression of his personal confidence and respect for me. I was especially pleased because I really like him too. Nothing is more gratifying than finding that affection and respect for someone is reciprocated.*

Un coup de téléphone de Daido Moriyama, un jour, a marqué le début de cet essai. Il souhaitait que j'écrive une introduction pour le dixième et dernier volume de la série Gendai no Me sur la photographie japonaise moderne, entièrement consacré à son travail. On m'a expliqué que pour chaque volume, le photographe était invité à désigner l'écrivain de son choix pour la préface. J'ai été touché qu'il m'ait choisi comme auteur préféré, y voyant une marque de sa confiance et de son respect personnels. Cela m'a particulièrement réjoui, car je l'apprécie sincèrement. Rien n'est plus gratifiant que de découvrir qu'affection et respect sont partagés.

*Since I am very fond of this photographer, I find it easy to go overboard and heap superlatives on him. But, how hard it is to praise a person and be honest at the same time. If I were to criticize him or, better still, tear him apart, I could use the worst vulgarities available to me to come up with all sorts of powerful expletives, filled with realism and originality. Words of praise, however, are like the flowery language of poetry - they simply aren't real. I don't know where to begin using such language, and that's why I try to avoid, as much as possible, praising anyone, even though I admit I do turn myself into an 'instant poet' when I want to butter someone up for something.*

Puisque j'ai une grande affection pour ce photographe, il m'est facile de m'emballer et de l'accabler d'éloges. Mais à quel point il est difficile de louer quelqu'un tout en restant honnête. Si je devais le critiquer, ou mieux encore, le démolir, je pourrais employer les pires vulgarités à ma disposition pour inventer toutes sortes d'injures percutantes, chargées de réalisme et d'originalité. Les mots de louange, en revanche, ressemblent au langage fleuri de la poésie : ils sonnent faux. Je ne sais même pas par où commencer avec un tel registre, et c'est pourquoi j'essaie d'éviter, autant que possible, de faire l'éloge de qui que ce soit, même si j'avoue me transformer en « poète instantané » quand je veux amadouer quelqu'un pour obtenir quelque chose.

*But seriously, in criticizing a fellow, one can easily hit the mark and rip him to shreds. Why is it that one always ends up with only prosaic, superficial comments when trying to praise? Like foreplay, it's just niceties. When at odds with someone, you can say exactly what you want and get to the heart of the matter. Praising someone, on the other hand, involves an intrinsic desire to be at peace; one tends to avoid speaking the truth and to please insincerely. Doing so, one is trying most to please oneself. Praise is nothing but empty flattery and self-salesmanship. It gets hard for me to praise anyone, even Moriyama, without making him suspect that I have ulterior motives. The only way I can say good things and still sound sincere may be to use a lot of slang and curses, as if for a fight. On second thoughts, that isn't right either. I don't want to kill anyone, just to praise him without resorting to flowery poetics. Moriyama wouldn't go for that. He would think I was fooling him. To avoid suspicion and misunderstanding, I must boost him as indirectly as I can. I have to do this by implication.*

Mais sérieusement, critiquer un individu permet de viser juste et de le dépecer sans effort. Pourquoi, en revanche, ne parvient-on qu'à des commentaires prosaïques et superficiels quand on tente de le louer ? Comme les préliminaires, ce ne sont que des amabilités. Quand on est en conflit avec quelqu'un, on peut dire exactement ce qu'on pense et aller droit au but. Louer quelqu'un, en revanche, implique un désir intrinsèque de paix ; on évite de dire la vérité et on complotait de manière insincère. En agissant ainsi, on cherche surtout à se faire plaisir à soi-même. La louange n'est qu'une flatterie creuse et de l'autopromotion. Même avec Moriyama, il m'est difficile de le complimenter sans qu'il ne soupçonne des arrière-pen-

sées. La seule façon de dire du bien de lui en restant sincère serait peut-être d'employer argot et jurons, comme pour une dispute. Après réflexion, ce n'est pas juste non plus. Je ne veux tuer personne, seulement le louer sans recourir à une poésie ampoulée. Moriyama n'adhérerait pas à ça. Il croirait que je me moque de lui. Pour éviter tout soupçon et malentendu, je dois le mettre en valeur de la manière la plus indirecte possible. Il faut que je procède par sous-entendus.

*So, you give up trying to praise him outright and try to write an 'objective' commentary. Even then, you are not to sound like an introducer for a group of roadshow players. You do it seriously and intelligently. You can't even talk about a teen idol these days without using the language of an MA thesis. An internationally renowned, first-rate photographer like Moriyama deserves carefully selected terminology, and something like authenticity.*

Alors, vous renoncez à le louer ouvertement et tentez de rédiger un « commentaire objectif ». Même là, il ne faut pas sonner comme le présentateur d'une troupe de saltimbanques. Vous le faites avec sérieux et intelligence. De nos jours, on ne peut plus parler d'une idole adolescente sans employer le jargon d'un mémoire universitaire. Un photographe de premier plan, reconnu internationalement comme Moriyama, mérite une terminologie soigneusement choisie, et quelque chose comme l'authenticité.

*I'm in trouble. It was so easy to say 'Ok' when he called, but now I don't know how to say anything properly. I feel as though I've lost my power of speech. If he were one of the photographers who had technique and nothing else, I wouldn't mind praising him in the most perfunctory manner Moriyama, however, is a rare artist for whom conventional language is inadequate.*

Je suis dans l'embarras. Dire « d'accord » au téléphone était si facile, mais maintenant, je ne sais plus comment m'exprimer correctement. J'ai l'impression d'avoir perdu l'usage de la parole. S'il s'agissait d'un de ces photographes qui n'ont que la technique pour eux, je n'aurais aucun scrupule à le louer de la manière la plus superficielle. Moriyama, en revanche, est un artiste rare pour qui le langage conventionnel est inadéquat.

*There is one thing I would like to write about, although I am sure he won't want me to talk about it. Occasionally he writes a short comment on his own work, perhaps at the request of the magazine editors. Every time I read one of these comments, my spine tingles. They are all short pieces into which he has condensed his thoughts. They are almost like poems. It seems to me that these essays say nothing about his work. How can an artist talk about his work when he himself doesn't understand it? His writing reflects an equivocation about his work, halfway between close attachment and complete detachment. Looking at them as fragments of a story, then maybe one can tolerate them and even find them interesting. What bothers me most, however, is that his writing is contrived; on the other hand, his photographs are not, unlike the work of most other photographers. Artificiality is abundant in our time. It really turns me off. Creation has come to mean contrivance. Artists seem to be digging a hole today to see how well they can fall into it. When they do it well, they are happy.*

Il y a une chose dont j'aimerais parler, bien que je sois sûr qu'il ne voudra pas que j'en fasse mention. De temps en temps, il rédige un court commentaire sur son propre travail, peut-être à la demande des rédacteurs de magazines. Chaque fois que j'en lis un, un frisson me parcourt l'échine. Ce sont des textes brefs où il a concentré ses pensées. Ils ressemblent presque à des poèmes. Il me semble que ces essais ne disent rien de son œuvre. Comment un artiste peut-il parler de son travail s'il ne le comprend pas lui-même ? Ses écrits reflètent une équivoque à propos de son œuvre, à mi-chemin entre un attachement profond et un détachement total. Si on les considère comme des fragments d'une histoire, on peut peut-être les tolérer, voire les trouver intéressants. Ce qui me dérange le plus, cependant, c'est que son écriture est artificielle ; en revanche, ses photographies ne le sont pas, contrairement à celles de la plupart des autres photographes. L'artifice abonde en notre époque. Cela me répugne. La création en est venue à signifier la fabrication. Les artistes semblent creuser un trou aujourd'hui pour voir à quel point ils peuvent bien y tomber. Quand ils y parviennent, ils sont heureux.

*Sometimes, one feels like listening to the same melody over and over again. I find a similar effect in Moriyama's pictures. Perhaps, like me, there is something close to the sentimentality of popular Japanese melodies in his personality and experience rather than in his photography itself. He travels much from place to place around Japan. What for? Why? I have only one place I might want to go to - Nishiwaki, my hometown. And still, that's the place I feel least like going to.*

Parfois, on a envie d'écouter la même mélodie encore et encore. Je retrouve un effet similaire dans les images de Moriyama. Peut-être y a-t-il, comme chez moi, une forme de sentimentalisme proche des mélodies populaires japonaises dans sa personnalité et son vécu, plutôt que dans sa photographie elle-même. Il voyage beaucoup à travers le Japon. Dans quel but ? Pourquoi ? Moi, je n'ai qu'un seul endroit où j'aimerais peut-être aller : Nishiwaki, ma ville natale. Et pourtant, c'est précisément l'endroit où j'ai le moins envie de retourner.

*Maybe Moriyama has no hometown - at least not the conventional, physical kind. That must be why he wanders all over Japan taking pictures. Maybe he makes his home in the darkroom among the photographs as they emerge from the murky chemicals. His work there may be for him an act of going home.*

Peut-être Moriyama n'a-t-il pas de ville natale – du moins pas au sens conventionnel, physique. C'est sans doute pour cela qu'il erre à travers le Japon en prenant des photographies. Peut-être trouve-t-il son foyer dans la chambre noire, parmi les images qui émergent des bains chimiques troubles. Son travail là-bas est peut-être, pour lui, un acte de retour à la maison.

*For a month last year in New York, I was with him every day. Most of our time was spent in Manhattan, especially in the Village. I admired the way he returned to the same places day after day taking pictures with one of those little cameras that has more than seventy frames per roll. He would go back to where we had walked before and casually click the shutter for the thousandth time. This reminded me of a dog habitually pissing on telephone poles to leave his mark wherever he went.*

L'an dernier à New York, je suis resté un mois avec lui. Nous avons passé la plupart de notre temps à Manhattan, surtout dans le Village. J'admirais sa manière de revenir aux mêmes endroits jour après jour pour y prendre des photos avec l'un de ces petits appareils capables de contenir plus de soixante-dix vues par pellicule. Il retournait là où nous avions déjà marché et déclenchait nonchalamment l'obturateur pour la millièmes fois. Cela m'a rappelé un chien qui marque systématiquement les poteaux téléphoniques de son urine pour laisser sa trace partout où il passe.

*Having travelled all over Japan looking for a home, he may have found it in an out-of-the-way corner of New York that exists in his darkroom. No matter how much New York may be a second or third home for me, I envied the way he made it his hometown.*

Après avoir parcouru tout le Japon à la recherche d'un foyer, il a peut-être fini par le trouver dans un coin reculé de New York, recréé dans sa chambre noire. Peu importe à quel point New York peut être une seconde ou troisième maison pour moi, j'ai envié la manière dont il en a fait sa ville natale.

*When I go to my real hometown, I get soppy and maudlin, and even feel ashamed of myself for this. There is no place like that for Moriyama to become sentimental about unless it is the dim light, among the medicinal smells and stuffy air of his darkroom.*

Quand je retourne dans ma vraie ville natale, je deviens mièvre et nostalgique, au point d'en avoir honte. Moriyama n'a pas d'endroit où s'adonner à ce genre de sentimentalisme, à moins que ce ne soit dans la lumière tamisée de sa chambre noire, parmi les odeurs de produits chimiques et l'air confiné.

*That his pictures escape being sentimental is what is good about them. They are detached, yet one feels a part of them like a bad dream at night. There are similarities to his world in American Pop Art.*

Ce qui fait la qualité de ses images, c'est qu'elles échappent au sentimentalisme. Elles sont détachées, et pourtant on s'y sent impliqué, comme dans un mauvais rêve nocturne. Son univers présente des similitudes avec le Pop Art américain.

*His pictures create the feeling of going to one's hometown and standing in front of one's former house but being afraid to enter. Once you go in, sentimentality will take over. Poor Moriyama can't enter. He can only stand wretchedly in front of the door. In that sense, he might be even more sentimental than I am. In any case, his pictures are frightening. Some may call them filthy, but that would be a gross mistake. They are not filthy at all. They are frighteningly beautiful.*

Ses photographies évoquent le sentiment de se tenir devant sa maison d'enfance sans oser y entrer, de peur d'être submergé par la nostalgie. Le pauvre Moriyama ne peut pas franchir le seuil. Il ne peut que rester misérablement sur le pas de la porte. À cet égard, il est peut-être encore plus sentimental que moi. Quoi qu'il en soit, ses images sont terrifiantes. Certains les qualifieraient de sordides, mais ce serait une grave erreur. Elles ne sont pas sordides. Elles sont d'une beauté terrifiante.

*He takes pictures from the point of view of a Peeping Tom or a rapist. For me, they are sex fantasies that arouse dormant tendencies in myself. The eyes peering from the windows of a moving car or from the shadows are those of criminals. His pictures are like someone who talks without looking people in the eye.*

Il prend des photographies du point de vue d'un voleur d'images ou d'un violeur. Pour moi, ce sont des fantasmes érotiques qui réveillent des tendances latentes en moi. Les yeux qui épient depuis la fenêtre d'une voiture en mouvement ou depuis l'ombre sont ceux de criminels. Ses images ressemblent à quelqu'un qui parle sans regarder les gens dans les yeux.

P145

*In New York, I found he carried some unnameable fear within him. I felt the same, but his fear was so great that I soon forgot my own and felt perfectly alright. When I left him and came back to Japan, a reaction to New York set in. Fear haunted me day and night.*

À New York, j'ai découvert qu'il portait en lui une peur innommable. Je ressentais la même, mais la sienne était si intense que j'ai vite oublié la mienne et me suis senti parfaitement bien. Quand je l'ai quitté pour rentrer au Japon, une réaction à New York s'est déclenchée. La peur m'a hanté jour et nuit.

*I don't know what it was that terrorized him, but judging from his pictures, I suspect his fear stemmed less from his consciousness as a victim than of being an assailant. Or should I say that he is an assailant and what was most terrifying within him was his awareness of being victimized, the psychology of the victim fearing the aggressor? For him, living itself can be regarded as criminal.*

Je ne sais pas ce qui le terrorisait, mais à en juger par ses photographies, je soupçonne que sa peur venait moins de sa conscience d'être une victime que de celle d'être un agresseur. Ou devrais-je dire qu'il est un agresseur et que ce qui l'effrayait le plus en lui était la prise de conscience d'être victimisé, cette psychologie de la victime craignant son propre bourreau ? Pour lui, le fait même de vivre peut être considéré comme criminel.

*A further element to photography such as his is its extreme political orientation. Some photographers are apolitical, even if they are trying to take a political stand. He is the opposite. The more he tries to avoid a political theme, the more political his work seems to become. I wonder if he dreads that his work will take on political overtones, whether he likes it or not. His fascination with Andy Warhol may stem from Warhol's similar political character.*

Un autre aspect de sa photographie est son orientation politique extrême. Certains photographes sont apolitiques, même s'ils tentent de prendre position. Lui est l'inverse. Plus il essaie d'éviter un thème politique, plus son travail semble en acquérir une dimension. Je me demande s'il redoute que son œuvre ne prenne des accents politiques, qu'il le veuille ou non. Son fascination pour Andy Warhol vient peut-être de ce caractère politique similaire.

*Moriyama and I talked a lot in New York. It did not matter if our work was good or not, as all we wanted was peace and freedom from the mental pain we then shared. Whether we liked it or not, we were part of a society. As the internal sickness built up, it was no good retreating from social forces into a private world. We had too many ties for that. In the*

*middle of an animated conversation, Moriyama's face would light up and he would dream of abandoning photography and setting up a little printing and developing shop in a small provincial town in somewhere like Hokkaido.*

Moriyama et moi avons beaucoup parlé à New York. Peu importait que notre travail soit bon ou non, tout ce que nous voulions, c'était la paix et la liberté face à la douleur mentale que nous partagions. Que nous le voulions ou non, nous faisons partie d'une société. À mesure que la maladie intérieure grandissait, il ne servait à rien de se réfugier dans un monde privé pour échapper aux forces sociales. Nous avions trop de liens pour cela. Au milieu d'une conversation animée, son visage s'illuminait et il rêvait d'abandonner la photographie pour ouvrir un petit laboratoire de tirage dans une petite ville de province, quelque part comme à Hokkaidō.

*Maybe choosing photography as a career was the biggest mistake he ever made. If he really were the person who could give up, one would not expect him to make a point of calling a new collection of photographs Farewe/I Photography. For me, the collection represents the depths of his life and his outlook. My spine tingles again.*

Peut-être que choisir la photographie comme carrière a été la plus grande erreur de sa vie. S'il était vraiment le genre de personne capable d'abandonner, on ne s'attendrait pas à ce qu'il intitule une nouvelle série de photographies Adieu à la photographie. Pour moi, cette série représente les profondeurs de sa vie et de sa vision du monde. Un frisson me parcourt à nouveau l'échine.

*What he is damning is not the universe, the world, America, Japan, society, his friends, his family and children - none of these. Perhaps, most of all, he is damning his ego. His pictures of women, children, cars, horizons, and animals are all self-portraits. In fact, when I saw his pictures of a horse, I had to burst out laughing.*

Ce qu'il maudit n'est ni l'univers, ni le monde, ni l'Amérique, ni le Japon, ni la société, ni ses amis, ni sa famille et ses enfants – rien de tout cela. Peut-être, avant tout, maudit-il son propre ego. Ses images de femmes, d'enfants, de voitures, d'horizons et d'animaux sont toutes des autoportraits. En fait, quand j'ai vu ses photos de chevaux, j'ai éclaté de rire.

*I am writing this while, like Moriyama, I am travelling. I finished two-thirds of it on the bullet train from Tokyo to Osaka, and I am writing the rest in the Ryukyu Toku Hotel in Naha, where I have just arrived. Just now, I was out in the red-light district looking for a likely prospect Maybe because I had this essay in mind, every view somehow overlapped with those tawdry scenes in Moriyama's photos. I had the strangest feeling that I had become a sex criminal. His pictures seemed so carnal to me. They had taught me ways of discerning secrets lurking beneath reality that I had not been able to see before. Inexplicably, I could see the world in Moriyama's photographs - could it be that reality had copied his pictures?*

J'écris ceci en voyage, comme Moriyama. J'en ai rédigé les deux tiers dans le Shinkansen entre Tokyo et Osaka, et j'achève le reste à l'hôtel Ryukyu Toku à Naha, où je viens d'arriver. Tout à l'heure, j'étais dans le quartier chaud à la recherche d'une candidate. Peut-être à cause de cet essai en tête, chaque vue semblait se superposer aux scènes sordides de ses photographies. J'ai eu l'étrange impression d'être devenu un criminel sexuel. Ses images m'ont paru si charnelles. Elles m'avaient appris à discerner des secrets tapis sous la réalité que je n'avais jamais remarqués auparavant. Inexplicablement, je voyais le monde à travers les photographies de Moriyama – et si c'était la réalité qui avait copié ses images ?

## Excess -1972

### Excès - 1972

*It frequently happens that I look at negatives with the intention of selecting one to print, and finally pick an image while asking myself what the others mean to me. I did, of course, shoot them all fully aware that I would inevitably end up making a choice, but the question of the others has been bothering me for a while. Among a handful of impulses, this thought was one that generated the momentum for making Farewell Photography.*

Il m'arrive souvent de regarder des négatifs dans l'intention d'en choisir un à tirer, et de finir par en sélectionner un tout en me demandant ce que signifient les autres pour moi. Bien sûr, je les avais tous pris en sachant que je devrais inévitablement faire un choix, mais la question de ces images rejetées me tracassait depuis un moment. Parmi une poignée d'impulsions, cette réflexion a été l'une de celles qui ont donné l'élan à Adieu à la photographie.

*At the time, my year-long series 'Accident' had just come to an end in Camera Mainichi. I probably started the book project as a reaction to that series or maybe out of dissatisfaction with some unfinished business. In other words, it was driven by some scepticism about my work. I was also harbouring doubts and discomfort towards Japanese photography as a whole. I was a member of the group that put out the magazine Provoke, which had been discontinued after the third issue. I guess there was a slight sense of doubt towards the other members of Provoke as well. Now I realize, more than anything there was a general feeling of overabundance, of too much of everything in both my work and my private life, which led me to this book. There was an emphatic desire to wave goodbye to my own and other people's photographs. This helped with a prompt decision on the title.*

À l'époque, ma série d'un « Accident » venait de s'achever dans Camera Mainichi. J'ai probablement lancé ce projet de livre en réaction à cette série, ou peut-être par insatisfaction face à quelque chose d'inabouti. En d'autres termes, j'étais poussé par un certain scepticisme envers mon propre travail. J'éprouvais aussi des doutes et un malaise envers la photographie japonaise dans son ensemble. J'étais membre du groupe à l'origine du magazine Provoke, interrompu après le troisième numéro. Il y avait aussi une légère méfiance envers les autres membres de Provoke. Maintenant, je réalise qu'il y avait surtout un sentiment général de surabondance, un trop-plein dans mon travail comme dans ma vie privée, qui m'a conduit à ce livre. Un désir catégorique de dire adieu à mes photographies et à celles des autres. Cela a aidé à décider rapidement du titre.

*Once I had the title, I began to collect the negatives. My attention was caught by those disregarded shots at the end of rolls of film. I instinctively picked out those I found weird or odd in some way. I separated out anything with a clearly discernible image. The book was to be a collection of curiosities for which I even gathered scrapped and trampled negatives from the darkroom floor. There isn't a single photograph that was taken for the book.*

Une fois le titre trouvé, j'ai commencé à rassembler les négatifs. Mon attention a été attirée par ces clichés négligés en fin de pellicule. J'en ai instinctivement sélectionné ceux qui me semblaient étranges ou bizarres. J'ai écarté tout ce qui présentait une image clairement discernable. Le livre devait être une collection de curiosités, pour lesquelles j'ai même ramassé des négatifs jetés et piétinés sur le sol de la chambre noire. Aucune de ces photographies n'a été prise dans l'intention d'y figurer.

*When I had enough of these loose negatives, I began to print in a mechanical, almost indifferent manner. Printing quality was never an issue from the outset and there was no retouching whatsoever. The prints were made at the same time as those for A Hunter, which were made at my house in Zushi. Those for Farewell Photography were made in the Provoke darkroom at Yūtenji. They are all quarto size.*

Quand j'en ai eu assez de ces négatifs épars, j'ai commencé à les tirer de manière mécanique, presque indifférente. La qualité d'impression n'a jamais été une préoccupation dès le départ, et il n'y a eu aucun retouche. Les tirages ont été faits en même temps que ceux d'Un chasseur, réalisés chez moi à Zushi. Ceux d'Adieu à la photographie l'ont été dans la chambre noire de Provoke à Yūtenji. Ils sont tous au format quarto.

*I knew Kineo Kuwabara, the critic and editor-in-chief of the Photo Image quarterly magazine, which was published by Shinya Yoshimura. The magazine once ran a feature on my work. At a coffee shop in Ginza, I explained my idea and asked Mr Kuwabara to publish the book. He listened with interest to my idea of 'taking photography to the extreme' and 'disintegrating photography'. When I revealed the title, he just laughed and said he would talk with Mr Yoshimura. A few days later I received a note from Mr Kuwabara saying it was agreed and that he would take charge of the project. Without that encounter in Ginza and Mr Yoshimura's cooperation, it would have been impossible to make the book.*

Je connaissais Kineo Kuwabara, critique et rédacteur en chef du trimestriel Photo Image, publié par Shinya Yoshimura. Le magazine avait un jour consacré un dossier à mon travail. Dans un café de Ginza, je lui ai expliqué mon idée et lui ai demandé de publier le livre. Il a écouté avec intérêt mon projet de « pousser la photographie à l'extrême » et de « désintégrer la photographie ». Quand j'ai révélé le titre, il a simplement ri et dit qu'il en parlerait à M. Yoshimura. Quelques jours plus tard, j'ai reçu un mot de M. Kuwabara m'annonçant que c'était accepté et qu'il s'en occuperait. Sans cette rencontre à Ginza et la coopération de M. Yoshimura, le livre n'aurait pas vu le jour.

*The editing was done entirely by Mr Kuwabara and a colleague with no involvement from myself. When it was suggested that we include some text in the book, I knew I had no business writing it, so I called Takuma Nakahira, a former member of Provoke. To my relief he consented. Mr Kuwabara was pleased and the three of us met at the Hilltop Hotel in Ochanomizu, Tokyo in August 1971. Nakahira and I talked for twenty-four hours from which a transcription was made. After our conversation, Mr Kuwabara commented, 'You and Nakahira are quite a gloomy couple.'*

Le travail d'édition a été entièrement réalisé par M. Kuwabara et un collègue, sans mon intervention. Quand il a été suggéré d'inclure un texte, sachant que je n'étais pas l'homme de la situation, j'ai appelé Takuma Nakahira, ancien membre de Provoke. À mon soulagement, il a accepté. M. Kuwabara, ravi, a organisé une rencontre entre nous trois à l'hôtel Hilltop d'Ochanomizu, à Tokyo, en août 1971. Nakahira et moi avons parlé pendant vingt-quatre heures, conversation qui a été transcrite. Après notre échange, M. Kuwabara a commenté : « Vous formez un bien sombre duo, tous les deux. »

*The first person to get behind the book was Nobuyoshi Araki. Maybe it was his famous intuition that prompted him to say, 'What the hell, he's done it again.' I had been in touch with Shoji Yamagishi, who had published A Hunter, but I was unable to talk to him about this book. I didn't want to because, given his position, it would have been impossible for him to publish. I don't remember Mr Yamagishi ever saying anything about the book. Neither did Nakahira ever talk about it.*

La première personne à soutenir le livre a été Nobuyoshi Araki. Peut-être était-ce son intuition légendaire qui l'a fait s'exclamer : « Bon sang, il a encore réussi. » J'avais été en contact avec Shoji Yamagishi, qui avait publié Un chasseur, mais je n'ai pas pu lui parler de ce livre. Je ne le voulais pas, car compte tenu de sa position, il lui aurait été impossible de le publier. Je ne me souviens pas que M. Yamagishi ait jamais dit quoi que ce soit à propos du livre. Nakahira non plus n'en a jamais parlé.

*the Road', had disappeared, giving rise to Farewell Photography. I keep thinking it was good that we made the book. It was the right thing at the right time, and we would never have been able to do it if we missed that chance.*

C'était une période où j'étais rongé par une angoisse et une panique généralisées. J'étais tourmenté par l'insécurité et le malaise. C'était un moment où mon état d'esprit tourné vers l'extérieur, que j'avais exprimé à travers des séries comme « Accident » ou « On the Road », avait disparu, laissant place à Adieu à la photographie. Je ne cesse de penser que c'était une bonne chose d'avoir fait ce livre. C'était le bon projet au bon moment, et nous n'aurions jamais pu le réaliser si nous avions laissé passer cette chance.

P340

### Unexpected Encounters - 1972-82

*Towards Light and Shadow*

Vers la lumière et l'ombre

*I once wrote the following about the ten years that lie between Farewell Photography and Light and Shadow. 'Ten years that brought four photobooks (Mayfly, Another Country in New York; Tales of Tōno; Japan, A Photo Theater m, fifteen exhibitions, countless travels, four relocations, many friends, three illnesses, a child, and the death of my mother. These years have taken far more than they have brought.' Here, I try to look back at these ten years.*

J'ai un jour écrit ce qui suit à propos des dix années séparant Adieu à la photographie et Lumière et Ombre :

« Dix ans qui ont apporté quatre livres de photographies (Éphémère, Un autre pays à New York, Contes de Tōno, Japon, un théâtre photographique), quinze expositions, d'innombrables voyages, quatre déménagements, beaucoup d'amis, trois maladies, un enfant et la mort de ma mère. Ces années ont pris bien plus qu'elles n'ont donné. »

Je tente ici de revenir sur cette décennie.

- 1972 -

*I had finished working on Farewell Photography (published in April) as well as A Hunter (published in June) and was awaiting their publication when Shoji Yamagishi from Camera Mainichi magazine approached me. 'You're not doing anything are you?' he asked. He gave me sixteen pages and asked if I was interested in portraying Maki Asakawa, the singer and composer. At first, I was hesitant. Mr Yamagishi and I went to one of her concerts. I looked at the stage and went backstage to meet her but felt no interest in making pictures. I offered to take photographs of cherry blossoms instead. By then, the cherry trees had finished blooming in Tokyo, so I went to Takatō in Nagano Prefecture, where they come into full bloom in April. I had been interested in the town since it was the setting for Yasushi Inoue's novel Kaseki [The Fossil], which had deeply impressed me. Starting in the early morning, I spent half a day photographing the cherry trees near the castle. I had already visualized the pictures before making the first photograph. I printed the trees as dark as I had imagined them and showed them to Mr Yamagishi, who was delighted and devoted sixteen pages to them in the June issue.*

J'avais terminé Adieu à la photographie (publié en avril) ainsi qu'Un chasseur (publié en juin) et j'attendais leur parution quand Shoji Yamagishi, de Camera Mainichi, m'a approché : « Tu ne fais rien en ce moment ? » Il m'a proposé seize pages pour photographier Maki Asakawa, chanteuse et compositrice. D'abord hésitant, nous sommes allés à l'un de ses concerts. J'ai observé la scène et rencontré la chanteuse en coulisses, mais sans trouver d'intérêt à la photographier. J'ai suggéré de prendre des cerisiers en fleurs à la place. À Tokyo, ils étaient déjà fanés, alors je suis parti à Takatō, dans la préfecture de Nagano, où ils fleurissent en avril. La ville m'intriguait depuis que j'y avais situé Kaseki (Le Fossile), le roman de Yasushi Inoue qui m'avait profondément marqué. Dès l'aube, j'ai passé une demi-journée à photographier les cerisiers près du château. J'avais déjà visualisé les images avant de déclencher. J'ai tiré les arbres aussi sombres que

je les imaginais et les ai montrés à M. Yamagishi, ravi, qui leur a consacré seize pages dans le numéro de juin.

*The 'Cherry Blossom' series received a lot of positive criticism. Mr Yamagishi - perhaps because he liked the dark tone of the prints - said this was the way for me to go. We decided next on the 'Three Views of Japan', which were Amanohashidate, Miyajima and Matsushima. For me, all Japanese scenes seemed gloomy, and I photographed the 'Three Views' as I had the cherry blossom. I was trying to find a new style. While the dark tone suited the blossom, in the 'Three Views' something was amiss. The project became boring, and I was fed up with the pictures in the darkroom. This wasn't why I wanted to take photographs.*

La série « Cerisiers » a reçu des critiques élogieuses. M. Yamagishi – peut-être parce qu'il aimait le ton sombre des tirages – a dit que c'était la voie à suivre. Nous avons ensuite convenu des « Trois Vues du Japon » : Amanohashidate, Miyajima et Matsushima. Pour moi, tous les paysages japonais semblaient mélancoliques, et je les ai photographiés comme les cerisiers. Je cherchais un nouveau style. Si l'obscurité convenait aux fleurs, quelque chose clochait pour les « Trois Vues ». Le projet est devenu ennuyeux, et j'en ai eu assez de ces images en chambre noire. Ce n'était pas pour ça que je voulais photographier.

-1973-

*The work that didn't fit into the four books I mentioned at the beginning could be included in my self-published magazine Record.*

Le travail qui ne trouvait pas sa place dans les quatre livres mentionnés plus haut a été inclus dans Record, mon magazine auto-édité.

*I was producing rather sensationalist material at the time with a series in Playboy with titles like 'Premonition of a Virgin', 'Violating Eyes' or 'I Was Watching' and so on. I had an exhibition titled Scandal. After Farewell Photography was published and completely ignored by the photography world, there was friction in my photographic stance. Things felt wrong.*

Je produisais alors un matériel plutôt sensationnaliste pour Playboy, avec des séries comme « Prémonition d'une vierge », « Yeux violateurs » ou « Je regardais ». J'ai organisé une exposition intitulée Scandale. Après la sortie d'Adieu à la photographie, ignoré par le monde de la photographie, des tensions sont apparues dans ma démarche. Les choses ne collaient plus.

*I was approached about turning my Playboy work into a book and I declined. It was during these setbacks that I published Record. I needed to regain my footing. I worked with a small printer in Iidabashi in Tokyo to produce the magazine. After the fifth issue in June, prices for printing and paper rose because of the oil crisis, and I cancelled the sixth issue. The truth was I was no longer as interested as I had been. Then self-doubt and self-loathing led to further personal deterioration.*

On m'a proposé de transformer mon travail pour Playboy en livre. J'ai refusé. C'est dans ce contexte que j'ai publié Record. J'avais besoin de me retrouver. J'ai travaillé avec un petit imprimeur à Iidabashi, à Tokyo. Après le cinquième numéro en juin, les prix du papier et de l'impression ont grimpé à cause de la crise pétrolière, et j'ai annulé le sixième. La vérité, c'est que je n'étais plus aussi investi. Puis le doute et le dégoût de moi-même ont aggravé mon état.

*Looking back at the series 'In the Streets' from the January issue of Asahi Camera that year, I notice a tendency to rely on tricks of layout as if I was defensive - a symptom of my faintheartedness.*

En relisant la série « Dans les rues », parue dans Asahi Camera en janvier cette année-là, je remarque une tendance à me reposer sur des artifices de mise en page, comme par défense – un symptôme de ma lâcheté.

-1974-

*At the beginning of the year, Shomei Tomatsu returned to Tokyo after a long stay on Okinawa and he asked to meet at a cafe in Yūrakuchō. He was out of touch with the photography scene and vaguely asked me about what to do next. He had rented a large condominium in Kita-Shinjuku. I suggested he start a workshop and offered to help if he went ahead. Tomatsu was, by nature, an active guy, and a week later he had already figured out most of the details. So, the Workshop Photography School was started, and we held photography courses for the next two and a half years. In addition to Tomatsu, the principal, there were six lecturers - Eikoh Hosoe, Noriaki Yokosuka, Masahisa Fukase, Nobuyoshi Araki and myself.*

Au début de l'année, Shomei Tomatsu, de retour d'un long séjour à Okinawa, m'a demandé de le rencontrer dans un café de Yūrakuchō. Décroché de la scène photographique, il m'a vaguement interrogé sur la suite. Il avait loué un grand appartement à Kita-Shinjuku. Je lui ai suggéré d'y ouvrir un atelier et proposé mon aide. Tomatsu, homme d'action, avait tout organisé une semaine plus tard. Ainsi a commencé la Workshop Photography School, où nous avons donné des cours pendant deux ans et demi. Outre Tomatsu, directeur, il y avait six intervenants : Eikoh Hosoe, Noriaki Yokosuka, Masahisa Fukase, Nobuyoshi Araki et moi-même.

*This year, I held my first exhibition at the Nikon Salon in Ginza. I had been approached by Eikoh Hosoe, my mentor, who was a committee member at the Nikon Salon. I decided I wanted to show photographs of Tōno in Iwate prefecture in the north of Honshū. Although I had never been there, for a long time it had existed in my imagination as a source of 'raw scenes' which could reveal a sense of home at the heart of Japan. I decided that from the moment I left Hanamaki Station until I arrived in Tonō, I would press the shutter release. That's what I did. Through this continuous shooting, the 'raw scenes' offered a way back for me. This journey was a reset of some sort. Looking back now, I realized I gained an awareness of light that would blossom in due course into Light and Shadow.*

Cette année-là, j'ai tenu ma première exposition au Nikon Salon de Ginza, grâce à Eikoh Hosoe, mon mentor et membre du comité. J'ai choisi de montrer des photographies de Tōno, dans la préfecture d'Iwate, au nord de Honshū. Sans jamais y être allé, cette région existait depuis longtemps dans mon imagination comme une source de « scènes brutes » révélant l'âme du Japon. J'ai décidé de déclencher sans arrêt dès ma sortie de la gare de Hanamaki jusqu'à Tōno. Ce shooting continu m'a offert un retour aux « scènes brutes ». Ce voyage a été une sorte de réinitialisation. Aujourd'hui, je réalise que j'y ai acquis une conscience de la lumière qui allait plus tard s'épanouir dans Lumière et Ombre.

-1976-

*I had joined the school shortly after publishing the fifth issue of Record. The time went by lecturing, in discussion and fooling around with about twenty-five of my students. After the school closed in March, by June we had established CAMP, a workshop-cum-exhibition space in Shinjuku Ni-chōme. The members and other young photographers spent years together.*

J'avais rejoint l'école peu après la publication du cinquième numéro de Record. Les jours passaient entre cours, discussions et divertissements avec une vingtaine d'élèves. Après la fermeture de l'école en mars, nous avons fondé en juin le CAMP, un espace atelier-exposition à Shinjuku Ni-chōme. Les membres et d'autres jeunes photographes y ont passé des années.

*CAMP, the name of which was my idea, had a special charm. All kinds of people would meet up there. We spent night after night drinking and occasionally the mamas from the Ni-chōme gay bars would drop by. One of the members, a certain M, shared the same route home with me. He handed me a few sleeping pills on the train home one night. I was exhausted and he said they'd make me feel better. I tried one and my eyes felt like they'd opened again. My mood improved. The pill was called Normorest.*

Le CAMP, dont j'avais proposé le nom, avait un charme particulier. Toutes sortes de gens s'y retrouvaient. Nous y passions des nuits à boire, et parfois les « mamas » des bars gays du quartier venaient nous voir. L'un des membres, un certain M, rentrait par le même chemin que moi. Un soir, dans le train, il m'a tendu quelques somnifères. Épuisé, il m'a assuré que ça me ferait du bien. J'en ai pris un, et mes yeux se sont comme rouverts. Mon humeur s'est améliorée. Le comprimé s'appelait Normorest.

*I was so wracked with anxiety back then that I would hide in the shadows of passers-by when walking over a crossing. Once I took the pills, the anxiety vanished as if it had all been an invention. I asked for more pills. Eventually I was addicted. Over the following two years, my hands moved further and further from the camera. I spent my days chasing and losing myself in the pills. At night, I dreamed of photographs that couldn't possibly be taken, then lost myself again to the drugs...*

J'étais alors si angoissé que je me cachais dans l'ombre des passants pour traverser. Avec les pilules, l'anxiété a disparu comme par magie. J'en ai redemandé. J'ai fini par devenir accro. Pendant deux ans, mes mains se sont éloignées de l'appareil. Je passais mes journées à courir après les pilules et à m'y perdre. La nuit, je rêvais de photographies impossibles à prendre, puis me reperçais dans la drogue...

P 342

-1977-

*I contacted Takuma Nakahira, from whom I had become slightly estranged, to ask him to join me teaching in a summer photography camp. We met at a cafe near Shinjuku Station and took the Chuō line to Shinshū. We spent three enjoyable days with the students at Saku-Uminokuchi. This was to be my last journey with the man I had known. He collapsed that autumn, suffering from what was called retrograde amnesia. Tomatsu and I visited him in Zushi, but he was a different person.*

J'ai contacté Takuma Nakahira, avec qui j'avais pris mes distances, pour lui proposer de co-animer un stage photo d'été. Nous nous sommes retrouvés dans un café près de la gare de Shinjuku et avons pris la ligne Chūō vers Shinshū. Nous avons passé trois jours agréables avec les élèves à Saku-Uminokuchi. Ce serait mon dernier voyage avec l'homme que j'avais connu. Il a fait un malaise cet automne-là, victime de ce qu'on appelle une amnésie rétrograde. Tomatsu et moi sommes allés le voir à Zushi, mais il n'était plus le même.

-1978-

*In February, Asahi Sonorama published my book Japan, A Photo Theater II. Neither then nor now has the book received much attention, but many of the photographs in it I like a lot.*

En février, Asahi Sonorama a publié mon livre Japon, un théâtre photographique II. Ni alors ni aujourd'hui, il n'a suscité beaucoup d'attention, mais j'aime beaucoup des photographies qui s'y trouvent.

*For three summer months, I rented an apartment in Sapporo. Since I was a child, I had been interested in Hokkaido. I wanted to try living there because I was fascinated by Kenzo Tamoto, a photographer from northern Japan. In his work, I could sense the origins of photography and a message about light.*

Pendant trois mois d'été, j'ai loué un appartement à Sapporo. Depuis l'enfance, Hokkaidō m'intriguait. J'avais envie d'y vivre, fasciné par Kenzo Tamoto, photographe du nord du Japon. Dans son travail, je sentais les origines de la photographie et un message sur la lumière.

*As always, I had been photographing in Tokyo - in Shinjuku, Shibuya and Ikebukuro - but I wasn't able to make work that vibrated with me. I remember the gap between myself and the pictures. This was another disappointing episode.*

Comme d'habitude, j'avais photographié à Tokyo – Shinjuku, Shibuya, Ikebukuro –, mais sans parvenir à créer des images qui me parlent. Je me souviens de ce décalage entre moi et mes photos. Un nouvel épisode décevant.

*I grew more and more removed from photography. Though there were days when I didn't touch a camera, not a single day passed without my thinking about photographs. At the time I could feel the presence of Nakaji Yasui, the great Japanese photographer from the first half of the twentieth century, under my skin. [Pioneering photographer Eugene] Atget helped me realize the essence of photography. I remembered Niepce's landscapes, which could capture the spirit of an entire region in a single image, and the soul of Walker Evans's documentary pictures. These figures kept resounding, urging me towards something.*

Je m'éloignais de plus en plus de la photographie. Bien que certains jours je ne touche pas à un appareil, pas un seul ne passait sans que je pense aux images. À l'époque, je sentais la présence de Nakaji Yasui, grand photographe japonais de la première moitié du XXe siècle, sous ma peau. Atget m'a aidé à saisir l'essence de la photographie. Je me souvenais des paysages de Niepce, capables de capturer l'esprit d'une région entière en une seule image, et de l'âme des photographies documentaires de Walker Evans. Ces figures résonnaient en moi, m'exhortant vers quelque chose.

*My trip to Hokkaido was an escape. I was in search of a new approach. I wanted to change the environment in which I was taking photographs.*

Mon voyage à Hokkaidō était une fuite. Je cherchais une nouvelle approche. Je voulais changer d'environnement.

-1979-

*Shoji Yamagishi was suddenly dead that summer.*

Shoji Yamagishi est mort soudainement cet été-là.

-1980-

*The drugs I was using were more strictly regulated by the Ministry of Health and Welfare. Junkies were being arrested. Acquiring drugs became more difficult. My drug use had caused a tot of weight loss. My body was at its limit. I knew it would end badly if I continued. I had to quit.*

Les drogues que je consommais étaient désormais plus strictement réglementées par le ministère de la Santé. Les toxicomanes étaient arrêtés. Se procurer des substances est devenu plus difficile. Ma consommation m'avait fait perdre beaucoup de poids. Mon corps était à bout. Je savais que ça finirait mal si je continuais. J'ai dû arrêter.

P343

-1981-

*At the beginning of the year, perhaps because it was noticed that I had stopped the drugs, editors from various magazines like Shashin Jidai, fvfainichi Graph, Asahi Camera and others, began to contact me with plans for new series. They kept pages open for me. The warmth and encouragement of these editors - Akira Suei, Kazuo Nishii, Kiyokazu Tanno and others - saved me and enabled my return.*

Au début de l'année, peut-être parce qu'on avait remarqué que j'avais arrêté les drogues, des rédacteurs de divers magazines – Shashin Jidai, Mainichi Graph, Asahi Camera et autres – ont commencé à me contacter pour de nouvelles séries. Ils me réservaient des pages. La chaleur et l'encouragement de ces rédacteurs – Akira Suei, Kazuo Nishii, Kiyokazu Tanno et d'autres – m'ont sauvé et permis de revenir.

-1982

*My recovery feit like a slow, solemn walk through dark alleys to the main road. My emotions eased up. I was freed in some way. It wasn't a straightforward story as if I just returned to the light or rediscovered the light. Moments of inspiration or fresh views of the light didn't last long. I trod between light and shadow, photographing the ground beneath me, rediscovering old sensations. I started to create my own light, then began to find this side of myself insufferable. In the midst of this repeated cycle, I was contacted by Tomio Ogihara from Tōjusha whose attention had been caught by my pictures in Shashin Jidai. He wanted to turn them into a book. I asked the novelist Kenji Nakagami to write a text, but he had to decline. Ogihara invited Koshi Ueno to contribute an essay. I made new prints and left the process of making the book entirely up to the publishers. The cover featured thermographic printing, popular at the time, which embossed the photograph. I wasn't too fond of this, but what was done was done. It was a while since I*

*had been as excited as I was with Light and Shadow. Together with Japan, A Photo Theater and Farewell Photography, it is one of the most special and memorable books for me.*

Ma convalescence ressemblait à une marche lente et solennelle à travers des ruelles sombres vers la grand-route. Mes émotions se sont apaisées. J'étais libéré, d'une certaine manière. Ce n'était pas une histoire simple comme si je retrouvais la lumière. Les moments d'inspiration ou les nouvelles visions de la lumière ne duraient pas. Je marchais entre lumière et ombre, photographiant le sol sous mes pieds, redécouvrant de vieilles sensations. J'ai commencé à créer ma propre lumière, puis j'ai fini par me trouver insupportable. Au milieu de ce cycle répété, Tomio Ogihara, de Tōjusha, m'a contacté après avoir remarqué mes images dans Shashin Jidai. Il voulait en faire un livre. J'ai demandé à l'écrivain Kenji Nakagami d'écrire un texte, mais il a dû décliner. Ogihara a invité Koshi Ueno à contribuer. J'ai fait de nouveaux tirages et laissé l'édition entièrement à l'éditeur. La couverture utilisait une impression thermographique à la mode, qui gaufrait la photographie. Je n'aimais pas trop, mais c'était fait. Cela faisait un moment que je n'avais pas été aussi excité qu'avec Lumière et Ombre. Avec Japon, un théâtre photographique et Adieu à la photographie, c'est l'un des livres les plus spéciaux et mémorables pour moi.

*In a discussion on the publication of Farewell Photography, Tomatsu said to me, 'You are the king of the sceptics, aren't you?' I didn't really understand what he meant and couldn't offer more than a vague response. Frankly, the ten years between Farewell Photography and Light and Shadow represent a period when I struggled with various feelings ranging from scepticism to goodwill and with immense resentment towards photography, myself, and others. I spent long time searching for solutions, not because there was no exit, but because I couldn't find the entrance.*

Lors d'une discussion sur la publication d'Adieu à la photographie, Tomatsu m'avait dit : « Tu es le roi des sceptiques, non ? » Je n'avais pas vraiment compris et n'avais pu répondre que vaguement. Franchement, les dix ans entre Adieu à la photographie et Lumière et Ombre représentent une période où j'ai lutté avec divers sentiments, du scepticisme à la bienveillance, et avec un immense ressentiment envers la photographie, moi-même et les autres. J'ai passé beaucoup de temps à chercher des solutions, non parce qu'il n'y avait pas de sortie, mais parce que je ne trouvais pas l'entrée.

*'The fact that during the First World War, Eugene Atget stayed away from photography because he had lost his dear old Paris offers an interesting hypothesis. Perhaps Atget, having witnessed the city weather as a result of the war, wanted to weather himself. Anyone would give up on something under the threat that the integrity of the time they cherished might vanish. The moment when Atget gave up on his camera was, I believe, the moment he went on his very first journey in search of «lost timen.»'*

« Le fait qu'Eugène Atget ait abandonné la photographie pendant la Première Guerre mondiale, ayant perdu son cher vieux Paris, offre une hypothèse intéressante. Peut-être Atget, ayant vu la ville s'altérer à cause de la guerre, a-t-il voulu s'altérer lui-même. Quiconque renoncerait à quelque chose sous la menace de voir disparaître l'intégrité du temps qu'il chérit. Le moment où Atget a posé son appareil était, je crois, celui où il a entrepris son tout premier voyage à la recherche du « temps perdu ». »

*Perhaps those words I wrote in Memories of a Dog are about myself.*

Peut-être que ces mots que j'ai écrits dans Mémoires d'un chien parlent de moi.



