

### TRACES OF TRACES

Taki Koji (Philosopher, Art Critic)

*A total of 258 works on display in the exhibition 'Traces – 50 years of Tomatsu's works' will showcase Shomei Tomatsu's 50-year trajectory, from 'Light and Shadow in Post-War Japan', which includes works from his student days immediately after he began photography, to 'Interface', including the previously unpublished colour work 'Sea of Mud "Breathing Earth" (1996-97), shot in Isahaya Bay, Nagasaki Prefecture, which was shown at the time. This catalogue accompanied the exhibition in 1999.*

Un total de 258 œuvres présentées dans l'exposition « Traces – 50 ans de travaux de Tomatsu » retracent la carrière de Shomei Tomatsu sur cinquante ans, depuis « Lumière et Ombre dans le Japon d'après-guerre », qui comprend des travaux réalisés dès ses années d'étudiant, peu après ses débuts en photographie, jusqu'à « Interface », incluant l'inédit « Mer de boue "Terre qui respire" (1996-97) », série en couleur tournée dans la baie d'Isahaya, préfecture de Nagasaki, et exposée à l'époque. Ce catalogue accompagnait l'exposition en 1999.

#### *Historical Field -*

#### Champs historique

*« Among Tomatsu Shomei's photographs are several (or several dozens) that stand out in my memory. One of them – a burst of cloud at its moment of inception above a diagonally inclined ocean. It is a breathtaking photograph that moves one to incredulity – could there really be such scenery? Tomatsu was not simply watching the ocean. He had already long before developed an acquaintance with the time and space of these south sea islands. The photograph shows a specific moment in that acquaintance, and what moves us is that the moment becomes a window on his experience. A photograph has meaning for us not when we translate its image into words but when it comes alive as an image of the world. To better understand my point, consider how we relate poetically with history, and reflect on the relationship between language and the city that Walter Benjamin speaks of in his texts on several cities. Benjamin begins as follows a brief essay on the small, medieval Italian city of San Gimignano: »*

« Parmi les photographies de Tomatsu Shomei, il y en a plusieurs (ou plusieurs dizaines) qui se détachent dans ma mémoire. L'une d'entre elles – une explosion de nuage à son moment d'éclosion au-dessus d'un océan diagonalement incliné. C'est une photographie à couper le souffle qui pousse à l'incrédulité – peut-il vraiment exister un tel paysage ? Tomatsu ne se contentait pas d'observer l'océan. Il avait déjà, depuis longtemps, développé une familiarité avec le temps et l'espace de ces îles du sud. La photographie montre un moment spécifique de cette familiarité, et ce qui nous touche, c'est que ce moment devient une fenêtre

sur son expérience. Une photographie a du sens pour nous non pas quand nous traduisons son image en mots, mais quand elle s'anime en tant qu'image du monde. Pour mieux comprendre mon propos, considérez comment nous entretenons un rapport poétique avec l'histoire, et réfléchissez à la relation entre le langage et la ville dont Walter Benjamin parle dans ses textes sur plusieurs villes. Benjamin commence ainsi un bref essai sur la petite ville médiévale italienne de San Gimignano :

*« To find words for what is before one's eyes – how difficult this is. But when they come, the words pound against reality like a little hammer until they have beaten from it the image, as if from a copper plate. «In the evening, the women gather at the well before the city gate, to fetch water in large jugs.» Once I have found the words, the image stands forth from the glare of experience with hard prominences and deep shadows. »*

Trouver des mots pour ce qui est devant ses yeux – comme c'est difficile. Mais quand ils viennent, les mots martèlent la réalité comme un petit marteau jusqu'à en avoir extrait l'image, comme d'une plaque de cuivre. « Le soir, les femmes se rassemblent au puits devant la porte de la ville, pour puiser de l'eau dans de grands brocs. » Une fois que j'ai trouvé les mots, l'image émerge du éclat de l'expérience avec des saillies dures et des ombres profondes. »

*« How do these words expressing a simple event apply to the city and, thus, to history? Are they not like when the photographer picks out some nameless person and clicks the shutter? Is this not a poetic relationship with history? An image does not explain or interpret – it «appears» (poetically, if possible). I dislike nothing more than confronting some ideology, crudely expressed, in a photograph. This scene of a cloud boiling up over the ocean brings into relief Tomatsu's deep acquaintance with his subject's time and space – and this sometimes deep, sometimes long acquaintance I call the «historical field.» »*

« Comment ces mots décrivant un événement simple s'appliquent-ils à la ville et, ainsi, à l'histoire ? Ne sont-ils pas comme lorsque le photographe isole une personne sans nom et déclenche l'obturateur ? Est-ce que ce n'est pas une relation poétique avec l'histoire ? Une image n'explique ni n'interprète – elle « apparaît » (poétiquement, si possible). Je n'aime rien moins que d'être confronté à une idéologie, grossièrement exprimée, dans une photographie. Cette scène d'un nuage bouillonnant au-dessus de l'océan fait ressortir la familiarité profonde de Tomatsu avec le temps et l'espace de son sujet – et cette familiarité, tantôt profonde, tantôt longue, je l'appelle le « champ historique ». »

*« The image produced in this way sets my thoughts in motion. That Nagasaki clock, stopped at 11:02. In this photograph, I see more than a symbolic relic of a city destroyed that day at two minutes past eleven. I feel as if sucked into a world of horror. I feel aware that what occurred at that moment—a nuclear blast—is an event that transcends time, and even that the transcendental nature of the event is rooted in matter. I am conscious that the transcendence transcends the transcendence of the emperor who controlled us throughout the war. »*

« L'image produite de cette manière met mes pensées en mouvement. Cette horloge de Nagasaki, arrêtée à 11:02. Dans cette photographie, je vois plus qu'une relique symbolique d'une ville détruite ce jour-là à deux minutes après onze. Je me sens comme aspiré dans un monde d'horreur. Je prends conscience que ce qui s'est produit à ce moment-là—une explosion nucléaire—est un événement qui transcende le temps, et même que la nature transcendante de l'événement est enracinée dans la matière. Je suis conscient que cette transcendance dépasse la transcendance de l'empereur qui nous a contrôlés pendant toute la guerre. »

*« How does Tomatsu Shomei live the experience of history? Refining his perception, he drinks deeply of the time and space of a world that is neither fortunate nor unfortunate. Whether or not his image expresses a historic event, it truly derives from the experience of history. In the photograph I first mentioned, a scene of simple ocean and cloud comes to appear as history. As photographers do, Tomatsu encounters unexpected events, but no experience is purely incidental. That he lived in Nagasaki, and lived in Okinawa, while taking these photos demonstrates this truth. »*

« Comment Tomatsu Shomei vit-il l'expérience de l'histoire ? En affinant sa perception, il boit profondément le temps et l'espace d'un monde qui n'est ni chanceux ni malchanceux. Que son image exprime ou non un événement historique, elle puise véritablement dans l'expérience de l'histoire. Dans la photographie que j'ai mentionnée en premier, une scène d'océan et de nuage simplement en vient à apparaître comme de l'histoire. Comme le font les photographes, Tomatsu rencontre des événements inattendus, mais aucune expérience n'est purement fortuite. Le fait qu'il ait vécu à Nagasaki, et vécu à Okinawa, en prenant ces photos démontre cette vérité. »

### Another History

#### Une autre histoire

*Taking an example from a recent popular movie, Titanic, the sinking of the great ship was the historic event that will long be remembered. The trail of drowning and drowned, after the shipwreck, has not entered history. The clusters of drowned passengers, floating in from somewhere and washing up on the beach—historians pay them no heed. I refer to them, of course, as a metaphor. Photographs address the lives of nameless people who are like those drowned passengers. The complexion of their skin and sound of their breathing are details not recorded in «history.» The so-called historian overlooks the real substance of the event; overlooks the depth of their sadness, their loneliness, their anger, their hatred. Photographs direct our attention to that substance. In the figure of a child sitting slumped against a wall, Tomatsu sees embodied the history he has lived. I, of course, do not know this child's name, yet he is not just any child to me. He is obviously a specific child. In the specific nature of such photographs we have opportunity to meet that other «history» not found in history books. These photographs from Tomatsu's earliest period, which he calls Light and Shadow in Post-War Japan, are traces left by his subjective, probing eye. In Tomatsu's work, we find a bridge to that absent, elusive history.*

Prenant l'exemple d'un film populaire récent, Titanic, le naufrage du grand navire fut l'événement historique dont on se souviendra longtemps. La trace des noyés et des mourants, après le naufrage, n'est pas entrée dans l'Histoire. Les groupes de passagers noyés, flottant d'on ne sait où et échoués sur la plage—les historiens ne leur prêtent aucune attention. Je les évoque, bien sûr, comme une métaphore. Les photographies s'adressent aux vies de gens sans nom, semblables à ces passagers noyés. Le teint de leur peau et le son de leur souffle sont des détails non enregistrés dans « l'Histoire ». Le prétendu historien passe à côté de la substance réelle de l'événement ; il ignore la profondeur de leur tristesse, de leur solitude, de leur colère, de leur haine. Les photographies dirigent notre attention vers cette substance. Dans la figure d'un enfant affalé contre un mur, Tomatsu voit incarnée l'histoire qu'il a vécue. Je ne connais pas, bien sûr, le nom de cet enfant, pourtant il n'est pas un enfant quelconque pour moi. Il est visiblement un enfant précis. Dans la nature spécifique de telles photographies, nous avons l'opportunité de rencontrer cette autre « histoire », absente des livres d'histoire. Ces photographies de la première période de Tomatsu, qu'il intitule Lumière et Ombre dans le Japon d'après-guerre, sont des traces laissées par son œil subjectif et scrutateur. Dans l'œuvre de Tomatsu, nous trouvons un pont vers cette histoire absente et insaisissable.

### A Loving Eye for the Particulars

#### Un œil aimant pour les particularités

*The specific nature of the photographic image is perhaps a defining characteristic of the photograph. If so, then are the limits of the photograph the limits of the knowable world? No, I think not, for beyond the image there is language. That well-known remark of Ludwig Wittgenstein, that the limits of my language are the limits of my world, can be turned on its head: beyond language there is the image. We choose one medium or the other, realizing that neither is complete, in order to pursue our thoughts. Tomatsu chose photographs and I chose words—it is that simple. We are required to know, however, that there is another medium besides the one we chose, and that each has its limits.*

La nature spécifique de l'image photographique est peut-être une caractéristique définissante de la photographie. Si c'est le cas, alors les limites de la photographie sont-elles les limites du monde connaissable ? Non, je ne le pense pas, car au-delà de l'image, il y a le langage. Cette remarque célèbre de Ludwig Wittgenstein, selon laquelle « les limites de mon langage sont les limites de mon monde », peut être retournée : au-delà du langage, il y a l'image. Nous choisissons l'un ou l'autre de ces médias, en prenant conscience qu'aucun n'est complet, afin de poursuivre nos pensées. Tomatsu a choisi la photographie et moi, les mots—c'est aussi simple que cela. Nous devons cependant savoir qu'il existe un autre médium que celui que nous avons choisi, et que chacun a ses limites.

*Apart from this discrepancy in our perception of the times, both Tomatsu and I take catastrophe as our point of departure. Tomatsu focused on the wretched Japanese, struggling to survive. Pitifully dressed and intent on our hunger, in cities that were beautiful by no stretch of the imagination, we got on with life because of the need to make a living. We look back on those times now without nostalgia or sadness. Each person's struggle was like the wake that vanishes after the boat has passed.*

En dehors de cette divergence dans notre perception des époques, Tomatsu et moi prenons la catastrophe comme point de départ. Tomatsu s'est concentré sur les Japonais misérables, luttant pour survivre. Vêtus de manière pitoyable et obsédés par notre faim, dans des villes qui n'étaient belles qu'à aucun effort de l'imagination, nous avons continué à vivre par nécessité de gagner notre vie. Nous regardons ces temps-là aujourd'hui sans nostalgie ni tristesse. La lutte de chacun était comme le sillage qui disparaît après le passage du bateau.

P178

*Taking an example from a recent popular movie, Titanic, the sinking of the great ship was the historic event that will long be remembered. The trail of drowning and drowned, after the shipwreck, has not entered history. The clusters of drowned passengers, floating in from somewhere and washing up on the beach—historians pay them no heed. I refer to them, of course, as a metaphor. Photographs address the lives of nameless people who are like those drowned passengers. The complexion of their skin and the sound of their breathing are details not recorded in "history." The so-called historian overlooks the real substance of the event; overlooks the depth of their sadness, their loneliness, their anger, their hatred. Photographs direct our attention to that substance. In the figure of a child slumped against a wall, Tomatsu sees embodied the history he has lived. I, of course, do not know this child's name, yet he is not just any child to me. He is obviously a specific child. In the specificity of such photographs, we have the opportunity to meet that other "history" not found in history books. These photographs from Tomatsu's earliest period, which he calls Light and Shadow in Post-War Japan, are traces left by his subjective, probing eye. In Tomatsu's work, we find a bridge to that absent, elusive history.*

Prenons l'exemple d'un film populaire récent, Titanic : le naufrage du grand paquebot est l'événement historique dont on se souviendra longtemps. La trace des noyés et des mourants, après le naufrage, n'est pas entrée dans l'Histoire. Les groupes de passagers noyés, flottant d'on ne sait où et échoués sur la plage—les historiens ne leur prêtent aucune attention. Je les évoque, bien sûr, comme une métaphore. Les photographies rendent compte des vies de ces anonymes, semblables à ces passagers disparus. Le teint de leur peau, le son de leur souffle, autant de détails absents des récits "historiques". Le prétendu historien passe à côté de la véritable substance de l'événement : il ignore la profondeur de leur tristesse, de leur solitude, de leur colère, de leur haine. Les photographies, elles, nous ramènent à cette substance. Dans l'image d'un enfant affalé contre un mur, Tomatsu voit incarnée l'histoire qu'il a vécue. Je ne connais pas le nom de cet enfant, mais il n'est pas un enfant quelconque pour moi. C'est un enfant précis. Dans cette précision, ces photographies nous offrent l'occasion de rencontrer cette autre "histoire", absente des livres. Ces clichés de la première période de Tomatsu, qu'il intitule Lumière et Ombre dans le Japon d'après-guerre, sont les vestiges de son regard subjectif et scrutateur. Dans son œuvre, on trouve un pont vers cette histoire manquante et insaisissable.

## A Loving Eye for the Particulars

### « Un regard aimant pour les détails »

*The specific nature of the photographic image is perhaps a defining characteristic of the photograph. If so, then are the limits of the photograph the limits of the knowable world? No, I think not, for beyond the image there is language. That well-known remark of Ludwig Wittgenstein, that the limits of my language are the limits of my world, can be turned on its head: beyond language there is the image. We choose one medium or the other, realizing that neither is complete, in order to pursue our thoughts. Tomatsu chose photographs and I chose words—it is that simple. We are required to know, however, that there is another medium besides the one we chose, and that each has its limits.*

La nature spécifique de l'image photographique est peut-être une caractéristique définissante de la photographie. Si tel est le cas, alors les limites de la photographie sont-elles les limites du monde connaissable ? Non, je ne le pense pas, car au-delà de l'image, il y a le langage. Cette remarque bien connue de Ludwig Wittgenstein, à savoir que les limites de mon langage sont les limites de mon monde, peut être inversée : au-delà du langage, il y a l'image. Nous choisissons l'un ou l'autre médium, en prenant conscience qu'aucun n'est complet, afin de poursuivre nos pensées. Tomatsu a choisi les photographies et moi les mots—c'est aussi simple que cela. Nous devons cependant savoir qu'il existe un autre médium que celui que nous avons choisi, et que chacun a ses limites.

*The specific «truth» of the photograph is not objective and not a «universal truth.» I do not ask of the photographer an explanation of his subject. For me, it is enough that the image appears, a one-time deal, irreplaceable. A one-time deal—and yet, it appears from an historical field. In this field, Tomatsu has engaged his subject in a unique relationship.*

La vérité « spécifique » de la photographie n'est ni objective ni une « vérité universelle ». Je ne demande pas au photographe une explication de son sujet. Pour moi, il suffit que l'image apparaisse, une fois pour toutes, irremplaçable. Une fois pour toutes—et pourtant, elle émerge d'un champ historique. Dans ce champ, Tomatsu a engagé son sujet dans une relation unique.

*In order to discuss the perspective of the photograph, I will risk inviting misunderstanding and say that I dislike very much having my picture taken. A photograph traps me in an inanimate state that is death-like. I am frozen in a particular impression. At such time, I feel that, as Italo Calvino pointed out, the perspective of the photograph is death-oriented. I never welcome the chance to have my picture taken. Usually, it is taken without my having any say in the matter, during a panel discussion or a dialogue. Sometimes I tell them, that's enough. Knock it off.*

Pour discuter de la perspective de la photographie, je vais risquer d'inviter au malentendu et dire que je n'aime pas du tout qu'on me prenne en photo. Une photographie m'enferme dans un état inanimé qui est semblable à la mort. Je suis figé dans une impression particulière. À ce moment-là, je sens que, comme l'a souligné Italo Calvino, la perspective de la photographie est tournée vers la mort. Je n'accueille jamais avec plaisir l'occasion d'être photographié. Habituellement, on me prend en photo sans que j'aie mon mot à dire, lors d'une table ronde ou d'un dialogue. Parfois je leur dis, c'est assez. Arrêtez.

*But nothing is so black and white. Along beside my negative view of the photograph's perspective, there is truth in the photograph's ability to capture life. The photographer's perspective is, obviously, positive. Thus, the photograph is an unusual medium, able to give specific form to some truth about our precarious and libidinal existence between life and death.*

Mais rien n'est si noir et blanc. À côté de ma vision négative de la perspective de la photographie, il y a une vérité dans la capacité de la photographie à capturer la vie. La perspective du photographe est, évidemment, positive. Ainsi, la photographie est un médium inhabituel, capable de donner une forme spécifique à une certaine vérité sur notre existence précaire et libidinale entre la vie et la mort.

*As I began by saying, the photographer associates with the time and space, and history, of his subject. In this association I think we can say there is «love.» If not, then we cannot possibly understand Tomatsu's Nagasaki photographs. They are more than simply a record of the horrible keloid scars that persist. We cannot fully comprehend Tomatsu's long acquaintance with Nagasaki. It began, perhaps, with an interest in the second city to ever experience nuclear holocaust. But, at some point, this changed.*

Comme je l'ai dit en commençant, le photographe s'associe au temps, à l'espace et à l'histoire de son sujet. Dans cette association, je pense que nous pouvons dire qu'il y a de l'«amour». Sans cela, nous ne pouvons absolument pas comprendre les photographies de Nagasaki de Tomatsu. Elles sont bien plus qu'un simple enregistrement des horribles cicatrices chéloïdes persistantes. Nous ne pouvons pas pleinement comprendre la longue familiarité de Tomatsu avec Nagasaki. Cela a commencé, peut-être, par un intérêt pour la deuxième ville à avoir jamais subi un holocauste nucléaire. Mais, à un certain moment, cela a changé.

*Among Tomatsu's Nagasaki photographs is one I cannot seem to forget, a portrait of a woman. Her face is marked by horrible keloid scars. But this is not simply a photograph about the horror of the nuclear blast. That aspect is also there, of course, but this is more truly a photograph that emerged from Tomatsu's acquaintance with Nagasaki. These are people who bear their suffering in daily life. We hear the murmur of their unspoken voices. Unlike I, who am absorbed in the almost metaphysically transcendent implications of the nuclear bomb, the photographer is giving his eye and ear to the unspoken voices of actual people. Tomatsu has looked with unusual compassion not only at the people of Nagasaki but at all who experienced the poverty of Japan.*

Parmi les photographies de Nagasaki de Tomatsu, il en est une que je ne parviens pas à oublier, un portrait de femme. Son visage est marqué par d'horribles cicatrices chéloïdes. Mais ce n'est pas simplement une photographie sur l'horreur de l'explosion nucléaire. Cet aspect est bien sûr présent, mais c'est avant tout une photographie née de la familiarité de Tomatsu avec Nagasaki. Ce sont des gens qui portent leur souffrance dans la vie quotidienne. Nous entendons le murmure de leurs voix non dites. Contrairement à moi, absorbé par les implications presque métaphysiquement transcendantes de la bombe nucléaire, le photographe prête son œil et son oreille aux voix inaudibles de personnes réelles. Tomatsu a posé un regard d'une compassion peu commune non seulement sur les habitants de Nagasaki, mais sur tous ceux qui ont connu la pauvreté du Japon.

P179

*At times, his subject appears comical, but Tomatsu's eye remains compassionate, even then. Take the Local Politician. We almost hear the hoarse voice of this middle-aged man-about-town. As a local politician, he enjoys a little authority, but he is a comic actor without importance. In this, he is the archetype of the Japanese local politician, but he is presented to us as a specific human being. I know neither his name nor the region where he lives. I do not know the process by which Tomatsu, when taking a photo, gets close to that person, zooms in on his every moment, then chooses the specific image that will best reveal his subject's true nature. I only know the final image, but even I end up feeling an odd compassion for that person.*

Parfois, son sujet semble comique, mais le regard de Tomatsu reste compatissant, même alors. Prenez ce politicien local. On entend presque la voix rauque de cet homme mûr, figure des rues. En tant que politicien local, il jouit d'un peu d'autorité, mais il est un acteur comique sans importance. En cela, il est l'archétype du politicien local japonais, mais il nous est présenté comme un être humain spécifique. Je ne connais ni son nom ni la région où il vit. Je ne connais pas le processus par lequel Tomatsu, en prenant une photo, se rapproche de cette personne, zoome sur chacun de ses instants, puis choisit l'image précise qui révélera le mieux la vraie nature de son sujet. Je ne connais que l'image finale, mais même moi, je finis par ressentir une étrange compassion pour cette personne.

*How he came to work in Okinawa - likely it began with an interest in the extended American occupation of those islands. Having, in my way, researched the war waged by Japan, I view Okinawa with a sense of anguish, even now. Japan's war leaders simply abandoned Okinawa. Then, when the war ended, it*

*became a base for American Far East strategy. History has thus continually placed Okinawa at the mercy of others. Even today, it remains pivotal to global military strategy, as Tomatsu is painfully aware.*

La manière dont Tomatsu en est venu à travailler à Okinawa – cela a probablement commencé par un intérêt pour l'occupation américaine prolongée de ces îles. Ayant, à ma manière, étudié la guerre menée par le Japon, je considère Okinawa avec un sentiment d'angoisse, même aujourd'hui. Les dirigeants japonais ont tout simplement abandonné Okinawa. Puis, à la fin de la guerre, elle est devenue une base pour la stratégie américaine en Extrême-Orient. L'histoire a ainsi constamment placé Okinawa à la merci des autres. Même aujourd'hui, elle reste cruciale pour la stratégie militaire mondiale, comme Tomatsu en a douloureusement conscience.

*He seems to have wondered, nonetheless, if there were not perhaps a broader context in which to approach Okinawa as an outsider. Beyond the political perspective, but also beyond the ethnic. I was surprised to learn that at one time Tomatsu was reading Claude Lévi-Strauss and Clifford Geertz. I would not expect him to find a resonant view in the anthropologist's direct reading of the world. Still, that the words of these thinkers settled deeply in his consciousness is perhaps a fact. How does one interpret the world one meets when drinking deeply of the time and space of a people who bear not only a history of tragedy but the demands of their unique culture, while living in a present fraught with contradiction? Did not perhaps this photographer feel dizzy upon confronting Okinawa's history of indefinitely postponed solutions amid the radiance of its natural landscape? What else can Okinawa do but hope to someday control its own history and move toward a new horizon? I feel deep respect for Tomatsu, who perhaps for these reasons gave such energy, love, and thought to Okinawa.*

Il semble pourtant s'être demandé s'il n'existait pas un contexte plus large pour aborder Okinawa en tant qu'étranger, au-delà de la perspective politique, mais aussi au-delà de l'ethnique. J'ai été surpris d'apprendre que Tomatsu avait lu à une époque Claude Lévi-Strauss et Clifford Geertz. Je ne m'attendais pas à ce qu'il trouve une vision qui lui parle dans la lecture directe du monde par l'anthropologue. Pourtant, le fait que les mots de ces penseurs se soient profondément ancrés dans sa conscience est peut-être un fait. Comment interpréter le monde que l'on rencontre en s'imprégnant du temps et de l'espace d'un peuple qui porte non seulement une histoire de tragédie, mais aussi les exigences de sa culture unique, tout en vivant un présent chargé de contradictions ? Ce photographe n'a-t-il pas éprouvé un vertige face à l'histoire d'Okinawa, faite de solutions indéfiniment reportées, au milieu de la splendeur de ses paysages naturels ? Que peut faire Okinawa d'autre qu'espérer contrôler un jour sa propre histoire et se diriger vers un nouvel horizon ? J'éprouve un profond respect pour Tomatsu, qui a peut-être, pour ces raisons, consacré tant d'énergie, d'amour et de réflexion à Okinawa.

### Material and Metaphor

#### Matière et Métaphore

*In photographs of people, there is life. We hear voices from them. If voices of laughter, then sad, murmuring voices, voices of loud anger, and thick, oratory voices. Tomatsu looks with compassion on people, and is attentive to each and every voice.*

Dans les photographies de personnes, il y a de la vie. Nous en entendons les voix. Des voix de rire, puis des voix tristes et murmurantes, des voix de colère bruyante, et des voix épaisses, oratoires. Tomatsu regarde les gens avec compassion et prête attention à chacune de ces voix.

*Let us move from the subject of people, for the time being, to the world of inanimate things. They are not just objects, for they carry the traces of people. From such traces, Tomatsu creates photographs that are rich in charm and fascination. But things are, nevertheless, silent. There are no murmuring voices. Instead, lurking in that dark and often eerie silence, there are all manners of wonderful stories. Myths, we can say, and folktales.*

Quittons pour l'instant le sujet des personnes pour nous tourner vers le monde des choses inanimées. Ce ne sont pas de simples objets, car elles portent les traces des gens. À partir de ces traces, Tomatsu crée des photographies riches en charme et en fascination. Pourtant, les choses sont silencieuses. Aucune voix murmure. À la place, tapies dans ce silence sombre et souvent inquiétant, se cachent toutes sortes d'histoires merveilleuses. Des mythes, pourrait-on dire, et des contes populaires.

*When I first saw Tomatsu's House, I felt the time compressed in that object-cum-image of intense power begin to melt, then the endless things I could imagine having happened there spilled out. Words can be unfolded from these photographs and read in any which way. Tomatsu is not intentionally creating a narrative picture; he is simply giving life to the things that are visible. In the same sense, there lurk photographic images in the words of writers who seek visible words. While understanding that photographs and words are different, we must be careful not to separate them entirely and distinguish them as unrelated things. In House, Tomatsu has captured what he saw in the present moment. Time present we can read as time past or as time future. The unconscious events of history precipitate within objects, while the future (in this case) appears to us as the eventual decay and disappearance of things. I can look on the present time of this deserted house as existing between life and death. The shocking beauty of Asphalt surprised us. At the time, we looked at the bright metal pieces in the black surface and felt awed by Tomatsu's uncanny sensibilities and by the imaginative power and deft eye it took to locate such a subject. We were amazed at all the images it brought to mind.*

Quand j'ai vu pour la première fois House de Tomatsu, j'ai senti le temps comprimé dans cet objet-devenu-image d'une puissance intense commencer à se dissoudre, puis les innombrables choses que je pouvais imaginer s'y être produites en ont jailli. Des mots peuvent être déployés à partir de ces photographies et lus de toutes les manières possibles. Tomatsu ne crée pas intentionnellement une image narrative ; il donne simplement vie aux choses visibles. Dans le même sens, des images photographiques se cachent dans les mots des écrivains qui cherchent des mots visibles. Tout en reconnaissant que photographies et mots sont différents, nous devons prendre garde à ne pas les séparer complètement et les considérer comme des choses sans rapport. Dans House, Tomatsu a saisi ce qu'il a vu dans l'instant présent. Le temps présent peut se lire comme temps passé ou comme temps futur. Les événements inconscients de l'histoire se cristallisent dans les objets, tandis que le futur (dans ce cas) nous apparaît comme la dégradation et la disparition inévitables des choses. Je peux voir le temps présent de cette maison abandonnée comme existant entre la vie et la mort. La beauté frappante d'Asphalt nous a surpris. À l'époque, nous avons contemplé les éclats métalliques brillants dans la surface noire et été saisis d'admiration devant les sensibilité et pouvoir d'imagination de Tomatsu, ainsi que devant l'œil exercé qu'il a fallu pour repérer un tel sujet. Nous étions émerveillés par toutes les images qu'il évoquait.

*What surprised us, first of all, was that by turning his eye to detail he could evoke the mysterious immensity of time and space that is the city. How many thousands, or tens of thousands, of feet had trodden over this place to produce this image? Only in the city could so many people walk indifferently over these things, without noticing the metal pieces that had fallen there. A place having this much pedestrian traffic could only be a train station. A train station is a place symbolic of the city. Actually, I happened to run into Tomatsu at Tokyo Station when he was walking about, head down, looking for this image. We talked briefly, then I went on my way. And that was the site of this photograph. At the time, he was using the expression « the coefficient of friction in the city », but in my mind, he should have said that the city can appear as an abstract design in a tactile, visible surface.*

Ce qui nous a surpris avant tout, c'est qu'en portant son regard sur le détail, il pouvait évoquer l'immensité mystérieuse du temps et de l'espace qu'est la ville. Combien de milliers, voire de dizaines de milliers de pas avaient foulé cet endroit pour produire cette image ? Seul en ville, un tel nombre de personnes pouvait marcher indifféremment sur ces choses sans remarquer les morceaux de métal tombés là. Un lieu avec autant de passage piéton ne pouvait être qu'une gare. Une gare est un endroit symbolique de la ville. En réalité, je suis tombé par hasard sur Tomatsu à la gare de Tokyo alors qu'il arpentaient les lieux, la tête bais-

sée, à la recherche de cette image. Nous avons échangé quelques mots, puis j'ai poursuivi mon chemin. Et c'était là le site de cette photographie. À l'époque, il utilisait l'expression « le coefficient de frottement dans la ville », mais à mon avis, il aurait dû dire que la ville peut apparaître comme un motif abstrait sur une surface visible et tactile.

180

*Another discovery, for me, and something I was unaware of when he was photographing people – Tomatsu had now begun using metaphor. Rhetorically, it would be more correct to say « synecdoche », but perhaps the more general expression « metaphor » will be easier to understand. Metaphor, or else figurative language, means to express a particular thing by means of something else. It is a way to grasp that which eludes perception or verbal expression. Tomatsu was gradually realizing that, unlike when he was photographing people, the world had become harder to see.*

Une autre découverte pour moi, et quelque chose dont j'ignorais tout lorsqu'il photographiait des gens – Tomatsu avait désormais commencé à utiliser la métaphore. Rhétoriquement, il serait plus juste de dire « synecdoque », mais peut-être l'expression plus générale « métaphore » sera-t-elle plus facile à comprendre. La métaphore, ou sinon le langage figuré, consiste à exprimer une chose particulière au moyen d'une autre. C'est une manière de saisir ce qui échappe à la perception ou à l'expression verbale. Tomatsu prenait peu à peu conscience que, contrairement à ses photographies de personnes, le monde était devenu plus difficile à voir.

*Tomatsu would repeat this asphalt pattern in his numerous Interface images. Patterns formed of things scattered without order, or perhaps produced from Tomatsu's sensibilities. Asphalt looked at fragments of metal. Substitute them with natural things—tree leaves or insects—and the result is Ruinous Gardens. These photographs present a beautiful, full-color surrealism, or else a Hieronymus Bosch-like fantasy. In this period, he was also experimenting, dabbling in printing techniques, reaching for new effects. His imagination was taking him beyond borders in art, design, and photography. It was a time when his imaginative powers took off. Although he later apparently suspended this approach, he turned his creativity loose, for a spell, in pursuit of a beauty that was shocking in its impact.*

Tomatsu a reproduit ce motif d'asphalte dans ses nombreuses images de la série Interface. Des motifs composés d'objets éparpillés sans ordre, ou peut-être nés de sa propre sensibilité. Asphalt se concentrait sur des fragments de métal. Remplacez-les par des éléments naturels—feuilles d'arbres ou insectes—et vous obtenez Ruinous Gardens. Ces photographies présentent un surréalisme éclatant et coloré, ou sinon une fantaisie digne de Hieronymus Bosch. Durant cette période, il expérimentait également, explorant des techniques d'impression pour créer de nouveaux effets. Son imagination le menait au-delà des limites de l'art, du design et de la photographie. Ce fut une époque où son pouvoir créatif s'est pleinement déployé. Bien qu'il ait semble-t-il abandonné cette voie par la suite, il a, un temps, libéré sa créativité pour poursuivre une beauté frappante par son impact.

### Personal Note

#### Note personnelle

*Here, I will interject a personal note. Tomatsu's approaching me to help with this exhibition (I was hardly of any help, it turned out) came after a long blank in our relationship. So long, in fact, it was practically a reunion for us. Our relationship spans forty years, counting from when we first met in our twenties, but we have had almost no dealings since he began to photograph *The Pencil of the Sun, Okinawa & S.E. Asia*. If I had sustained my involvement with photography, like other critics, our relationship might have taken a different course, but I almost completely washed my hands of the photography world after a brief engagement with the coterie magazine *Provok*.*

Ici, je vais insérer une note personnelle. Le fait que Tomatsu se soit tourné vers moi pour m'aider avec cette exposition (je n'ai finalement été d'aucune aide) est survenu après une longue période de silence

dans notre relation. Si longue, en réalité, que c'était presque une retrouvaille. Notre relation s'étend sur quarante ans, depuis notre première rencontre dans la vingtaine, mais nous n'avons presque plus eu de contact depuis qu'il a commencé à photographier Le Crayon du Soleil, Okinawa et l'Asie du Sud-Est. Si j'avais maintenu mon implication dans la photographie, comme d'autres critiques, notre relation aurait peut-être pris un autre tournant, mais j'ai presque totalement tourné le dos au monde de la photographie après un bref engagement avec le magazine d'avant-garde Provoke.

*To have no involvement in the world of photography, though, does not mean to have no interest in photography. This will be clear if we look at Roland Barthes or Susan Sontag. Although my activities were perhaps unclear to everyone else, I had been researching semiology and structuralism ever since reading Barthes's article «Le message photographique» in the first issue of Communications, when that magazine came out in 1960. Also, after my uncomfortable experience with Provoke, I seized an opportunity to return to my original pursuits in linguistics, philosophy, and cultural studies, with my focus trained on architecture, cities, interior, and art. Nonetheless, my interest in the relationship of words and photographs, or shall we say, in the puzzling semantics of photography, never diminished.*

Ne plus être impliqué dans le monde de la photographie, cependant, ne signifie pas perdre tout intérêt pour elle. Cela devient évident si l'on considère Roland Barthes ou Susan Sontag. Bien que mes activités aient peut-être semblé obscures aux yeux des autres, j'étudiais la sémiologie et le structuralisme depuis la lecture de l'article « Le message photographique » de Barthes, paru dans le premier numéro de Communications en 1960. Par ailleurs, après mon expérience malaisée avec Provoke, j'ai saisi l'occasion de revenir à mes domaines d'origine : la linguistique, la philosophie et les études culturelles, en me concentrant sur l'architecture, les villes, les intérieurs et l'art. Pourtant, mon intérêt pour le rapport entre les mots et les photographies – ou disons, pour la sémantique énigmatique de la photographie – n'a jamais faibli.

*Until a certain period, I was almost looking over Tomatsu's shoulder at his monochrome work, but we lost our familiar relationship after that. At the time, I felt as if I were learning photography by watching him work. I still remember how moved I felt by the wonderful symbolic power he invested in objects, in his House series. In the late sixties, I wrote an article about Tomatsu, one that appears rather childish to me now. Looking back, I remember almost everything about Seto, Local Politician, Osore-zan, and the early phase of Nagasaki. The time, later on, when he began working on what he called « making photographs »—this being the start of his Ruinous Gardens series—is also clear in my memory.*

Pendant une certaine période, j'observais presque par-dessus l'épaule de Tomatsu son travail en noir et blanc, mais notre relation proche s'est ensuite distendue. À l'époque, j'avais l'impression d'apprendre la photographie en le regardant travailler. Je me souviens encore de l'émotion que m'avait procurée la puissance symbolique remarquable qu'il insufflait aux objets dans sa série House. À la fin des années soixante, j'avais écrit un article sur Tomatsu, qui me semble aujourd'hui plutôt naïf. En y repensant, je me souviens de presque tout ce qui concernait Seto, Le Politicien local, Osore-zan et les débuts de Nagasaki. Plus tard, le moment où il a commencé ce qu'il appelait « fabriquer des photographies »—marquant le début de sa série Ruinous Gardens—est également gravé dans ma mémoire.

*As I looked with Tomatsu over the better part of his photographs, in preparing for this exhibition, these fragments of memory seemed, nonetheless, to disappear in the immensity of Tomatsu's journey of fifty years, which I was confronting for the first time. The photographs before me, which represented nearly every aspect of Tomatsu, were the traces of his journey, and also the traces of the world he had lived in.*

Alors que je parcourais avec Tomatsu l'essentiel de ses photographies, en préparant cette exposition, ces fragments de mémoire semblaient pourtant s'effacer devant l'ampleur des cinquante ans de son parcours, que je découvrais pour la première fois. Ses images sous mes yeux, qui reflétaient presque tous les aspects de Tomatsu, étaient les traces de son voyage et, aussi, les traces du monde dans lequel il avait vécu.

## Natural and Artificial

### Naturel et artificiel

*The reason I mention this long blank in our relationship is that it led me to encounter his more recent work in a surprising manner, so that I would experience a sense of wonder at seeing the kind of work he was doing. I happened to be in New York, and hearing that Tomatsu had an exhibition at the Metropolitan Museum of Art, I went to see it. Because of the long blank I have just mentioned, I was bewildered by what I saw. These were the photographs of Sakura (Cherry Blossoms) and Plastics. I will come to Sakura later.*

La raison pour laquelle j'évoque cette longue interruption dans notre relation, c'est qu'elle m'a amené à découvrir son travail récent de manière inattendue, au point d'éprouver un sentiment d'émerveillement en voyant le genre d'œuvre qu'il produisait. Je me trouvais par hasard à New York et, apprenant que Tomatsu y avait une exposition au Metropolitan Museum of Art, je suis allé la voir. En raison de cette longue période de silence que je viens de mentionner, j'ai été stupéfait par ce que j'y ai découvert. Il s'agissait des photographies de Sakura (Fleurs de cerisier) et de Plastics. Je reviendrai sur Sakura plus tard.

*Plastics looks with silent intensity at artificial, non-decaying items of plastic, washed up or discarded on a beach of unusual black sand. Here, we meet again the world of things Tomatsu has been interested in ever since House. And yet, although the « House » is a ruin, we feel no dissonance among the material things, time, and space of that world. These « plastic » products, on the other hand, are strangely dissonant with the natural beach sand, blackened by its iron content. Contrasting these works from different eras, we are conscious of an abrupt change in the technological world enveloping us. Likely, Tomatsu, who has ever since Asphalt discovered the fascination of details in a plane surface, became interested in how well details, framed and highlighted in this way, express change in the world.*

Plastics observe avec une intensité silencieuse des objets artificiels et indestructibles en plastique, échoués ou abandonnés sur une plage au sable noir inhabituel. Nous retrouvons ici le monde des objets qui passionne Tomatsu depuis House. Pourtant, bien que « House » soit une ruine, nous n'y ressentons aucune dissonance entre les choses matérielles, le temps et l'espace. En revanche, ces produits « plastiques » créent une étrange dissonance avec le sable naturel de la plage, noirci par sa teneur en fer. En comparant ces œuvres de périodes différentes, nous prenons conscience d'un changement brutal dans le monde technologique qui nous entoure. Sans doute Tomatsu, qui depuis Asphalt avait découvert la fascination des détails sur une surface plane, s'est-il intéressé à la manière dont ces détails, cadrés et mis en valeur, expriment les mutations du monde.

*House employs symbol, or at least, metaphor. In other words, the world it evokes does exist somewhere as a unified universe. A crack, however, runs through this combination of plastic with the world of nature. The image cannot be a symbol. This kind of metaphor that expresses its own eventual destruction I call an allegory. Walking along a beach on the eastern coast of the Boso Peninsula, while convalescing after a serious illness, Tomatsu found this allegorical image and faintly made out the approaching destruction of the world.*

House utilise le symbole, ou du moins la métaphore. Autrement dit, le monde qu'elle évoque existe quelque part comme un univers unifié. Une faille, cependant, traverse cette combinaison du plastique avec le monde naturel. L'image ne peut être un symbole. Ce type de métaphore qui exprime sa propre destruction future, je l'appelle une allégorie. En se promenant le long d'une plage de la côte est de la péninsule de Boso, alors qu'il se remettait d'une grave maladie, Tomatsu a découvert cette image allégorique et entrevu faiblement l'approche de la destruction du monde.

*When, during almost this same period, Tomatsu began to create his Interface series, what gave me a real sense of joy was the rieb dialogue among the physical elements in the composition of the*

*picture. Think about it. Here, the seething ocean endlessly batters the shore with knife-like waves, and yet forms of life cling to the rocks with an awesome tenacity. Along its own boundary, the ocean paints the world using infinite varieties of living creatures. This boundary is also the boundary of the land. Here, instead of a human landscape, we see what look like hieroglyphics, arranged from the particles or line segments of memory scattered loosely in our subconscious. Humanity, nature, and the artificial all converge within his field of vision. At such times, Tomatsu seems to perceive these things with sensibilities not so different from mine. I will give my honest opinion. The finder can only take in details, but here, paradoxically, it obtains a breadth of philosophical vision far beyond what it obtains when examining people in the environment of society. Does it not, at times, even look beyond history? A field of vision that looks beyond history, however, highlights the solitude of humanity, and shows us to be cast adrift.*

Lorsque, pendant presque cette même période, Tomatsu a commencé sa série Interface, ce qui m'a vraiment rempli de joie, c'est le dialogue riche entre les éléments physiques dans la composition de l'image. Réfléchissez-y. Ici, l'océan déchaîné frappe sans relâche le rivage de vagues tranchantes comme des couteaux, et pourtant, des formes de vie s'accrochent aux rochers avec une ténacité impressionnante. Le long de sa propre frontière, l'océan peint le monde à l'aide d'une infinité de créatures vivantes. Cette frontière est aussi celle de la terre. Ici, au lieu d'un paysage humain, nous voyons ce qui ressemble à des hiéroglyphes, composés des particules ou des fragments de mémoire éparpillés dans notre subconscient. L'humanité, la nature et l'artificiel convergent tous dans son champ de vision. À ces moments-là, Tomatsu semble percevoir ces choses avec des sensibilités peu différentes des miennes. Je donnerai mon avis franc : le viseur ne peut saisir que des détails, mais ici, paradoxalement, il acquiert une ampleur de vision philosophique bien supérieure à celle qu'il atteint en observant les gens dans leur environnement social. Ne dépasse-t-il pas parfois même l'histoire ? Un champ de vision qui va au-delà de l'histoire, cependant, souligne la solitude de l'humanité et nous montre à la dérive.

*Tomatsu's activities have gained in scope. And they have advanced as they have broadened. The muddy ocean of Ishaya Bay lacks definite form, but ultimately, it concerns the same present moment as the ruined house that was his point of departure. This, too, we can read as a metaphor for the world. But then, in a harbor of boats, he brings creeping into life a miscellany of insects formed of electrical parts. How did he arrive there? Having seen Tomatsu's capacity for metaphorical expression since Asphalt—or no, since House—this is not so hard to understand, I think. He has turned his gaze to the environment, and it is still too early to judge what discoveries he will make there.*

L'œuvre de Tomatsu a gagné en envergure. Et elle a progressé en s'étendant. L'océan trouble de la baie d'Ishaya, sans forme précise, renvoie pourtant au même présent que la maison en ruine, son point de départ. Cela aussi peut se lire comme une métaphore du monde. Puis, dans un port peuplé de bateaux, il anime une étrange faune d'insectes constitués de composants électriques. Comment en est-il arrivé là ? Après avoir vu sa maîtrise de l'expression métaphorique depuis Asphalt—non, depuis House—ceci n'est pas si difficile à comprendre, me semble-t-il. Il a dirigé son regard vers l'environnement, et il est encore trop tôt pour mesurer les découvertes qu'il y fera.

## Sakura (Cherry Blossoms)

### Sakura (Fleurs de cerisier)

*What does nature mean to Tomatsu \*\*?\* \*\* Already, we have seen that his engagement with nature has many aspects. In Interface, for example, I have pointed out a layering of direct and metaphorical expression. I say « direct expression \*\*?\* \*\*, but since Asphalt, it has been a highly aesthetic expression.*

Que représente la nature pour Tomatsu ? Nous avons déjà vu que son rapport à la nature est multiforme. Dans Interface, par exemple, j'ai souligné une superposition d'expression directe et métaphorique. Je parle d'« expression directe », mais depuis Asphalt, celle-ci relève d'une esthétique très travaillée.

*When it comes to Sakura, what I have called Tomatsu's association with the time and space of his subject moves from the framework of history to the framework of nature. I have always taken things from the framework of nature to the framework of history and viewed them in theoretical terms. To understand Sakura simply and purely, however, I think we must return again to the framework of nature. I once had occasion to talk with an American anthropologist researching the symbolic meaning of cherry blossoms in Japanese culture. His interpretation pricked at a trauma of mine. I realized, however, that one needs the psychological calm to look meditatively at scenery. Surely, Tomatsu also had to overcome trauma at some point in his life in order to realize these photographs of cherry blossoms.*

Avec Sakura, ce que j'ai appelé l'immersion de Tomatsu dans le temps et l'espace de son sujet passe du cadre de l'histoire à celui de la nature. J'ai toujours abordé les choses depuis le cadre de la nature pour les transposer dans celui de l'histoire et les analyser de manière théorique. Pour comprendre Sakura de façon simple et pure, cependant, il faut selon moi revenir au cadre de la nature. J'ai un jour eu l'occasion de discuter avec un anthropologue américain étudiant la signification symbolique des fleurs de cerisier dans la culture japonaise. Son interprétation a touché à l'une de mes blessures. J'ai compris, toutefois, qu'il faut une sérénité psychologique pour contempler un paysage avec méditation. Sans doute Tomatsu a-t-il dû, lui aussi, surmonter un trauma à un moment de sa vie pour parvenir à ces photographies de cerisiers en fleurs.

*On the other hand, nature is not unrelated to history. Scenery is something human beings have historically created and destroyed within history. But let me put it more simply, so as to avoid getting deeply into my argument. Each year, for a period, cherry blossoms transform the natural space of the entire Japanese archipelago into an event of progressing time. When the season of warm temperatures arrives, cherry trees bloom in the warm air, so that a cherry-blossom front sweeps the length of the Japanese archipelago from its most southern extreme to its most northern. This, alone, is simply a meteorological fact.*

D'un autre côté, la nature n'est pas sans lien avec l'histoire. Les paysages sont des créations humaines, façonnées et détruites au fil de l'histoire. Mais permettons-nous une formulation plus simple, pour éviter de s'enliser dans mon raisonnement. Chaque année, pendant une période, les fleurs de cerisier transforment l'espace naturel de tout l'archipel japonais en un événement marqué par le temps qui avance. Quand arrive la saison des températures douces, les cerisiers s'épanouissent dans l'air tiède, de sorte qu'un « front de floraison » balaye la longueur de l'archipel japonais, de son extrémité la plus méridionale à la plus septentrionale. Cela, en soi, n'est qu'un fait météorologique.

*As a result, however, a transient scenery visits everywhere in Japan. Brilliant white flowers cover whole mountains and fields, and even the most pathetic tree in a little yard somewhere bursts into bloom. As the warm air steals in, cherry blossoms invade each and every location. But the beautiful houses that once complemented the blossoms—they have all disappeared. This is the history of Japan. The season advances northward, visiting every possible cavity in that history. Perhaps it was to capture such time*

*as this, penetrating the details of history, that Tomatsu turned his attention to cherry blossoms. But no, this is nonsense. It is enough for cherry blossoms to be beautiful! They have no meaning if they are not. This is what Tomatsu might say. Cherry blossoms and change. The Japanese have through the ages referred to this in their literature. Cultural change. Perhaps it was change in a culture concerned with beauty that moved Tomatsu to pursue cherry blossoms.*

Pourtant, il en résulte un paysage éphémère qui se déploie partout au Japon. Des fleurs d'un blanc éclatant recouvrent montagnes et champs entiers, et même l'arbre le plus chétif d'une petite cour quelque part éclate en bourgeons. Avec l'arrivée de l'air tiède, les cerisiers envahissent chaque recoin. Mais les belles maisons qui autrefois mettaient en valeur ces fleurs—elles ont toutes disparu. Voici l'histoire du Japon. La saison progresse vers le nord, investissant chaque faille de cette histoire. Peut-être Tomatsu a-t-il cherché à saisir un tel moment, s'insinuant dans les détails de l'histoire. Mais non, c'est absurde. Il suffit que les fleurs de cerisier soient belles ! Elles n'ont aucun sens si elles ne le sont pas. Voilà ce que Tomatsu dirait sans doute. Fleurs de cerisier et changement. Les Japonais, à travers les âges, en ont fait écho dans leur littérature. Changement culturel. Peut-être est-ce le changement au sein d'une culture obsédée par la beauté qui a poussé Tomatsu à traquer les cerisiers en fleurs.

### Conclusion

#### Conclusion

*I had not intended to write a monograph on Tomatsu Shomei. I simply wanted to reflect on Tomatsu and develop my thoughts concerning the ways in which he has moved my sensibilities and intellect. I have not even been faith-ful to the order of time. But I have seen the condensation of an astonishing energy, when confronting the full scope of his work. His photographic talents aside, here is a photographer with a rare power to awaken, through images, the energy of his times. I, who am neither a photographer nor photographic scholar, still have more to say about Tomatsu Shomei, but perhaps this exhibition catalog is not the proper forum for all of my thoughts. As a thinker, I feel an overwhelming sense of gratitude toward him.*

*(Translated by Brian Amstutz)*

Je n'avais pas l'intention d'écrire une monographie sur Tomatsu Shōmei. Je souhaitais simplement réfléchir à son œuvre et développer mes pensées sur la manière dont il a touché mes sens et mon intellect. Je n'ai même pas respecté l'ordre chronologique. Mais en embrassant l'ensemble de son travail, j'ai perçu la condensation d'une énergie stupéfiante. Au-delà de son talent photographique, voici un artiste doté d'un pouvoir rare : éveiller, par ses images, l'énergie de son époque. Moi qui ne suis ni photographe ni spécialiste de la photographie, j'ai encore bien des choses à dire sur Tomatsu Shōmei, mais ce catalogue d'exposition n'est peut-être pas le cadre adapté pour toutes mes réflexions. En tant que penseur, je ressens une profonde gratitude à son égard.

(traduction Brian Amstutz)

## The Original Scene – Tomatsu Shōmei

### La Scène originelle – Tomatsu Shōmei

#### The Shadow of War

#### L'Ombre de la guerre

*It was the middle of the Second World War; the majority of adults had received their «red papers», that is to say, their call-up papers, and been sent away to war. When they arrived at the front, they found themselves in the extreme position of having to kill or be killed, and in this way, they learned the true meaning of war.*

Nous étions en plein milieu de la Seconde Guerre mondiale ; la majorité des adultes avaient reçu leurs «papiers rouges», c'est-à-dire leurs ordres de mobilisation, et avaient été envoyés au front. Une fois là-bas, ils se retrouvaient dans cette situation extrême : tuer ou être tués. C'est ainsi qu'ils découvraient la véritable signification de la guerre.

*On the other hand, the children who knew the war—my generation—were what was known at the time as being «behind the gun», that is to say, in Japan, they only experienced the war indirectly. In order to provide defense for the home front, these children were armed with bamboo spears and wooden guns with which to fight, Don Quixote-like, the unknown enemy, the so-called «American and British beasts.» The children never had the opportunity to experience victory, and as the military situation deteriorated, they were forced to flee from frequent American air raids. To have experienced only suffering—that is the characteristic of the children who knew the war.*

D'un autre côté, les enfants qui avaient connu la guerre—ma génération—étaient ce qu'on appelait à l'époque «derrière les lignes» : au Japon, ils n'en avaient vécu que les répercussions indirectes. Pour défendre l'arrière-front, on leur avait remis des lances en bambou et des fusils en bois afin de combattre, à la manière de Don Quichotte, un ennemi inconnu, ces «bêtes américaines et britanniques» tant décriées. Ces enfants n'avaient jamais eu l'occasion de goûter à la victoire, et avec la dégradation de la situation militaire, ils avaient dû fuir les raids aériens américains de plus en plus fréquents. N'avoir connu que la souffrance : voilà ce qui définissait les enfants de la guerre.

*I consider the children who knew the war as being either those who were mobilized to work in the factories or those who were evacuated to the outlying areas. I, personally, was a junior high school student in the old educational system and took part in the war effort by producing parts for fighter aircraft, so the greater portion of my school days was spent learning how to operate a lathe.*

Je considère que les enfants qui ont connu la guerre étaient soit ceux mobilisés pour travailler dans les usines, soit ceux évacués vers les zones rurales. Moi, personnellement, j'étais collégien dans l'ancien système éducatif et j'ai participé à l'effort de guerre en fabriquant des pièces pour les avions de chasse. Ainsi, la majeure partie de mes années scolaires s'est écoulée à apprendre le tournage sur tour.

*We talk of being members of a particular generation, but the facts vary from individual to individual, and it is difficult to generalize. When I say that my generation knew nothing but suffering during the war, I make it sound as though it was a dark period full of misery, but in this too, it can be wrong to generalize. On the summer nights when the note of the sirens changed from warning to imminent danger, I rushed with the others to the shelters. However, this did not last, and as familiarity bred contempt, I simply adjusted the full-length mirror by the window in my room so I could lie in bed and watch the approach of the enemy aircraft, enjoying the pageant of light as it developed in the sky above me.*

Nous parlons d'appartenir à une génération donnée, mais les réalités diffèrent d'un individu à l'autre, et il est difficile de généraliser. Quand je dis que ma génération n'a connu que la souffrance pendant la guerre, je donne l'impression qu'il s'agissait d'une période sombre et misérable, mais là encore, généraliser serait une erreur. Les nuits d'été, lorsque le son des sirènes passait de l'alerte au danger imminent, je courais avec les autres vers les abris. Pourtant, cela n'a pas duré : avec l'habitude est venu le mépris, et j'ai simplement incliné le grand miroir près de la fenêtre de ma chambre pour pouvoir rester allongé dans mon lit et observer l'approche des avions ennemis, savourant le spectacle lumineux qui se déployait dans le ciel au-dessus de moi.

*The beams of the searchlights crossed the skies, lighting up the numerous formations of enemy planes. Occasionally one of the B29s would be hit by the anti-aircraft fire, beebled flames and fall out of the sky, but generally they simply rained bombs and incendiaries down upon us before disappearing into the darkness. The sight was a forbidden mystery, a feast of metallic beauty.*

Les faisceaux des projecteurs balayaient le ciel, éclairant les nombreuses formations d'avions ennemis. Parfois, l'un des B29, touché par la DCA, s'embrasait et s'abîmait en chute libre, mais le plus souvent, ils se contentaient de déverser leurs bombes et leurs engins incendiaires sur nous avant de disparaître dans les ténèbres. Le spectacle était un mystère interdit, une fête de beauté métallique.

*In truth, though, I was only inches from hell. One night, as I was enjoying the night spectacle, the neighboring town was bombed with incendiaries and turned into a sea of flame. There was no way of knowing when a bomb might score a direct hit and we would all be killed. Maybe the proximity of death had deadened my feelings, but I had no wish to stop my dangerous game—it was a secret pleasure I had discovered.*

En réalité, pourtant, je n'étais qu'à quelques centimètres de l'enfer. Une nuit, alors que je contemplais ce spectacle nocturne, la ville voisine fut bombardée d'engins incendiaires et se transforma en un océan de flammes. Impossible de savoir quand une bombe pourrait nous frapper directement et nous tuer tous. Peut-être la proximité de la mort avait-elle émoussé mes sensations, mais je n'avais aucune envie d'arrêter ce jeu périlleux : c'était un plaisir secret que j'avais découvert.

*I never spoke to anybody about the «pageant of light». If I had, I would have been branded a traitor, and there was no telling what punishment I would have to face. The «pageant of light» was the sight of Japan's defeat and, at the same time, represented my first experience of Americans.*

Je n'ai jamais parlé à quiconque de ce «spectacle de lumière». Si je l'avais fait, on m'aurait traité de traître, et impossible de savoir quel châtement m'aurait attendu. Ce «spectacle de lumière» était à la fois le symbole de la défaite du Japon et, en même temps, ma première rencontre avec les Américains.

*What did the war mean to us? We did not understand the meaning of the battle and never saw the enemy. We children who knew the war were victims who had our childhood taken from us by the state. In addition, during the chronic food shortages that followed the war and the ensuing starvation, the children who could only survive by stealing food from each other became victims of the state once more.*

Que représentait la guerre pour nous ? Nous ne comprenions pas le sens des combats et n'avions jamais vu l'ennemi. Nous, les enfants de la guerre, étions des victimes à qui l'État avait volé notre enfance. De

plus, pendant les pénuries alimentaires chroniques qui suivirent la guerre et la famine qui s'ensuivit, les enfants réduits à se voler entre eux pour survivre furent à nouveau des victimes de l'État.

*Our experiences both during and after the war left us suspicious of adults.*

Nos expériences, pendant et après la guerre, nous ont rendu méfiants envers les adultes.

*Somebody once referred to us as the «Heretical Generation», although, of course, this was not until after the war. It was a label that was affixed to the children who had experienced the war on both sides, regardless of whether they were on the winning or losing side. In America, the novelist Jack Kerouac and the poet Allen Ginsberg were referred to as being members of the «Beat Generation», while in France, the young filmmakers—represented by Jean-Luc Godard—were known as the «New Wave.» The different branches of the heretical generation were all independent and not linked in any way, but a resonance existed between us that transcended national boundaries.*

Quelqu'un nous a un jour qualifiés de «Génération hérétique», bien sûr, ce n'est qu'après la guerre que ce terme est apparu. C'était une étiquette apposée sur les enfants qui avaient vécu la guerre des deux côtés, qu'ils fussent du camp des vainqueurs ou des vaincus. Aux États-Unis, l'écrivain Jack Kerouac et le poète Allen Ginsberg étaient associés à la «Beat Generation», tandis qu'en France, les jeunes cinéastes, incarnés par Jean-Luc Godard, étaient connus sous le nom de «Nouvelle Vague». Les différentes ramifications de cette génération hérétique étaient toutes indépendantes et sans lien entre elles, mais il existait une résonance qui dépassait les frontières nationales.

*We first really became aware of the world around us in the post-war years. Therefore, we should really be referred to not as the «children who knew the war» but rather «children of the war who know the post-war period.» The memories I have carried with me since the post-war years right down to the present are not memories of the war as such; rather, they are memories of the shadow of war. The shadow of war has been deeply imprinted in our minds by the suffering of war, defeat, and the ensuing famine.*

C'est durant les années d'après-guerre que nous avons vraiment pris conscience du monde qui nous entourait. Ainsi, nous devrions être désignés non pas comme les «enfants qui ont connu la guerre», mais plutôt comme les «enfants de la guerre qui ont connu l'après-guerre». Les souvenirs que j'ai portés en moi depuis cette période jusqu'à aujourd'hui ne sont pas des souvenirs de la guerre en elle-même ; ce sont ceux de l'ombre de la guerre. Cette ombre a été profondément gravée dans nos esprits par les souffrances de la guerre, la défaite et la famine qui a suivi.

P184

### Fixated with the Occupation

#### Obsédés par l'Occupation

*When I happened to acquire a camera, the first photographs I took were either of my girlfriend or taken with her in mind. My next subjects were military bases and ruins. American bases and their surroundings—the towns that had been destroyed by the American military and the people who lived there. In other words, I started photography under the shadow of the war.*

Quand j'ai eu l'occasion d'acquérir un appareil photo, les premières photographies que j'ai prises étaient soit de ma petite amie, soit prises avec elle à l'esprit. Mes sujets suivants furent les bases militaires et les ruines. Les bases américaines et leurs alentours – les villes qui avaient été détruites par l'armée américaine et les gens qui y vivaient. En d'autres termes, j'ai commencé la photographie sous l'ombre de la guerre.

*I once wrote the following: «If I were asked to sum up the characteristics of post-war Japan, I would not hesitate to say it was Americanization.» I have an image of Americanization starting in the American military bases, then oozing out through the gaps in the wire fences that surrounded them until it covered the whole of Japan. In 1945, the towns, which had been largely demolished by war, were overflowing with Allied troops who scattered chocolate or chewing gum to us, the starving children. That was Ameri-*

*ca. For good or ill, this was the first encounter I had with America, and ever since then, I have remained fixated on the occupation. America holds an important place in my mind—it was a fateful meeting with a state I could not see. A foreign country that appeared before me in the form of its armed forces. The American occupation of Japan is something from which I cannot avert my eyes.*

J'ai un jour écrit ce qui suit : « Si l'on me demandait de résumer les caractéristiques du Japon d'après-guerre, je n'hésiterais pas à dire que c'était l'américanisation. » J'ai une image de l'américanisation commençant dans les bases militaires américaines, puis suintant à travers les interstices des clôtures de fil barbelé qui les entouraient jusqu'à couvrir tout le Japon. En 1945, les villes, largement détruites par la guerre, débordaient de troupes alliées qui nous, les enfants affamés, jetaient du chocolat ou du chewing-gum. C'était l'Amérique. Pour le meilleur ou pour le pire, ce fut ma première rencontre avec l'Amérique, et depuis lors, je suis resté obsédé par l'occupation. L'Amérique occupe une place importante dans mon esprit – ce fut une rencontre fatidique avec un État que je ne pouvais voir. Un pays étranger qui m'est apparu sous la forme de ses forces armées. L'occupation américaine du Japon est quelque chose dont je ne peux détourner les yeux.

*Never before in its long history had Japan suffered defeat and occupation by a foreign nation. It was an event that occurred when I was at the most impressionable age, just as I was changing from a child to a man, and it was an element that was to play a major role in my whole life. In other words, the shadow of the war became the original scene in my life.*

Jamais auparavant dans son longue histoire le Japon n'avait subi la défaite et l'occupation par une nation étrangère. Ce fut un événement qui survint alors que j'étais à l'âge le plus impressionnable, juste au moment où je passais de l'enfance à l'âge adulte, et ce fut un élément appelé à jouer un rôle majeur dans toute ma vie. En d'autres termes, l'ombre de la guerre devint la scène originelle de ma vie.

### The Christ of the Atomic Age

#### Le Christ de l'Ère atomique

*It is said that when « the nation falls, the mountains and rivers remain », but it would be truer to say « the nation falls, the ruins remain. » Nagoya, where I lived during the war, was bombed numerous times by the Americans. The city was pounded by bombs and burnt by incendiary bombs until it became one vast ruin. Despite this, the devastation made little impression on me. I wonder if living in the midst of destruction, my feelings were numbed in the same way that living so close to death had banished fear.*

On dit que « quand la nation tombe, les montagnes et les rivières demeurent », mais il serait plus juste de dire « la nation tombe, les ruines demeurent ». Nagoya, où j'ai vécu pendant la guerre, fut bombardée à maintes reprises par les Américains. La ville fut pilonnée par les bombes et consumée par les bombes incendiaires jusqu'à n'être plus qu'une vaste ruine. Malgré cela, la dévastation ne me fit que peu d'impression. Je me demande si, vivant au milieu de la destruction, mes sentiments s'étaient engourdis de la même manière que vivre si près de la mort avait banni la peur.

*It was not until the war ended that I began to notice the ruins. Once the B-29s stopped ripping the sky apart with their nightly sorties, I began to see the ruins lying beyond the silence and stillness, although at this time I still did not own a camera.*

Ce n'est qu'à la fin de la guerre que j'ai commencé à remarquer les ruines. Une fois que les B-29 eurent cessé de déchirer le ciel avec leurs raids nocturnes, j'ai commencé à voir les ruines gisant au-delà du silence et de l'immobilité, bien qu'à cette époque je ne possédasse toujours pas d'appareil photo.

*It was five years after the end of the war that I began photography, but when I did, I soon started to photograph the bases and ruins. I did not have far to go to find my subjects: the area in which I lived was adjacent to an old Japanese army base which had been taken over by the Americans. If I looked through my camera, I would automatically be pointing it at America. In addition, I only had to walk a*

*short distance to find myself in the midst of a huge bombsite. The base and the ruins were part of my everyday scenery.*

C'est cinq ans après la fin de la guerre que j'ai commencé la photographie, mais quand je l'ai fait, j'ai bientôt commencé à photographier les bases et les ruines. Je n'avais pas besoin d'aller loin pour trouver mes sujets : la zone où je vivais était adjacente à une ancienne base de l'armée japonaise qui avait été reprise par les Américains. Si je regardais à travers mon appareil photo, je le pointais automatiquement vers l'Amérique. De plus, il me suffisait de marcher une courte distance pour me retrouver au milieu d'un immense terrain bombardé. La base et les ruines faisaient partie de mon paysage quotidien.

*Japan's development has progressed at a frantic rate—until today, it is said to be an economic giant second only to the United States. It was from the ruins of war that Japan was reborn, phoenix-like; it was only from here that it could make a fresh start, and therefore the ruins can be said to be post-war Japan's basic form.*

Le développement du Japon a progressé à un rythme effréné—jusqu'à aujourd'hui, on dit que c'est un géant économique, second seulement après les États-Unis. C'est des ruines de la guerre que le Japon est rené, tel un phénix ; c'est seulement à partir de là qu'il a pu repartir à neuf, et ainsi les ruines peuvent être considérées comme la forme fondamentale du Japon d'après-guerre.

*The ultimate ruins are the atomic wasteland, the scenery created by the destruction and transmutation of the city by the ultimate weapon: the atomic bomb. It goes without saying that I am talking about the ruins of Hiroshima and Nagasaki. The atomic wasteland is an entirely new form of ruins that first appeared in the middle of the twentieth century, the century of war, and it offers a glimpse of the end of the world—the ultimate fear of everybody who lives in the atomic age.*

Les ruines ultimes sont les terres dévastées par l'atome, le paysage créé par la destruction et la transmutation de la ville par l'arme absolue : la bombe atomique. Il va sans dire que je parle des ruines d'Hiroshima et de Nagasaki. La désolation atomique est une forme entièrement nouvelle de ruines, apparue pour la première fois au milieu du XXe siècle, le siècle de la guerre, et elle offre un aperçu de la fin du monde—la peur ultime de tous ceux qui vivent à l'ère atomique.

*Nagasaki is still one of the subjects of my work. I first photographed the city in 1961, when the Japan Council against Atomic and Hydrogen Bombs—an organization that had started out as a citizens' grassroots movement—offered me the job of photographing it. People from the council acted as guides and took me to visit the houses of several of the people who were injured by the bomb. I cannot find words to express the shock I experienced during that visit. I had a certain amount of knowledge of the bomb's destructive and killing power; I knew that a whole city had disappeared in an instant and that more than 70,000 people had died, but nothing had prepared me for the lives of the people who had been exposed to radiation.*

Nagasaki reste l'un des sujets de mon travail. J'ai photographié la ville pour la première fois en 1961, lorsque le Conseil japonais contre les bombes atomiques et à hydrogène—une organisation née d'un mouvement citoyen de base—m'a proposé de la photographier. Des membres du conseil ont fait office de guides et m'ont emmené rendre visite aux maisons de plusieurs personnes blessées par la bombe. Je ne trouve pas les mots pour exprimer le choc que j'ai ressenti lors de cette visite. J'avais une certaine connaissance du pouvoir destructeur et meurtrier de la bombe ; je savais qu'une ville entière avait disparu en un instant et que plus de 70 000 personnes étaient mortes, mais rien ne m'avait préparé à la vie des gens qui avaient été exposés aux radiations.

*Time has passed in the outside world since it stopped for Nagasaki at two minutes past eleven on August the ninth, sixteen years ago, but every victim who has died since acts as a link to join that moment with the present. During the last sixteen years, large numbers of people have died in Nagasaki, quietly, every year. What I saw in Nagasaki was not merely the scars of war, it was a place where the post-war period had never ended. I thought that the term ruins only referred to the devastated form of cities, but Nagasaki taught me that it could also be applied to human beings.*

Le temps a passé dans le monde extérieur depuis qu'il s'est arrêté pour Nagasaki à deux minutes après onze heures le neuf août, il y a seize ans, mais chaque victime morte depuis sert de lien pour joindre ce moment au présent. Pendant ces seize dernières années, un grand nombre de personnes sont mortes à Nagasaki, silencieusement, chaque année. Ce que j'ai vu à Nagasaki n'était pas simplement les cicatrices de la guerre, c'était un endroit où la période d'après-guerre n'avait jamais pris fin. Je pensais que le terme ruines ne s'appliquait qu'à la forme dévastée des villes, mais Nagasaki m'a appris qu'il pouvait aussi s'appliquer aux êtres humains.

*« I once wrote the following article in the form of a letter addressed to one victim of the atomic bomb: Dear Mrs. Fukuda Sumako, When I first visited you sixteen years ago, I was too tired to take any photographs, but you urged me on, standing in front of the camera and offering yourself as a model. Later, I read the record of your life, 'I am Still Alive,' and it made me think very deeply. In it you wrote, 'I now know what it is I have to do. It has been left to me to tell the world of the fate of the victims of the bomb. I am the only one who can do it.' It was because you are 'the only one who can do it' that you stood in front of my camera, and I wondered if it was because I was 'the only one who can do it' that I released the shutter. »*

« J'ai un jour écrit l'article suivant sous la forme d'une lettre adressée à une victime de la bombe atomique : Chère Mme Fukuda Sumako, lors de ma première visite, il y a seize ans, j'étais trop fatigué pour prendre des photographies, mais vous m'avez encouragé, vous tenant devant l'objectif et vous offrant comme modèle. Plus tard, j'ai lu le récit de votre vie, Je suis toujours en vie, et cela m'a fait réfléchir profondément. Vous y écrivez : « Je sais maintenant ce que je dois faire. Il m'incombe de raconter au monde le sort des victimes de la bombe. Je suis la seule à pouvoir le faire. » C'est parce que vous êtes « la seule à pouvoir le faire » que vous vous êtes placée devant mon appareil, et je me suis demandé si ce n'était pas parce que j'étais « le seul à pouvoir le faire » que j'ai déclenché l'obturateur. »

*« My job for the Japan Council against Atomic and Hydrogen Bombs finished that year and in the same year they produced a book of the photographs I had taken there which was distributed throughout the world. I think it was a meaningful project, but I could not get my feelings under control. I told myself that it was only a job, but this filled me with self-loathing. »*

« Mon travail pour le Conseil japonais contre les bombes atomiques et à hydrogène s'est terminé cette année-là, et la même année, ils ont publié un livre des photographies que j'y avais prises, distribué dans le monde entier. Je pense que c'était un projet significatif, mais je ne parvenais pas à maîtriser mes sentiments. Je me disais que ce n'était qu'un travail, mais cela m'a rempli de dégoût pour moi-même. »

*The combination of the shock I experienced when I visited the town, with the feelings of self-loathing made me become very involved with Nagasaki. This feeling led me to visit Nagasaki again the following year and again the year after that. It became a quest without any recognizable goal. I began to visit the houses of the bomb's victims every year, like a pilgrim on a quest to the holy land, photographing the shadow of war, which was simultaneously an event from the distant past and death in the present continuous tense, the ultimate devastation. Nagasaki is famous as being home to the largest Catholic population in Japan and the Urakami district, where the bomb was dropped, contains the highest density of all. Although the majority of Americans may be Protestants, they are still Christians, which means that both the assailants and victims pray to the same God in Nagasaki. This is only a coincidence, yet personally, I cannot help but feel that it is a trick of fate.*

La combinaison du choc que j'ai ressenti en visitant la ville, avec ce sentiment de dégoût de moi-même, m'a profondément lié à Nagasaki. Ce sentiment m'a poussé à retourner à Nagasaki l'année suivante, puis encore l'année d'après. Cela est devenu une quête sans but identifiable. J'ai commencé à rendre visite chaque année aux maisons des victimes de la bombe, comme un pèlerin en route vers une terre sainte, photographiant l'ombre de la guerre, qui était à la fois un événement du passé lointain et une mort au présent continu, la dévastation ultime. Nagasaki est connue pour abriter la plus grande population catholique du Japon, et le quartier d'Urakami, où la bombe a été larguée, en concentre la plus forte densité. Bien que la majorité des Américains soient probablement protestants, ils restent chrétiens, ce qui signifie qu'à Nagasaki, les agresseurs et les victimes prient le même Dieu. Ce n'est qu'une coïncidence, pourtant, personnellement, je ne peux m'empêcher de ressentir que c'est un tour du destin.

*In Nagasaki, they often use the expression « junan », which refers to the Crucifixion of Christ after he was betrayed by Judas, and although, being non-religious, it is not a word I had heard much before, after staying there for some time, I realized it was a strangely apt expression for that city. When I am faced with the victims of the bomb, I find myself almost praying as I release the shutter of my camera. It is as if they are the God of the fin-de-siècle, Christ of the atomic age.*

« À Nagasaki, ils utilisent souvent l'expression « junan », qui fait référence à la Crucifixion du Christ après qu'il a été trahi par Judas, et bien que, n'étant pas religieux, ce ne soit pas un mot que j'avais beaucoup entendu auparavant, après y avoir séjourné un certain temps, j'ai réalisé que c'était une expression étrangement adaptée à cette ville. Quand je me trouve face aux victimes de la bombe, je me surprends à presque prier en appuyant sur le déclencheur de mon appareil. On dirait qu'ils sont le Dieu de la fin de siècle, le Christ de l'ère atomique. »

*1986 - Translated by Gavin Frew*

## **Towards the Sea of Chaos - Tomatsu Shomei**

### **Vers la mer du chaos - Tomatsu Shomei**

*I began photography in 1950. At the time I lived in a district of Nagoya close to an American military base and the photographs I took were snaps of my local area, that is to say, of daily life in town that was full of American among soldiers and children of mixed blood.*

J'ai commencé la photographie en 1950. À cette époque, j'habitais un quartier de Nagoya près d'une base militaire américaine, et les photos que je prenais étaient des clichés de mon environnement local, c'est-à-dire la vie quotidienne dans une ville peuplée d'Américains, parmi les soldats et les enfants métis.

*This daily vista was a symbol of a historical accident, of defeat/American occupation, which was something that Japan had never experienced before. For this reason, the everyday scenes overlapped with Japanese post-war history in my mind to create a double image of scenery that was no longer ordinary.*

Ce paysage quotidien était le symbole d'un accident historique, celui de la défaite et de l'occupation américaine, une expérience inédite pour le Japon. Pour cette raison, les scènes ordinaires se superposaient dans mon esprit à l'histoire japonaise de l'après-guerre, créant une image double d'un décor qui n'avait plus rien de banal.

*I was fifteen years old when we lost the war. The adults had insisted that victory would ultimately belong to Japan, which bewildered we young people who could see defeat looming. Immediately following the war, confusion reigned and there were shortages of everything. For young growing children, the lack of food was particularly hard. The mountains of supplies behind the fences and barbed wire that surrounded the American base made it appear heaven to our eyes, while this side of the fence was a hell of suffering, poverty and hunger. When we hungry children held out our hands to the American soldiers, they would give us chewing gum and chocolate. These were the same hateful enemies that our elders had referred to as beasts during the war and the contradiction only served to heighten our distrust.*

J'avais quinze ans quand nous avons perdu la guerre. Les adultes affirmaient que la victoire reviendrait finalement au Japon, ce qui nous jeunes, capables de voir la défaite approcher, laissait perplexes. Juste après la guerre, la confusion régnait et tout manquait. Pour nous, les jeunes en pleine croissance, le manque de nourriture était particulièrement dur. Les montagnes de provisions derrière les clôtures et les barbelés qui entouraient la base américaine en faisaient paraître un paradis à nos yeux, tandis que de notre côté de la clôture régnait un enfer de souffrance, de pauvreté et de faim. Quand nous, les enfants affamés, tendions la main aux soldats américains, ils nous donnaient du chewing-gum et du chocolat. C'étaient les mêmes ennemis hais que nos aînés avaient décrits comme des bêtes pendant la guerre, et cette contradiction ne faisait qu'accroître notre méfiance.

*It was at around this time that I first heard the word democracy. Defeat in the war resulted in people's values undergoing a total about-face and things began to change at a dizzying pace. There was nothing left to believe in and the only things I could be sure of, the only trustworthy things were those that I saw with my own eyes. It was shortly after this that I discovered photography and became hooked on the medium.*

C'est à peu près à cette époque que j'ai entendu pour la première fois le mot démocratie. La défaite de la guerre avait provoqué un renversement total des valeurs et les choses commençaient à changer à un rythme vertigineux. Il ne restait plus rien en quoi croire, et les seules choses dont je pouvais être sûr, les seules choses fiables étaient celles que je voyais de mes propres yeux. C'est peu après que j'ai découvert la photographie et que j'en suis devenu accro.

*Looking back upon that period half a century later, I realize that the American occupation which followed defeat presented me with the greatest culture shock in my life.*

En repensant à cette période un demi-siècle plus tard, je réalise que l'occupation américaine qui a suivi la défaite m'a infligé le plus grand choc culturel de ma vie.

*I first visited Okinawa in 1969. I had made pilgrimages to the American bases in Japan from Hokkaido to Kyushu and Okinawa represented the only remaining holy land. The bases are so concentrated in Okinawa that it is often said that the bases are not in Okinawa, Okinawa is in the bases. At the time, Okinawa was still under America's administration and it was impossible to visit the area without permission from the American military.*

J'ai visité Okinawa pour la première fois en 1969. J'avais fait des pèlerinages sur les bases américaines au Japon, de Hokkaido à Kyushu, et Okinawa représentait la dernière terre sainte restante. Les bases y sont si concentrées qu'on dit souvent que ce ne sont pas les bases qui sont à Okinawa, mais Okinawa qui est dans les bases. À l'époque, Okinawa était encore sous administration américaine, et il était impossible de visiter la région sans l'autorisation de l'armée américaine.

*I received a one-month leave of stay and spent the whole time photographing the areas surrounding the bases. I was then able to extend my visa for a further month and, leaving the bases, I went to look around the islands that make up the area. However, by doing so, I suffered a second intense culture shock.*

J'ai obtenu un séjour d'un mois et j'ai passé tout ce temps à photographier les zones entourant les bases. J'ai ensuite pu prolonger mon visa d'un mois supplémentaire et, en quittant les bases, je suis allé explorer les îles qui composent la région. Cependant, ce faisant, j'ai subi un deuxième choc culturel intense.

*I have always maintained that the main characteristic of post-war Japan can be summed up in the word Americanization. Okinawa had at that time been under direct control of the American military for more than a quarter of a century, so I assumed that Americanization would be even further advanced than it was in Japan proper. However, when I visited the various islands and villages, I discovered that, unlike Japan, they had not undergone Americanization and I was amazed by their individuality and strength. As a result of this culture shock, I began to visit Okinawa every year, and after its return to Japanese rule in 1972, I stayed for some time on Naha and Miyako Island, concentrating on photographing Okinawa.*

J'ai toujours soutenu que la principale caractéristique du Japon d'après-guerre pouvait se résumer en un mot : l'américanisation. Okinawa était alors sous contrôle direct de l'armée américaine depuis plus d'un quart de siècle, aussi supposais-je que l'américanisation y serait encore plus poussée que dans le reste du Japon. Pourtant, en visitant les différentes îles et villages, j'ai découvert qu'à l'inverse du Japon, ils n'avaient pas subi cette américanisation, et j'ai été émerveillé par leur individualité et leur force. Sous le coup de ce choc culturel, j'ai commencé à me rendre à Okinawa chaque année, et après son retour sous souveraineté japonaise en 1972, j'y ai séjourné un certain temps à Naha et sur l'île de Miyako, me consacrant à photographier Okinawa.

*Visiting the villages and islands, I found myself filled with a complicated mixture of peace and nostalgia that would cause me to stay. It is difficult to say what caused this, I can only describe it as being the Jure of racial memory, the call of a good culture that Japan discarded in its haste to achieve modernity.*

En visitant les villages et les îles, je me sentais envahi par un mélange complexe de paix et de nostalgie qui me poussait à rester. Il est difficile d'expliquer ce qui provoquait cela ; je ne peux le décrire que comme l'appel de la mémoire raciale, l'attrait d'une culture précieuse que le Japon avait rejetée dans sa précipitation à atteindre la modernité.

*In my book *The Pencil of the Sun*, I wrote the following: People might not understand, but I did not come to Okinawa, I returned to Japan, and I will not return to Tokyo, I will be returning to America. It was with the production of *Pencil of the Sun* that I abandoned black-and-white photography for color. I feel that America hides within black-and-white photography; the subject may be Japan, but it could also be described as being another America.*

Dans mon livre *Le Crayon du soleil*, j'ai écrit ce qui suit : Les gens ne comprendront peut-être pas, mais je ne suis pas venu à Okinawa, je suis rentré au Japon, et je ne retournerai pas à Tokyo, je retournerai en Amérique. C'est avec la réalisation de *Le Crayon du soleil* que j'ai abandonné la photographie en noir et blanc pour la couleur. Je sens que l'Amérique se cache dans la photographie en noir et blanc ; le sujet peut être le Japon, mais on pourrait aussi le décrire comme une autre Amérique.

*I am often asked why I used color instead of black and white. The scenery of Okinawa is truly beautiful—a transparent blue sky, and a sea so blue that it looks as if it would turn your skin blue if you put your hand in it. The reflection of the sun off the coral reefs creates gradations in the sea from horizontal blue through emerald blue to peacock green and cobalt. The sun burns, the wind sparkles. The tones of the tropics are rich with color.*

On me demande souvent pourquoi j'ai utilisé la couleur plutôt que le noir et blanc. Le paysage d'Okinawa est vraiment magnifique : un ciel bleu transparent, une mer si bleue qu'on dirait qu'elle teinterait la peau en bleu si on y plongeait la main. Le reflet du soleil sur les récifs coralliens crée des dégradés dans la mer,

du bleu horizontal à l'émeraude, en passant par le vert paon et le cobalt. Le soleil brûle, le vent scintille. Les tons des tropiques regorgent de couleurs.

P187

*While I was in Okinawa, it seemed quite natural for me to change to color photography. I could say that it was because color film and printing papers had seen a lot of progress, permitting a certain amount of control over the tones in the final result. However, a quarter of a century has now passed since I changed to color, and even after I returned to Tokyo from Okinawa, I did not feel inclined to go back to monochrome. I was never able to explain why this was, but looking at the process of my photography over the last fifty years, I can find a glimmer of a reason. I only ever seem able to explain my photography after several years have passed; the photography comes first, the language comes later. In this case, I think it was because my fixation with America had faded. America can be glimpsed in monochrome photography, but its presence is not felt in color.*

Alors que j'étais à Okinawa, passer à la photographie couleur me semblait tout à fait naturel. Je pourrais dire que c'était parce que les films et papiers couleur avaient connu des progrès considérables, permettant un certain contrôle sur les tons du résultat final. Pourtant, un quart de siècle s'est écoulé depuis que j'ai adopté la couleur, et même après mon retour à Tokyo depuis Okinawa, je n'ai jamais ressenti l'envie de revenir au monochrome. Je n'ai jamais su expliquer pourquoi, mais en observant l'évolution de ma photographie sur ces cinquante dernières années, j'entrevois une raison. Je ne parviens à expliquer ma photographie qu'après plusieurs années ; la photographie vient d'abord, le langage arrive plus tard. Dans ce cas, je pense que c'était parce que mon obsession pour l'Amérique s'était estompée. L'Amérique peut être entrevue dans la photographie monochrome, mais sa présence ne se ressent pas dans la couleur.

*The American bases have not gone. Through the support of the Japanese government's « considerate budgets, » their presence is as real as ever. The process of Americanization has not slowed down either; in fact, it is now so far advanced that people would not think it strange if it became the fifty-first star on the flag. However, in the same way that my Okinawa experience allowed me to move on from monochrome to color, it also allowed me to move away from America. I am now free like flotsam on the sea, setting out on a nameless sea of chaos that is neither America nor Japan. These color photographs focus occasionally on Japanese-like subjects, but they do not linger there, jumping beyond, and there is no way of telling where they will take me.*  
1998 (translated by Gavin Frew)

## Tomatsu Shomei - Fifty Years of Innovation

### Tomatsu Shomei - Cinquante ans d'innovation

*Nakahara Atsuyuki (Curator, Tokyo Metropolitan Museum of Photography)*

Nakahara Atsuyuki (Conservateur, Musée de la photographie métropolitaine de Tokyo)

*« Photographers do not cure like a doctor, defend like a lawyer, analyze like a scholar, offer support like a priest, amuse like a raconteur or intoxicate like a singer, they simply look. That is enough—no, that is all. For a photographer, to look is everything. That is why photographers must continue to look through things thoroughly. Photographers should gaze at their subjects head-on, their whole form becoming an eye as they face the world. To stake their everything on looking, that is to be a photographer. »*

Les photographes ne guérissent pas comme un médecin, ne défendent pas comme un avocat, n'analysent pas comme un érudit, n'offrent pas de soutien comme un prêtre, n'amuse pas comme un conteur ni n'enivrent comme un chanteur : ils regardent, simplement. Cela suffit – non, c'est tout. Pour un photographe, regarder, c'est tout. C'est pourquoi les photographes doivent continuer à observer les choses en profondeur. Ils doivent fixer leurs sujets en face, leur être tout entier devenant un œil tourné vers le monde. Miser leur existence sur le regard, voilà ce que c'est qu'être photographe.

### Introduction

#### Introduction

*The aim of this exhibition, «TRACES – 50 years of Tomatsu's work» is to follow the career of one of Japan's greatest postwar photographers over a period of almost half a century. So varied is the work of this outstanding photographer, it can be said that an outline of his career simultaneously provides a summary of Japan's postwar history.*

L'objectif de cette exposition, «TRACES – 50 ans de travail de Tomatsu », est de retracer la carrière de l'un des plus grands photographes japonais de l'après-guerre sur une période de près d'un demi-siècle. Tant son œuvre est variée, on peut dire qu'un aperçu de sa carrière offre dans le même temps un résumé de l'histoire du Japon d'après-guerre.

*Due to the restricted space available for this exhibition, the works displayed have been limited to those taken within Japan, and Mr. Tomatsu has gone through them all, renaming or recropping them as he felt fit. Some of his previously published series have been modified somewhat, the present form representing the changes that have taken place in the way he now views his work. Mr. Tomatsu likes to change his works slightly from exhibition to exhibition, each series undergoing a gradual transforma-*

*tion. In addition, this exhibition represents the first time that Mr. Tomatsu's black-and-white and color work have both been shown simultaneously, offering us a rare opportunity to view the process of this change.*

En raison de l'espace restreint de cette exposition, les œuvres exposées se limitent à celles réalisées au Japon, et M. Tomatsu les a toutes revisitées, renommant ou recadrant certaines selon son jugement. Certaines de ses séries précédemment publiées ont été partiellement remaniées, leur forme actuelle illustrant l'évolution de son regard sur son travail. M. Tomatsu aime en effet modifier légèrement ses œuvres d'une exposition à l'autre, chaque série subissant une transformation progressive. Cette exposition constitue par ailleurs la première fois que ses travaux en noir et blanc et en couleur sont présentés conjointement, nous offrant une occasion rare d'observer ce processus de changement.

### 1.

*As a young man, he had shown absolutely no interest in photography, but one day, this all changed and he became an ardent enthusiast. The reason behind this change was a fixation with a girl. He felt very attracted to the sister of one of his friends, but was so shy that he became tongue-tied whenever they were together. However, he found that when he was looking through a camera, he was able to become strangely calm and converse normally. Both of his elder brothers were keen amateur photographers, so there were several cameras in the house and a closet that had been converted into a darkroom. For this reason, he intuitively felt that he would be able to use a camera, and his hunch proved correct. As far as he was concerned, the camera was a godsend: it not only permitted him to ask the girl out on dates with the pretext of photographing her, it also offered the opportunity of meeting her again later to give her the prints. What had started out as nothing more than a catalyst to allow him to talk to the girl soon became fascinating in its own right.*

Jeune homme, il n'avait montré aucun intérêt pour la photographie, mais un jour, tout changea et il devint un passionné. La raison de ce changement était une obsession pour une jeune fille. Il était très attiré par la sœur d'un de ses amis, mais sa timidité le rendait muet en sa présence. Pourtant, il découvrit qu'en regardant à travers un appareil photo, il parvenait à rester étrangement calme et à converser normalement. Ses deux grands frères étant des amateurs de photographie enthousiastes, il y avait plusieurs appareils à la maison, ainsi qu'un placard transformé en chambre noire. Il pressentit intuitivement qu'il saurait s'en servir, et son intuition se révéla juste. Pour lui, l'appareil photo était une aubaine : non seulement il lui permettait de lui proposer des rendez-vous sous prétexte de la photographier, mais il lui offrait aussi l'occasion de la revoir ensuite pour lui remettre les tirages. Ce qui n'avait débuté que comme un simple moyen de lui parler devint bien vite une passion à part entière.

*Under the red light of the darkroom, everything seemed filled with a sense of mystery, and the way the image gradually appeared on the paper in the developer was pure magic. He became captivated by the medium. This occurred when he was twenty years old.*

Sous la lumière rouge de la chambre noire, tout semblait baigné de mystère, et la manière dont l'image émergeait peu à peu sur le papier dans le révélateur était de la magie pure. Il fut fasciné par ce médium. Cela se produisit alors qu'il avait vingt ans.

*The mechanical process of simply developing the film and then printing it soon lost its attraction, and he began to experiment—creating compound negatives to produce strange, ambiguous images or staging his own subjects to photograph. An Ironie Birth, Nagoya (1950/cat. no. 1) is valuable as the only surviving photograph from this period, although he continued to use this technique after becoming a freelance photographer, referring to the process as Making Photo.*

Le processus mécanique du simple développement du film et du tirage perdit rapidement son attrait, et il commença à expérimenter : superposant des négatifs pour créer des images étranges et ambiguës, ou mettant en scène ses propres sujets à photographier. An Ironie Birth, Nagoya (1950/n° 1 au catalogue) est précieuse en tant que seule photographie subsistante de cette période, bien qu'il ait poursuivi l'utilisation

de cette technique après être devenu photographe indépendant, désignant ce procédé sous le nom de Making Photo.

*After entering the Law and Economics Department of Aichi University, Tomatsu joined the photography club, actively contributing to its exhibitions (fig. 1). His energetic approach led to his election as the area representative for the All Japan Students Photography League. However, the work he submitted to the 1st Aichi University Photography Exhibition was so harshly criticized by one of the professors from the Literature Department that he began to focus more on objectivity, abandoning all forms of artifice and developing an interest in Realism. The Path of the Wind, Nagoya (1951/cat. no. 2), From the Eyes of a Shoeshine Boy, Nagoya (1951/cat. no. 3), and Handicapped Soldiers, Nagoya (1951/cat. no. 4) are all representative works of this period.*

Après son entrée au département de droit et d'économie de l'université d'Aichi, Tomatsu rejoignit le club de photographie, participant activement à ses expositions (fig. 1). Son dynamisme lui valut d'être élu représentant régional à la Ligue nationale des étudiants photographes. Toutefois, les œuvres qu'il présenta à la 1<sup>re</sup> Exposition de photographie de l'université d'Aichi furent si vivement critiquées par un professeur du département de littérature qu'il se tourna vers une démarche plus objective, renonçant à tout artifice pour s'intéresser au réalisme. Le Chemin du vent, Nagoya (1951/n° 2), À travers les yeux d'un cireur, Nagoya (1951/n° 3) et Soldats invalides, Nagoya (1951/n° 4) illustrent cette période.

*Six years had passed since defeat in the war had reduced Japan to rubble. The outbreak of the Korean War resulted in unexpected prosperity due to demand from the American military, and Japan began its miraculous revival. However, the scars of war and the poverty of the people could not be hidden. There was still a large base belonging to the occupation forces in the area near Tomatsu's home, and it was this reality of postwar Japan that he began to record through the eye of his camera. It was to this period that his philosophy that « a photographer is a child of his time » can be traced.*

Six ans s'étaient écoulés depuis la défaite qui avait réduit le Japon en ruines. L'éclatement de la guerre de Corée engendra une prospérité inattendue grâce aux commandes de l'armée américaine, et le Japon entama son redressement spectaculaire. Pourtant, les cicatrices de la guerre et la pauvreté de la population restaient visibles. Une vaste base des forces d'occupation subsistait près du domicile de Tomatsu, et c'est cette réalité du Japon d'après-guerre qu'il commença à saisir à travers son objectif. C'est à cette époque que remonte sa conviction : un photographe est un enfant de son temps.

*In 1952, Tomatsu began entering a monthly amateur photography competition, « Getsurei Kensho Shashin », organized by Camera magazine, which was then edited by Kuwabara Kineo. The aim of this competition was to encourage young photographers, with submissions judged by Domon Ken and Kimura Ihei—leading figures in the field at the time. It embodied the height of Realist photography and exerted a tremendous influence on amateurs of the era.*

En 1952, Tomatsu commença à participer au concours mensuel de photographie amateur « Getsurei Kensho Shashin », organisé par le magazine Camera, alors dirigé par Kuwabara Kineo. Ce concours visait à encourager les jeunes photographes, les œuvres étant évaluées par Domon Ken et Kimura Ihei, figures majeures de l'époque. Il incarnait l'excellence du réalisme photographique et exerça une influence considérable sur les amateurs de l'époque.

*Tomatsu continued to participate in the competition on a monthly basis, soon asserting his preeminence. A Boy, Nagoya (1952/cat/no 5; original title Exhaustion) and Circus 2, Nagoya (1952/cat. no. 8; original title A Nop) are both examples of work of his that were selected in the competition, but Circus 2 in particular was very highly praised by both Domon and Kimura for the way it succeeded in capturing a feeling of poverty, so similar to that displayed in Picasso's work of the blue period, for this choice of camera angle and the brevity of the composition.*

Tomatsu poursuivit sa participation mensuelle au concours, affirmant rapidement sa supériorité. Un Garçon, Nagoya (1952/n° 5 ; titre original : Épuisement) et Circus 2, Nagoya (1952/n° 8 ; titre original : Une Sieste) furent toutes deux retenues. Circus 2 fut particulièrement saluée par Domon et Kimura pour sa

capacité à restituer une atmosphère de pauvreté évoquant la période bleue de Picasso, ainsi que pour son cadrage et la sobriété de sa composition.

*For an eager young amateur, it was no doubt satisfying to have his work selected, commented on by the leading photographers of the day, and published in a magazine. Above all, however, receiving praise through their rigorous yet sincere evaluations must have been an immensely gratifying experience. Domon's passion as a mentor had earned him a large following among amateurs. During this period, while submitting works to the competition, Tomatsu visited Domon at his home in Tsukiji Akashi-chō on a trip to Tokyo and purchased a copy of the latter's newly published book, Faces (Kao, 1953).*

Pour un jeune amateur avide, voir ses œuvres sélectionnées, commentées par les grands photographes du moment et publiées dans un magazine était sans doute gratifiant. Mais par-dessus tout, recevoir leurs éloges au terme d'évaluations exigeantes mais sincères dut être une expérience profondément valorisante. L'ardeur pédagogique de Domon lui valait alors un large cercle d'admirateurs parmi les amateurs. À cette époque, alors qu'il soumettait ses clichés au concours, Tomatsu lui rendit visite à son domicile de Tsukiji Akashi-chō lors d'un séjour à Tokyo et y acquit un exemplaire de son livre fraîchement paru, Visages (Kao, 1953).

*After graduating from university in 1954, Tomatsu moved to Tokyo, where he secured a position on the photographic staff of Iwanami Shashin Bunko. This publication, launched by Iwanami Shoten in 1950, was produced in B6 format (182 × 128 mm), with each edition featuring nearly two hundred photographs and captions centered on a single theme. Although Natori Yonosuke—the driving force behind the series, whose philosophy was « to express everything through images, to use them to replace language »—had left by the time Tomatsu joined, the early editions had been entirely shaped under his direction. Tomatsu relished working on a publication dedicated to photography while honing his skills as part of the team. Until then, he had developed his abilities independently, but collaborating with other photographers on the magazine allowed him to learn a great deal. He later referred to this job as the « Iwanami School of Photography » and described it as a source of invaluable experience.*

Après son diplôme universitaire en 1954, Tomatsu s'installa à Tokyo, où il obtint un poste au service photographique de la collection Iwanami Shashin Bunko. Cette publication, lancée par Iwanami Shoten en 1950, adopta le format B6 (182 × 128 mm) et proposait, pour chaque numéro, près de deux cents photographies légendées autour d'un thème unique. Bien que Natori Yonosuke—figure motrice de la série, dont la devise était « tout exprimer par l'image, remplacer le langage par elle »—eût déjà quitté l'équipe à son arrivée, les premiers numéros avaient été entièrement conçus sous sa direction. Tomatsu apprécia ce travail au sein d'une publication entièrement consacrée à la photographie, tout en affûtant ses compétences aux côtés d'autres professionnels. Jusqu'alors autodidacte, cette collaboration lui permit d'acquérir un savoir précieux. Il qualifia plus tard cette expérience de « école Iwanami de la photographie », soulignant son caractère formateur.

*In 1953, NHK launched Japan's first television broadcast, reaching 866 viewers—a sign that the world was shifting from the age of language to that of the image (that same year, Shashin Bunko, edited by Natori Yonosuke, won the Kikuchi Kan Prize for Literature). Tomatsu worked for the publication for only two years, but during this time, he was responsible for the photography in Floods and the Japanese (fig. 2), Pottery Town: Seto (fig. 3), and Talking About Salt. Strip Mining for Potter's Clay, Fujioka-chō, Aichi Prefecture (1954/cat. no. 11), Firing a Potter's Kiln, Seto, Aichi Prefecture (1954/cat. no. 12), and Foreman and Workers at a Salt Pan, Kagawa Prefecture (1955/cat. no. 13) are all photographs from these series.*

En 1953, la NHK inaugura les premières émissions télévisées japonaises, diffusées auprès de 866 téléspectateurs, marquant ainsi le passage d'une ère dominée par le langage à celle de l'image (cette même année, la collection Shashin Bunko, dirigée par Natori Yonosuke, remporta le prix Kikuchi Kan de littérature). Tomatsu ne travailla que deux ans pour cette publication, mais il y réalisa les photographies de Les Inondations et les Japonais (fig. 2), Ville de poterie : Seto (fig. 3) et Le Sel en question. Exploitation

à ciel ouvert d'argile pour poterie, Fujioka-chō, préfecture d'Aichi (1954/n° 11), Cuisson dans un four de potier, Seto, préfecture d'Aichi (1954/n° 12) et Contremaître et ouvriers dans une saline, préfecture de Kagawa (1955/n° 13) en sont des exemples.

*Immediately after leaving Iwanami Shashin Bunko, Tomatsu began working as a freelance photographer, producing images for both general-interest and photography magazines.*

Dès son départ d'Iwanami Shashin Bunko, Tomatsu entama une carrière de photographe indépendant, réalisant des clichés pour des magazines grand public et spécialisés en photographie.

*The series of photographs entitled Local Politician, Fukui Prefecture (1957/cat. nos. 20–25) caused a sensation when first published in Chūō Kōron magazine. Tomatsu happened to meet the Liberal Democratic Party representative from Fukui Prefecture and succeeded in capturing the politician's humorous changes of expression while still retaining a good composition for the picture. During this period, Tomatsu concentrated on photographing men who had been born in the nineteenth century, and two years later, in 1959, he presented the series in an exhibition. Section Chief of General Affairs Dept., Nagoya (1958/cat. no. 26) was another example of this series, and he says that the reason he was so interested in this subject lay in his early life.*

La série de photographies intitulée Homme politique local, préfecture de Fukui (1957/n° 20-25) fit sensation lors de sa publication dans le magazine Chūō Kōron. Tomatsu avait rencontré un député du Parti libéral-démocrate de la préfecture de Fukui et avait réussi à capturer les changements d'expression humoristiques du politicien tout en conservant une bonne composition. Pendant cette période, Tomatsu se concentrait sur la photographie d'hommes nés au XIXe siècle. Deux ans plus tard, en 1959, il présente cette série dans une exposition. Chef de section des affaires générales, Nagoya (1958/n° 26) en est un autre exemple, et il explique que son intérêt pour ce sujet remontait à sa jeunesse.

*After his parents divorced, when he was only two years old, he was brought up by his mother and, as a result, had very little memory of his father. Due to this decisive lack in his life, he says that he was always looking for a « father figure » in his subjects. In particular, he insists that he never intended to ridicule the subject of the Local Politician series. When the work was criticized in photography magazines as being a « satire », he felt deeply upset, as if one of his relatives had been insulted. In 1957, Tomatsu was awarded the 1st Photographic Critics' Association Newcomer's Prize for his works, including the Local Politician series, marking his official debut as an established freelance photographer.*

Après le divorce de ses parents, alors qu'il n'avait que deux ans, il fut élevé par sa mère et garda très peu de souvenirs de son père. En raison de cette absence déterminante dans sa vie, il affirme avoir toujours cherché une « figure paternelle » chez ses sujets. Il insiste notamment sur le fait qu'il n'avait jamais eu l'intention de ridiculiser le protagoniste de la série Homme politique local. Quand ses clichés furent qualifiés de « satire » dans les magazines de photographie, il en fut profondément blessé, comme si l'on avait insulté un membre de sa famille. En 1957, il reçut le 1er prix des Jeunes Critiques de photographie pour ses travaux, dont cette série, marquant ainsi son entrée officielle dans le monde des photographes indépendants reconnus.

P190

*It must not be forgotten that this was also the year in which the « Eyes of Ten » exhibition was organized by the photography critic Fukushima Tatsuo, and Tomatsu was selected to participate with his School for Children of Boat People, Tokyo (1956/cat. no. 16). The ten photographers featured in this exhibition—including Ishimoto Yasuhiro, Narahara Ikko, and Hosoe Eikoh—each had their own distinct style, yet all were brimming with youthful energy and individuality, marking the emergence of a new postwar generation of photographers.*

Il ne faut pas oublier que cette même année vit l'organisation de l'exposition « Les Yeux des Dix » par le critique photographique Fukushima Tatsuo, où Tomatsu fut choisi pour présenter École pour enfants de gens de bateau, Tokyo (1956/n° 16). Les dix photographes exposés—parmi lesquels Ishimoto Yasuhiro, Narahara Ikko et Hosoe Eikoh—possédaient chacun un style unique, mais partageaient une même vitalité

juvénile et une forte personnalité, annonçant l'avènement d'une nouvelle génération de photographes d'après-guerre.

*In 1959, Tomatsu joined the other photographers he had met through the « Eyes of Ten » exhibition—Kawada Kikujī, Satō Akira, Tannō Akira, Narahara Ikko, and Hosoe Eikoh—to found their own agency, which they named VIVO (Esperanto for « life »; the group disbanded in 1961). VIVO was not conceived as a platform for shared ideologies but as a practical organization with an office and darkroom, aimed at mutual economic support. Though they never held a single group exhibition during its two-year existence, the intensity of each member's individual work made it a pivotal moment in postwar Japanese photography, remembered today as a kind of creative battleground. For Tomatsu Shōmei, it marked the start of his most prolific period.*

En 1959, Tomatsu s'associa aux autres photographes rencontrés lors de l'exposition « Les Yeux des Dix »—Kawada Kikujī, Satō Akira, Tannō Akira, Narahara Ikko et Hosoe Eikoh—pour créer leur propre agence, qu'ils baptisèrent VIVO (mot esperanto signifiant « vie » ; le collectif se dissout en 1961). VIVO n'avait pas pour vocation de promouvoir une idéologie commune, mais fonctionnait comme une structure dotée d'un bureau et d'un laboratoire, visant un soutien économique mutuel. Bien qu'aucun projet collectif ne vit le jour en deux ans d'existence, l'activité frénétique de ses membres en fit un tournant de la photographie japonaise d'après-guerre, aujourd'hui perçu comme un terrain d'expérimentation combatif. Pour Tomatsu Shōmei, cette aventure marqua le début de sa période la plus féconde.

*If we were to identify a common thread running through all of Tomatsu's work over the past fifty years, it would be his ability to capture the finest details of his subjects with absolute clarity. Whether in black and white or color, he never deliberately softens the focus. His unrelenting rendering of texture reveals a weight of existence that transcends the real world, presenting it starkly to the viewer. This approach reached an early apex in his House series.*

Si l'on devait dégager une caractéristique commune à l'ensemble de l'œuvre de Tomatsu au cours de ces cinquante dernières années, ce serait sa capacité à saisir les moindres détails de ses sujets avec une netteté absolue. Qu'il travaille en noir et blanc ou en couleur, il ne cherche jamais à estomper volontairement la mise au point. Son rendu impitoyable des textures fait émerger une densité d'existence dépassant le réel, offerte sans fard au regard. Cette démarche atteignit un premier sommet avec sa série Maison.

*On September 26, 1959, the Nagoya region was devastated by the Isewan Typhoon—an storm of unprecedented ferocity that left five thousand dead and over one and a half million others affected. His mother's home in Nagoya was among those completely destroyed.*

Le 26 septembre 1959, la région de Nagoya fut frappée par le typhon Isewan, d'une violence inédite, qui fit cinq mille morts et plus d'un million et demi de sinistrés. La maison de sa mère à Nagoya fut entièrement détruite.

*Upon receiving a telegram from his elder brother that read simply « house collapsed, » he rushed back to Nagoya, only to find the city center transformed into a sea of mud. At first, he could only stand staring blankly at the devastation before him. The shock was brief, however—soon, he began photographing the vast expanse of mud. Isewan Typhoon Devastation 2, Nagoya (1959/cat. no. 32) is one of the images he captured then. The mud coating the boot, geta, and other objects resembles smooth, glossy black coal tar. Shot diagonally from above, the composition creates an almost unnaturally intense world. This elevated perspective—gazing down upon the subject—would become a recurring angle in his later work. In this exhibition, we see it echoed in Asphalt (1960/cat. nos. 62–64), Pentagon, Tokyo (1961/cat. no. 68), Ruinous Gardens, Tokyo (1964/cat. no. 80), the New World Map series (cat. nos. 198–216), and the three Interface series (cat. nos. 217–258).*

À la réception d'un télégramme de son frère aîné, laconique « maison effondrée », il se précipita à Nagoya pour découvrir le centre-ville noyé sous une mer de boue. D'abord pétrifié devant le spectacle, il surmonta rapidement sa stupeur et commença à photographier l'étendue boueuse. Dévastation du typhon Isewan 2, Nagoya (1959/n° 32) en est l'un des clichés. La boue enveloppant la botte, les geta et autres objets

évoque un goudron noir, lisse et brillant. Cadré en plongée diagonale, l'image dégage une puissance presque surnaturelle. Cette manière de surplomber le sujet devint une signature de son travail ultérieur. Dans cette exposition, on la retrouve dans *Asphalte* (1960/n° 62-64), *Pentagone, Tokyo* (1961/n° 68), *Jardins en ruines, Tokyo* (1964/n° 80), la série *Nouvelle Carte du monde* (n° 198-216) et les trois volets d'*Interface* (n° 217-258).

*After the loss of his mother's home in the disaster, we see the motif of the house become a powerful element in his work. In the same way that his lack of a father figure resulted in the Local Politician series, the destruction of his mother's home was to usher in a strong fixation with houses in his work.*

Après la perte de la maison maternelle dans la catastrophe, le motif de la maison devint un élément central de son œuvre. De même que l'absence d'une figure paternelle avait nourri la série *Homme politique local*, la destruction du foyer maternel engendra une obsession durable pour les maisons dans sa photographie.

*Tomatsu once said, « A camera is not an instrument for capturing the truth; it is a machine for capturing the present. » And indeed, the camera is a medium capable only of recording what lies before the photographer—that is, what exists at that precise moment in time. No matter how rich the photographer's imagination may be, it serves only as a driving force; it can do no more. For a photographer to create an image and present it to others, he must first « encounter » it in the real world. This is what might be called the fateful moment of encounter, which ruthlessly reveals whatever gifts the photographer may possess.*

Tomatsu a un jour déclaré : « Un appareil photo n'est pas un instrument pour saisir la vérité, mais une machine pour capturer le présent. » Et en effet, l'appareil n'est qu'un médium ne pouvant enregistrer que ce qui se trouve devant le photographe, c'est-à-dire ce qui existe à cet instant précis. Si riche soit son imagination, elle ne sert que de moteur ; elle ne peut aller plus loin. Pour qu'un photographe crée une image et la partage, il doit d'abord la « rencontrer » dans le monde réel. C'est ce qu'on pourrait appeler l'instant décisif de la rencontre, qui impitoyablement révèle les dons—ou leur absence—chez celui qui presse le déclencheur.

*Tomatsu later came across an ideal old house in the Amakusa Islands of Kumamoto Prefecture (cat. nos. 35-44). It was a traditional house from the previous century, slowly falling into ruin, yet even its outward dissimilarity to his mother's destroyed home did not hinder his photography. Guided by the image fixed in his mind, he needed only to focus on the patterns of light and shadow within its details and release the shutter. Never one to let his vision be clouded by emotion, he exposed the stark truth of « the subconscious history deposited on objects » (Taki Kōji). The indescribable power of these images embodies the true significance of Tomatsu's photographs. The House series was published in Photo Art magazine in 1960 and received glowing reviews for his masterful technique. Another important series published that year was the Occupation series, which appeared in Asahi Camera magazine.*

Tomatsu découvrit plus tard une vieille maison idéale dans les îles Amakusa de la préfecture de Kumamoto (n° 35-44). Datant du siècle précédent, cette demeure traditionnelle tombait en ruines, mais son apparence si différente de celle de la maison maternelle détruite n'entrava en rien son travail. Fidèle à l'image qu'il portait en lui, il n'eut qu'à se concentrer sur les jeux de lumière et d'ombre dans les détails avant de déclencher. Sans jamais laisser son regard se troubler par l'émotion, il révéla la vérité crue de « l'histoire inconsciente déposée sur les objets » (Taki Kōji). La force inexprimable de ces images incarne la véritable portée de la photographie de Tomatsu. La série *Maison*, publiée en 1960 dans le magazine *Photo Art*, fut saluée pour la maîtrise technique de l'artiste. Une autre série majeure parue cette même année fut *Occupation*, dans *Asahi Camera*.

*It is necessary here to touch on Tomatsu's childhood to some extent. As he wrote in the text for this catalog, he began his career as a photographer amid landscapes of destruction. He was fifteen years old when Japan lost the war in 1945—an impressionable age, poised between childhood and adulthood, when he first encountered the occupation forces, led by the Americans. This experience triggered a profound cultural shock. The same soldiers who, during the war, had been vilified as « beasts » and « devils » were, for the most part, kind to the children starved for sweets, tossing them chocolate and chewing gum. While chronic shortages plagued the Japanese market, the bases seemed like another world, overflowing with abundance.*

Il est nécessaire d'évoquer ici, dans une certaine mesure, l'enfance de Tomatsu. Comme il l'écrit dans le texte de ce catalogue, ses débuts en photographie prirent racine dans des paysages de destruction. Il avait quinze ans lorsque le Japon perdit la guerre en 1945 – un âge sensible, à la charnière entre l'enfance et l'âge adulte, où il fut confronté pour la première fois aux forces d'occupation américaines. Cette rencontre provoqua chez lui un choc culturel profond. Ces mêmes soldats, autrefois décrits comme des « bêtes » et des « démons » pendant la guerre, se montraient pour la plupart bienveillants envers les enfants affamés de sucreries, leur lançant du chocolat et des chewing-gums. Alors que le marché japonais souffrait de pénuries chroniques, les bases américaines apparaissaient comme un autre monde, débordant de richesses.

*The defeat had worked a profound transformation in the minds of all the Japanese and for Tomatsu, the American bases came to symbolize postwar Japan. He says that, «If I were asked to sum up the postwar history of Japan in a single word, I would say 'Americanization' without a moment's hesitation.» His first experience of America was through the bases and it was only natural therefore that when he became a photographer, the bases were to become one of his first subjects. He was to dedicate the next twenty years of his life to photographing the various bases scattered around the country.*

La défaite avait opéré une transformation profonde dans l'esprit de tous les Japonais, et pour Tomatsu, les bases américaines vinrent incarner le Japon d'après-guerre. « Si l'on me demandait de résumer l'histoire du Japon d'après-guerre en un seul mot, je répondrais sans hésiter 'américanisation' », déclare-t-il. Son premier contact avec l'Amérique passa par ces bases ; il était donc logique qu'elles deviennent, une fois photographe, l'un de ses premiers sujets. Il consacrerait les vingt années suivantes de sa vie à photographier les différentes bases disséminées à travers le pays.

*However, when the Occupation series (retitled Chewing Gum and Chocolate for this exhibition, cat. nos. 45–56) was first published in 1960, it was met with little praise. Even the subjects he portrayed—mostly Black American soldiers—were not as immediately relatable as the Local Politician had been. In his introduction to the series, he wrote: « We were suddenly confronted with a strange reality, which is what I call 'Occupation.' » The scenery around the bases could easily be mistaken for a foreign land, steeped in a nihilistic atmosphere that seemed detached from everyday life. Presented in fragmented form, without coherence, its context defied any simple narrative structure.*

Pourtant, lors de sa publication en 1960, la série Occupation (rebaptisée Chewing-gum et chocolat pour cette exposition, n° 45–56) ne recueillit guère d'éloges. Même les sujets représentés—majoritairement des soldats américains noirs—étaient moins accessibles que ne l'avait été l'Homme politique local. Dans son introduction, il écrivait : « Nous nous sommes retrouvés brutalement face à une réalité étrange, que j'appelle 'Occupation'. » Les paysages autour des bases pouvaient aisément passer pour ceux d'un pays étranger, baignés d'une atmosphère nihiliste en décalage avec le quotidien. Présentée de manière fragmentaire, sans cohérence apparente, leur contexte empêchait toute lecture narrative simpliste.

*That same year, Natori Yonosuke and Tomatsu Shōmei engaged in a now-famous debate on the state of photography, published in the pages of Asahi Camera—later known as the Natori-Tomatsu debate. Natori argued that Tomatsu's « lack of respect for specific facts » and his « refusal to be bound by time or place » strayed from the principles of true reportage. He criticized series like Occupation as mere « impressionistic photographs, » lamenting their « lack of effort to be comprehensible to others. » Tomatsu responded by stating that he « never recalled abandoning factual accuracy. » His goal, he*

*clarified, was to « reject the conventions of so-called reportage photography. » To « prevent photography from stagnating, » he insisted, « it was essential to exorcise the 'reportage' demon and dismantle the preconceptions tied to the term. »*

Cette même année, Natori Yonosuke et Tomatsu Shōmei s'affrontèrent dans les pages d'Asahi Camera lors d'un débat célèbre sur l'état de la photographie, depuis surnommé le débat Natori-Tomatsu. Natori reprochait à Tomatsu son « mépris des faits précis » et sa « liberté de mouvement, indifférente au temps et au lieu », y voyant une déviation par rapport au vrai photojournalisme. Il qualifiait des séries comme Occupation de « simples photographies d'impressions », leur reprochant « un manque flagrant d'effort pour se rendre accessible ». Tomatsu rétorqua qu'il « n'avait jamais renoncé à la fidélité factuelle », mais souhaitait « rejeter les codes du prétendu reportage photographique ». Pour « éviter la sclérose de la photographie », affirmait-il, « il fallait chasser le démon du 'reportage' et briser les idées reçues associées à ce mot ».

*Though this debate was limited to a single exchange, it starkly revealed the divide between photographers active since the prewar era and the « new wave »—of which Tomatsu was seen as the standard-bearer. Much of the criticism and confusion sparked by the Occupation series likely stemmed, at least in part, from Natori's assessment of the work. Meanwhile, Tomatsu's own photographic expression, previously rooted in Realist methodology, was already undergoing a profound shift.*

Bien que ce débat se soit limité à un seul échange, il mit en lumière les divergences entre les photographes actifs depuis l'avant-guerre et la « nouvelle vague », dont Tomatsu était considéré comme le porte-drapeau. Une grande partie des critiques et de l'incompréhension suscitées par la série Occupation reflétait probablement, dans une certaine mesure, l'évaluation qu'en avait faite Natori. Pendant ce temps, l'expression photographique de Tomatsu, jusqu'alors ancrée dans la méthodologie réaliste, était déjà en pleine mutation.

## 2.

*In 1960, the Japan Council against Atomic and Hydrogen Bombs commissioned Tomatsu to provide photographs for a book on Nagasaki, intended to support their anti-nuclear campaign. The book aimed to inform the world of the bomb's true effects, combining data (published in both English and Russian) with Domon Ken's photographs of Hiroshima and a painting titled Hiroshima-Nagasaki, August 1945 by Maruki Iri and Maruki Toshi. Tomatsu visited the city at year's end for preliminary research—without his camera—and was introduced to many of the bomb's survivors. It was his first trip to Nagasaki. Though he had braced himself for the physical devastation, he had been largely unaware of the enduring suffering of victims whose wounds could never fully heal. What he witnessed left him horrified.*

En 1960, le Conseil japonais contre les bombes atomiques et à hydrogène demanda à Tomatsu de réaliser les photographies d'un livre sur Nagasaki, destiné à appuyer leur campagne antinucléaire. L'ouvrage visait à révéler au monde les véritables conséquences de la bombe, associant des données (publiées en anglais et en russe) aux clichés d'Hiroshima par Domon Ken et à une peinture intitulée Hiroshima-Nagasaki, août 1945 de Maruki Iri et Maruki Toshi. Tomatsu se rendit sur place en fin d'année pour une visite préparatoire—sans son appareil—et y rencontra de nombreux hibakusha (survivants). C'était son premier séjour à Nagasaki. Bien qu'il se fût préparé à l'étendue des destructions matérielles, il ignorait largement l'agonie quotidienne de victimes aux blessures incurables.

*Ueno Kōshi later described the scene as follows:*

Ce qu'il découvrit le glaça d'effroi. Ueno Kōshi en dépeint ainsi la scène :

P192

*« The organizers took him to the homes of several bomb victims, where he met people who had endured agony for fifteen years since the bombing. They lived in constant fear that their symptoms might worsen at any moment and lead to death; they felt betrayed by medical science, which had failed to help them; despairing of politics, which offered them no support; isolated by the growing prejudice and lack of understanding among their neighbors; and trapped in poverty, unable to work. Their suf-*

*fering was indescribable, yet when Tomatsu visited, these people barely spoke. When he opened the front door, they would simply sit before him in the entranceway, their skin pale from lack of sunlight, avoiding his gaze. Their silence was a rejection of all outsiders. »*

« Les organisateurs l'emmenèrent chez plusieurs victimes de la bombe, où il rencontra des personnes souffrant depuis quinze ans. Elles vivaient dans la terreur d'une aggravation soudaine de leurs symptômes et d'une mort imminente ; déçues par une médecine impuissante à les soulager ; désespérées face à un système politique qui les abandonnait ; marginalisées par l'incompréhension et les préjugés croissants de leur entourage ; et plongées dans la misère, incapables de travailler. Leur calvaire était indicible, pourtant, lors de la visite de Tomatsu, ces gens gardaient à peine la parole. Quand il franchissait leur seuil, ils restaient assis dans l'entrée, le teint livide faute de soleil, fuyant son regard. Leur attitude traduisait un rejet de tout étranger. »

*It is said that Tomatsu's face was equally pale when he returned to Tokyo after his trip. Throughout the shoot, he could not overcome the shock—if anything, it deepened with time. As he worked, he gradually grasped the full weight of losing countless relatives to the bomb, of enduring injuries himself, and of knowing that such suffering could never truly heal.*

On raconte que Tomatsu était, lui aussi, livide à son retour à Tokyo. Tout au long du reportage, le choc ne le quitta pas ; bien au contraire, il s'aggrava. En travaillant, il prit peu à peu la mesure de ce que signifiait perdre nombre de proches dans l'explosion, subir des blessures soi-même, et savoir que ces souffrances ne guériraient jamais.

*He completed the shoot in 1961, and the book Hiroshima-Nagasaki Document 1961 (fig. 4) was published later that year as planned. Yet he could not shake the memories and returned to Nagasaki repeatedly to continue photographing. One day, he met a woman whose burn scars were so severe that he hesitated to photograph her. She insisted, however, and volunteered to stand before his camera (cat. no. 112). This survivor, afflicted with lupus erythematosus, reminded him of his own mother. Torn by a loneliness and emotional conflict he had never known before, he nonetheless focused all his attention on capturing her image.*

Il acheva les prises de vue en 1961, et le livre Hiroshima-Nagasaki Document 1961 (fig. 4) parut comme prévu avant la fin de l'année. Pourtant, les souvenirs le hantaient, et il retourna à plusieurs reprises à Nagasaki pour poursuivre son travail. Un jour, il rencontra une femme aux cicatrices de brûlures si terrifiante qu'il hésita à la photographier. Elle insista pourtant et se plaça devant son objectif (n° 112). Cette victime, atteinte de lupus érythémateux, lui rappela sa propre mère. Déchiré par une solitude et un conflit intérieur inédits, il concentra pourtant toute son énergie à saisir son portrait.

*In addition to photographs of the victims, he also closed in on the objects that had been worn by people who were killed at the moment of the explosion, as can be seen in: A wristwatch dug up approximately 0.7 km from the epicenter of the explosion (1961/cat. no. 100), A bottle that was melted by the heat waves and fires (1961/cat. no. 104), and Iron helmet with parts of a human skull attached, near the epicenter (1963/fig. 7). In order to create an in-depth image of the city, he took pictures of the present-day city, relics from the days when Christians were oppressed, as can be seen in «fumi-e (image to walk on)» (cat. no. 123), and other items from the past, such as «The treaty between Japan and Holland» (cat. no. 124) that was signed in 1855. Through these photographs, he wanted to remind people that during the isolationist period from the seventeenth to nineteenth centuries, Nagasaki was Japan's only window on the world. Later, it was to become the center of Catholicism in Japan, and when the bomb was dropped, Mass was being held at the Urakami Cathedral, a mere six hundred meters from the epicenter of the blast and all the worshipers were killed. Tomatsu photographed the broken remains of statues of angels and Christ which still remained in 1961 (cat. nos. 101, 102).*

En plus des photographies des victimes, il s'est également attardé sur les objets portés par les personnes tuées au moment de l'explosion, comme on peut le voir dans : Montre-bracelet déterrée à environ 0,7 km de l'épicentre de l'explosion (1961/n° 100), Bouteille fondue par les vagues de chaleur et les incendies (1961/n° 104), et Casque en fer avec des fragments de crâne humain, près de l'épicentre (1963/fig. 7).

Pour créer une image approfondie de la ville, il a photographié la ville contemporaine, des reliques des jours où les chrétiens étaient opprimés, comme « fumi-e (image à piétiner) » (n° 123), ainsi que d'autres objets du passé, tels que « Le traité entre le Japon et la Hollande » (n° 124), signé en 1855. À travers ces photographies, il voulait rappeler que, durant la période d'isolement des XVIIe au XIXe siècles, Nagasaki était la seule fenêtre du Japon sur le monde. Plus tard, elle devint le centre du catholicisme au Japon, et lorsque la bombe fut larguée, une messe était en cours à la cathédrale d'Urakami, à seulement six cents mètres de l'épicentre de l'explosion, et tous les fidèles furent tués. Tomatsu photographia les restes brisés des statues d'anges et du Christ qui subsistaient encore en 1961 (n° 101, 102).

*Tomatsu says, Nagasaki has two times. There is 11:02, August 9, 1945. And there is all the time since then. We must not forget either of them. He does not treat the bomb as a past disaster; he focuses on the reality of the surviving victims and the contours of today's city in an effort to convey the truth of the bomb—truths not immediately visible to outsiders. He sees this as an endless mission and has chosen it as his life's work (figs. 5, 6). He describes his feelings as follows:*

Tomatsu déclare : Nagasaki a deux temps. Il y a 11 h 02, le 9 août 1945. Et il y a tout le temps depuis. Nous ne devons oublier ni l'un ni l'autre. Il ne considère pas la bombe comme une catastrophe passée, mais se concentre sur la réalité des survivants et les contours de la ville actuelle, dans un effort pour transmettre la vérité de la bombe, invisible aux yeux des étrangers. Il voit en cela une mission sans fin et en a fait l'œuvre de sa vie (fig. 5, 6). Voici comment il décrit son ressenti :

*There used to be families of professional storytellers who would recite stories from the past—stories that could not be forgotten, stories that should not be forgotten. The storytellers of the atomic bomb are its victims. They are the living proof of what the bomb wrought. Today, photography is the most effective way of telling their stories.*

Autrefois, il existait des familles de conteurs professionnels qui récitait des histoires du passé, des histoires qu'on ne pouvait oublier, qu'on ne devait pas oublier. Les conteurs de la bombe atomique en sont ses victimes. Elles en sont la preuve vivante. Aujourd'hui, la photographie est le moyen le plus efficace de raconter leur histoire.

### 3.

Tomatsu first visited the islands of Okinawa in 1969 when they were still under U.S. military control. With an identity card serving instead of a passport he was sent there on a job by Asahi Camera magazine.

*Up until this time, he had visited numerous American bases throughout Japan, and with Okinawa's bases being so numerous that it was often said the bases are not in Okinawa, Okinawa is in the bases, he naturally expected to find Americanization more advanced there than in the rest of the country. However, aside from the actual bases and their immediate environs, traditional culture—which had virtually disappeared from the rest of Japan in the rush to modernize that began in the nineteenth century—was still very much alive. Tomatsu was filled with admiration for the endless vitality the Okinawans displayed, despite a history of exploitation by both the Japanese and the American bases, and he tried to express both of these realities through his work.*

Jusqu'alors, il avait visité de nombreuses bases américaines à travers le Japon, et comme celles d'Okinawa étaient si nombreuses qu'on disait souvent « ce ne sont pas les bases qui sont à Okinawa, c'est Okinawa qui est dans les bases », il s'attendait naturellement à y trouver une américanisation plus poussée qu'ailleurs dans le pays. Pourtant, en dehors des bases et de leurs alentours immédiats, la culture traditionnelle—presque effacée dans le reste du Japon par la course à la modernisation entamée au XIXe siècle—était encore bien vivace. Tomatsu fut saisi d'admiration devant la vitalité inépuisable des Okinawiens, malgré

leur histoire marquée par l'exploitation, d'abord par les Japonais, puis par les bases américaines, et il tenta de rendre compte de ces deux réalités dans son travail.

P193

*In 1969, he published a book of photographs entitled OKINAWA, Okinawa, OKINAWA (fig. 8). For the front cover, he selected an image of rockets being fired during military exercises, while inside, he explored Okinawa's history of suffering and included photographs of American soldiers alongside activists in the movement to abolish the U.S. bases on the islands. Six years later, he published Taiyo no Empitsu (Pencil of the Sun; fig. 9), subtitled « Okinawa: the sea, the sky, the islands, the people, and on to Southeast Asia. » In this book, there is not a single trace of the American bases—only people living their daily lives at the slow, distinct rhythm of tropical islands, and the overwhelming presence of pristine nature, all captured under a radiant sun.*

En 1969, il publia un livre de photographies intitulé OKINAWA, Okinawa, OKINAWA (fig. 8), dont la couverture représentait des roquettes tirées lors d'exercices militaires, tandis qu'à l'intérieur, il évoquait l'histoire des souffrances d'Okinawa et montrait des soldats américains ainsi que des militants luttant pour l'abolition des bases américaines sur les îles. Six ans plus tard, il sortit Taiyo no Empitsu (Le Crayon du Soleil ; fig. 9), sous-titré « Okinawa : la mer, le ciel, les îles, les gens, et au-delà vers l'Asie du Sud-Est. » Dans cet ouvrage, aucune trace des bases américaines n'apparaît—seulement des habitants vaquant à leurs occupations quotidiennes au rythme lent et unique des îles tropicales, et la force d'une nature intacte, saisie sous un soleil éclatant.

*As he traveled around the islands—Hateruma, Miyako, and others—he often felt an inexpressible nostalgia and the sensation of something dormant within him stirring to life. For instance, when he witnessed a festival carrying echoes of ancient magic from a distant past, he felt he had glimpsed Japan's bygone days. The first time he encountered America, through the occupation forces at age fifteen, he experienced a profound culture shock. Now, seeing how Okinawa had resisted Americanization, offering him this window into old Japan, he was struck by a second, equally powerful shock.*

En parcourant les îles comme Hateruma ou Miyako, il éprouvait souvent une nostalgie inexprimable et la sensation d'un réveil de quelque chose de latent en lui. Par exemple, en assistant à une fête où subsistaient des traces d'une magie venue d'un lointain passé, il eut l'impression d'entrevoir le Japon d'autrefois. Quand il avait découvert l'Amérique, sous les traits des forces d'occupation à quinze ans, il avait subi un choc culturel violent. Et voici qu'en voyant comment Okinawa avait repoussé l'américanisation, lui offrant ainsi un aperçu du Japon d'antan, il ressentit un second choc, tout aussi profond.

*The overwhelming light of Okinawa—so intense it seemed to seep into the shadows—marked a turning point in his photography. The cover of Pencil of the Sun and the photographs in the second half of the book, focusing on Southeast Asia, were the first color images he published as a cohesive collection. Even after leaving Okinawa, he continued working in color. (Tomatsu had taken some of his earliest color photographs during a 1963 trip to Afghanistan, but aside from a single cover image, the two books from that journey—Saigyō Arikoum (1968) and Kingdom of Mud (1978)—contained no color prints. Other rare examples of his early color work include Ruinous Gardens, Tokyo (1964/cat. no. 80) and The Sea Around Us, a ten-part series published in Camera Mainichi magazine. Plankton, Kanagawa Prefecture (1966/cat. no. 81) was part of The Sea Around Us series.)*

La lumière aveuglante d'Okinawa, si intense qu'elle semblait envahir jusqu'aux ombres, provoqua une évolution dans sa photographie. La couverture du Crayon du Soleil et les images de la seconde moitié de l'ouvrage, centrées sur l'Asie du Sud-Est, formèrent sa première série publiée en couleur. Il persista dans cette voie bien après son départ. (Bien qu'il ait réalisé ses premières photos en couleur en Afghanistan en 1963, hormis une image de couverture, les deux livres issus de ce voyage—Saigyō Arikoum (1968) et Kingdom of Mud (1978)—n'en comportaient aucune. Autres exemples précoces : Ruinous Gardens, Tokyo (1964/cat. no. 80) et The Sea Around Us, série en dix parties parue dans Camera Mainichi, dont faisait partie Plankton, préfecture de Kanagawa (1966/cat. no. 81).)

*Tomatsu was in Naha, Okinawa, to mark the islands' return to Japanese control and the establishment of Okinawa Prefecture. He lived there for about a year before relocating to Miyako Island, where he co-founded a study group with local youth called « Miyako Daigaku » (Miyako University). Their goal was to document the island's history amid a sharp population decline. All other members were locals, with an average age of nineteen.*

Tomatsu séjournait à Naha, à Okinawa, pour célébrer le retour des îles sous administration japonaise et la création de la préfecture d'Okinawa. Il y vécut environ un an avant de s'installer sur l'île de Miyako, où il forma avec des jeunes locaux un cercle d'études baptisé « Miyako Daigaku » (Université de Miyako). Leur objectif : étudier l'histoire de l'île face à un déclin démographique brutal. Les autres membres, tous originaires de Miyako, avaient en moyenne dix-neuf ans.

*Tomatsu collaborated with the group to create a magazine titled Sumarya—« love at first sight » in the local dialect—but they only managed to publish a single issue (fig. 10). In its pages, he described his Okinawan experience, explaining how, as a photographer, he was drawn to the raw power of nature and the blinding light, while also deeply fascinated by the island's history of exploitation and its unique spiritual culture. Though he felt a profound connection to the place, he left Miyako Island for Southeast Asia in 1973 (work later featured in the second half of Pencil of the Sun) and never returned. He moved back to Tokyo, where he could sustain his career—photography offered no livelihood on the island, and when forced to choose, he prioritized his craft.*

Tomatsu travailla avec le groupe à la création d'un magazine intitulé Sumarya (« le coup de foudre » en dialecte local), mais un seul numéro vit le jour (fig. 10). Il y consigna son expérience okinawienne, évoquant son attirance de photographe pour la force brute de la nature et la lumière éblouissante, tout comme son intérêt pour l'histoire de l'exploitation insulaire et la richesse de sa culture spirituelle. Malgré son attachement viscéral à ces lieux, il quitta Miyako pour l'Asie du Sud-Est en 1973 (travaux repris dans la seconde partie du Crayon du Soleil) et n'y revint jamais. De retour à Tokyo, il avait dû trancher : la photographie ne nourrissait pas son homme sur l'île, et c'est son métier qu'il choisit.

#### 4

*After returning to Tokyo from Okinawa, Tomatsu co-founded the « Photo School WORKSHOP » in 1974 with photographers Araki Nobuyoshi, Fukase Masahisa, Hosoe Eikoh, Moriyama Daido, and Yokosuka Noriaki. As part of their activities, the group published a bulletin titled WORKSHOP, for which he selected a new theme: Sakura (Cherry Blossoms, cat. nos. 168–179).*

De retour à Tokyo après son séjour à Okinawa, Tomatsu s'associa en 1974 à Araki Nobuyoshi, Fukase Masahisa, Hosoe Eikoh, Moriyama Daido et Yokosuka Noriaki pour créer « Photo School WORKSHOP ». Dans le cadre de leurs activités, le collectif éditait un bulletin intitulé WORKSHOP, pour lequel il choisit un nouveau thème : Sakura (Fleurs de cerisier, cat. nos 168–179).

P194

*Born in 1930, he couldn't escape the ambivalence surrounding cherry blossoms—Japan's national flower, yet a symbol of militarism for those who lived through prewar Japan, evoking dark memories. Though he never served in the army and spent the war on the home front, the military officer assigned to his high school and the retired soldiers enforcing harsh drills had left him with bitter associations. But after returning from Okinawa, he found he could finally appreciate cherry blossoms for their sheer natural beauty, his perspective broadened enough to embrace « the collective splendor of the flower, greater than any single bloom. »*

Né en 1930, il ne pouvait échapper à l'ambivalence liée aux cerisiers en fleurs, fleur nationale du Japon mais aussi symbole du militarisme pour ceux qui avaient vécu avant-guerre, éveillant des souvenirs sombres. Bien qu'il n'ait jamais combattu et ait passé la guerre à l'arrière, l'officier attaché à son lycée et les anciens soldats imposant un entraînement militaire strict lui avaient laissé un goût amer. Pourtant, de re-

tour d'Okinawa, il parvint à les admirer pour leur seule beauté naturelle, son esprit assez ouvert désormais pour saisir « la beauté collective de la fleur, surpassant l'éclat d'un pétale isolé ».

*Okinawa lacks the same variety of cherry trees, and their blossoms pale in comparison to those of Kyushu and regions further north. Having spent time in an environment without them, he discovered he could truly appreciate their beauty for the first time. Just as the absence of a father figure had inspired his Local Politician series and the loss of his home had shaped the House series, this deprivation of cherry blossoms led him to choose them as his new subject.*

Okinawa ne possède pas les mêmes cerisiers, et leurs floraisons n'ont pas l'éclat de ceux de Kyushu ou des régions plus septentrionales. Privé d'eux pendant un temps, il put en redécouvrir la beauté comme jamais auparavant. De même que l'absence d'une figure paternelle avait donné naissance à sa série Local Politician et que la destruction de son foyer avait nourri House, ce manque de cerisiers en fleurs l'amena à en faire son nouveau sujet.

*With time, the ideology once tied to cherry blossoms faded into irrelevance, and he realized no other flower so perfectly embodied Japan's natural essence or evoked the season with such power. The vibrant explosion of a tree in full bloom, announcing spring, leaves an unmatched impression—so much so that in Japanese, the word « flower » has long stood for cherry blossoms. (Tomatsu noted they're best photographed at seventy or eighty percent bloom, glistening with morning dew in the first light.) For the next decade, he traveled across Japan to capture them, while also beginning his Kyoto series in the early 1980s (cat. nos. 180–197). Though he'd been stunned to find the « real Japan » in Okinawa—the place he'd assumed was most Americanized—it was through Sakura and Kyoto that he truly uncovered the Japanese dimension of his own identity.*

Avec le temps, l'idéologie autrefois associée aux cerisiers perdit son emprise, et il comprit qu'aucune autre fleur n'incarnait mieux l'essence naturelle du Japon ni évoquait la saison avec une telle intensité. L'éclat d'un arbre en pleine floraison, annonciateur du printemps, produit une impression inégalable—au point que, depuis l'époque classique, le mot « fleur » désigne avant tout le cerisier. (Tomatsu affirmait qu'ils se photographiaient idéalement à soixante-dix ou quatre-vingts pour cent de floraison, couverts de rosée à l'aube.) Pendant dix ans, il parcourut le pays pour les saisir, tout en entamant dans les années 1980 sa série Kyoto (cat. nos 180–197). Si la découverte d'un Japon authentique à Okinawa—l'endroit qu'il jugeait le plus américanisé—l'avait marqué, ce fut à travers Sakura et Kyoto qu'il révélait enfin la part japonaise de son être.

## 5.

*In 1986, Tomatsu suffered a heart attack; though his life hung in the balance, a successful bypass operation allowed him to recover. The following year, he left Tokyo for Chiba Prefecture to convalesce, using a Polaroid camera as part of his rehabilitation to photograph the sand dunes along the peninsula's east coast, where the Japan Current brushes the shore. These images became the precursor to Interface 2 – Sandy Beach: « Plastics », Kujukurihama, Chiba Prefecture (1987–89/cat. nos. 231–246), featured in the « Interface » section of this exhibition. Once recovered, he staged an exhibition of these Polaroids, but to fully capture the iron-rich sand's black, metallic sheen and the plastic debris, he returned to reshoot the series with a 6×6 format camera—resulting in the final Plastics series.*

En 1986, Tomatsu fut victime d'un infarctus ; bien que son pronostic fût réservé, une opération de pontage le sauva. L'année suivante, il quitta Tokyo pour la préfecture de Chiba afin de se rétablir et, dans le cadre de sa rééducation, commença à photographier les dunes de la côte est de la péninsule—balayée par le courant du Japon—avec un appareil Polaroid. Ces clichés devinrent l'ébauche de Interface 2 – Sandy Beach : « Plastics », Kujukurihama, Chiba (1987–1989/cat. nos 231–246), intégrée à la section « Interface » de cette exposition. Une fois rétabli, il présenta ces Polaroids en exposition, mais pour restituer la texture du sable, riche en fer et au reflet métallique noir, ainsi que celle des déchets plastiques, il revint sur place pour une nouvelle série, cette fois avec un appareil 6×6—donnant naissance à la série définitive Plastics.

*When taking these pictures, he reverted to the technique of shooting down from above, which he had used so successfully in his black-and-white work, and here it is very effective in removing the sense of perspective. This, combined with the square framing of the pictures, contributes to our inability to grasp the size of the objects. Although he only actually photographed small pieces of flotsam, some of the pictures resemble aerial shots, having a feeling of depth that makes the eye dizzy (in addition, in this series Tomatsu does not allow any hints as to which way is up, and whenever they are exhibited, he hangs them in different directions).*

En prenant ces photos, il est revenu à la technique de prise de vue en plongée, qu'il avait utilisée avec tant de succès dans ses travaux en noir et blanc, et ici elle s'avère très efficace pour supprimer la notion de perspective. Associé au cadrage carré des images, cela contribue à notre incapacité à saisir la taille des objets. Bien qu'il n'ait en réalité photographié que de petits débris flottants, certaines images évoquent des vues aériennes, avec une impression de profondeur qui donne le vertige (de plus, dans cette série, Tomatsu ne donne aucun indice sur le sens de l'orientation, et lors des expositions, il les accroche dans des directions variées).

*As he moved into the the 1990s, he returned to the technique of Making Photo, producing more than ever before. In this exhibition, they have been gathered together to produce the Golden Mushroom series (cat. nos. 198–202), the New World Map series (cat. nos. 203–207), and the Character P: Long Horn series (cat. nos. 208–216). In each of these series, he shoots from almost directly over the subject, as he did in the Plastic series, creating a strange sense of scale and reality. (The Golden Mushroom series was created shortly after he ate a magic mushroom during a trip to Bali and experienced some powerful hallucinations. He painted a canvas, then used it as a base upon which he laid withered leaves, flowers, etc. The New World Map series also uses a base that he created himself, upon which he places moss or computer chips, etc., that he has removed from electrical appliances. In the Character P: Long Horn series, he has taken old abandoned boats or houses on the coasts of Chiba, Nagasaki, or Okinawa—places with which he has connections—and used them as the location for insect-like objects named Character P, which he has created out of electrical components. The combination of the unusual textures and brightness of the backgrounds, transformed by the influence of seawater or wind, with Character P creates an impressive result.)*

Dans les années 1990, il est revenu à la technique du « Making Photo », produisant plus que jamais auparavant. Dans cette exposition, ces œuvres sont regroupées en trois séries : Golden Mushroom (cat. nos 198–202), New World Map (cat. nos 203–207) et Character P: Long Horn (cat. nos 208–216). Dans chacune d'elles, il photographie ses sujets presque à la verticale, comme dans la série Plastic, créant une étrange impression d'échelle et de réalité. (La série Golden Mushroom a été réalisée peu après avoir consommé un champignon hallucinogène lors d'un voyage à Bali, une expérience qui lui a inspiré de puissantes visions. Il a peint une toile qu'il a utilisée comme support pour y disposer des feuilles fanées, des fleurs, etc. La série New World Map repose elle aussi sur une base qu'il a conçue, sur laquelle il dépose de la mousse ou des puces électroniques récupérées dans des appareils. Dans Character P: Long Horn, il a choisi d'anciennes épaves de bateaux ou des maisons abandonnées sur les côtes de Chiba, Nagasaki ou Okinawa—des lieux qui lui sont chers—pour y placer des objets évoquant des insectes, baptisés Character P, fabriqués à partir de composants électroniques. L'association des textures et de la luminosité inhabituelles des arrière-plans, altérés par l'action de l'eau de mer ou du vent, avec les Character P donne un résultat frappant.)

**P195**

*Another good example of the strange sense of scale he achieves by shooting from above can be seen in a third series included in the Interface section of this exhibition, called Interface 1: Rocks – Bio-Variety (cat. nos. 217–230). These pictures capture the intricate details of the intertidal zone formed between high and low tides due to the gravitational pull of the sun and moon.*

*Un autre bon exemple de ce sens étrange de l'échelle qu'il obtient en photographiant d'en haut se trouve dans une troisième série exposée dans la section Interface, intitulée Interface 1 : Rochers –*

*Bio-Diversité (n° de cat. 217-230). Ces images saisissent les détails complexes de la zone intertidale, façonnée entre les marées hautes et basses par l'attraction gravitationnelle du soleil et de la lune.*

Un autre bon exemple de ce sens étrange de l'échelle qu'il obtient en photographiant d'en haut se trouve dans une troisième série exposée dans la section Interface, intitulée Interface 1 : Rochers – Bio-Diversité (n° de cat. 217-230). Ces images saisissent les détails complexes de la zone intertidale, façonnée entre les marées hautes et basses par l'attraction gravitationnelle du soleil et de la lune.

*This area endlessly changes from sea to land then back to sea. It is home to barnacles, seaweed, and other forms of life that are strong enough to resist the bright sun, wind, rain, water, salt, and extremes of hot and cold. The astonishingly rich variety of colors that cannot be seen on land, the freshness, and the overflowing vitality combine to foster a miniature cosmos (it should be said that amphibious forms of life generally tend to resemble sea creatures externally).*

Cette zone passe sans cesse de la mer à la terre, puis de la terre à la mer. Elle abrite bernacles, algues et autres formes de vie assez résistantes pour affronter le soleil ardent, le vent, la pluie, l'eau, le sel et les extrêmes de chaleur et de froid. L'étonnante richesse des couleurs invisibles ailleurs, la fraîcheur et la vitalité débordante y créent un cosmos en miniature (il faut préciser que les organismes amphibies ont souvent, extérieurement, des traits proches des créatures marines).

*These photographs were first published in The Sea Around Us series in Camera Mainichi, 1966, as mentioned above, but since then, he has continued to work on them during his travels around the country.*

Ces photographies ont d'abord été publiées dans la série The Sea Around Us (Camera Mainichi, 1966), évoquée plus haut, mais il n'a cessé depuis de les retravailler au fil de ses voyages à travers le pays.

*A series included in the Interface section is Interface 3 – Muddy Sea: «Breathing Earth,» Isahaya Bay, Nagasaki Prefecture (1996-97/cat. nos. 247-258). As the title suggests, these photographs were all taken at Isahaya Bay in Nagasaki Prefecture and have never been shown before. They form the final section of this exhibition but offer a distinct visual approach compared to the other two Interface series shot in the nineties or the Making Photo series, making them particularly compelling.*

Cette série, intégrée à la section Interface, s'intitule Interface 3 – Mer boueuse : « Terre qui respire », baie d'Isahaya, préfecture de Nagasaki (1996-97/n° de cat. 247-258). Comme l'indique le titre, ces clichés ont tous été réalisés dans la baie d'Isahaya (Nagasaki) et n'avaient jamais été exposés auparavant. Ils constituent la dernière partie de l'exposition, mais proposent une vision différente des deux autres séries Interface des années 1990 ou de Making Photo, ce qui les rend particulièrement intéressants.

*The Isahaya Bay boasted the largest tideland in Japan and was often referred to as the cradle of the Ariake Sea due to the vast variety of life it contained, of which the mudskippers were the most famous. However, the government decided to drain the area in the name of disaster prevention, and despite overwhelming protest, they forced the matter through, sparking a nationwide debate.*

La baie d'Isahaya abritait la plus grande vase tidale du Japon et était surnommée « le berceau de la mer d'Ariake » en raison de l'incroyable diversité d'espèces qu'elle abritait, dont les périophtalmes (poissons sauteurs) étaient les plus célèbres. Pourtant, le gouvernement a choisi de l'assécher au nom de la prévention des catastrophes et, malgré des protestations massives, a imposé sa décision, déclenchant un débat national.

*Tomatsu photographed Isahaya Bay shortly before the seawater of the Isahaya tideland finally dried up, working at different times of the day. Standing there gazing at the vast expanse of mud, perhaps his thoughts returned to that day, forty years earlier, when he had found his house destroyed in the Ise Bay Typhoon. The milky-white mud, gradually exposed by the retreating tide, possesses an infinite variety of detail that sparkles in the soft sunlight. He seems to perceive the manifestation of some greater life force in the expression of the mud that has nurtured so many creatures. It is quite different from the inorganic texture he captured in the mud after the typhoon—this appears much gentler and richer. Why is it that his pictures evoke such a natural image, one that does not hint at its being the result of artificial reclamation?*

Tomatsu a photographié la baie d'Isahaya peu avant l'assèchement définitif de ses vasières, travaillant à différents moments de la journée. Debout face à l'immensité de boue, ses pensées ont peut-être dérivé vers ce jour, quarante ans plus tôt, où il avait retrouvé sa maison détruite par le typhon d'Ise. La boue laiteuse, peu à peu découverte par la marée descendante, révèle une infinité de détails scintillant sous la lumière douce du soleil. Il semble y percevoir la manifestation d'une force vitale supérieure, nourricière pour tant d'espèces. Rien à voir avec la texture minérale qu'il avait saisie après le typhon : ici, tout est plus doux, plus riche. Pourquoi ses images évoquent-elles une nature si préservée, sans laisser deviner qu'il s'agit d'un espace artificiellement reconquis ?

*Unlike the other two Interface series, he partly abandons the square framing and vertical camera angle. His shots, taken from a somewhat diagonal perspective, display a new generosity that does not exclude extraneous elements from the frame—whether a now useless fishing boat (cat. no. 256), his own shadow in the mud (cat. no. 257), or the profile of distant houses (cat. no. 247). While this may not be the sole reason, the overall composition gains a wavering, expansive depth and is filled with an airy clarity.*

Contrairement aux deux autres séries Interface, il délaisse en partie le cadrage carré et la prise de vue verticale. Ses clichés, capturés selon un angle légèrement diagonal, adoptent une ouverture nouvelle, intégrant sans exclusion des éléments étrangers : une barque de pêche désaffectée (n° 247), son ombre projetée dans la vase (n° 257), ou encore la silhouette lointaine de maisons (n° 247). Si ce n'est pas la seule explication, l'ensemble y gagne une profondeur mouvante et une limpidité aérienne.

*While it may risk abstract misunderstanding, I feel that the Isahaya series represents Tomatsu's first foray into pure landscape photography. At the very least, it can be said that when he photographed this sea of mud, he was not merely seeking superficial aesthetic beauty. I can't help but think that, at the time, he was drawn to a strange aura—the interplay of nature's cycles and history that lingers in the background of certain places and times.*

Même si cela peut prêter à une interprétation trop abstraite, j'ai l'impression que la série d'Isahaya marque les premières incursions de Tomatsu dans la photographie de paysage pure. Du moins peut-on affirmer qu'en capturant cette mer de boue, il ne cherchait pas simplement une beauté esthétique de surface. Je ne peux m'empêcher de penser qu'à ce moment-là, il était sensible à une étrange aura—celle du cycle de la nature et de l'histoire qui imprègne certains lieux et certaines époques.

1998 (Translated by Gavin Frew)





