

**REPRÉSENTER LE TABOU *BURAKU* :
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES
À TRAVERS LES ADAPTATIONS
CINÉMATOGRAPHIQUES DE *HASHI NO NAI KAWA***

Miyazaki Kaiko
INALCO / CEJ (Paris)

Le roman de Sumii Sue, *Hashi no nai kawa* [La rivière sans pont], a paru en sept volumes, entre 1959 et 1992. Cette œuvre, qui a pour cadre le monde des parias *burakumin*, a connu deux adaptations cinématographiques. La première est réalisée par Imai Tadashi, un cinéaste membre du Parti communiste japonais (PCJ), et comporte deux films, un sorti en 1969 et la suite en 1970. Vingt ans plus tard, en 1992, Higashi Yōichi réalise une autre adaptation du roman, cette fois avec la participation active de la BKD (Buraku kaihō dōmei, ligue d'émancipation des *buraku*). Une des raisons principales de l'existence de cette deuxième version réside dans l'opposition violente qu'a menée la BKD contre les films d'Imai dans les années 1970.

La BKD, qui se pose comme l'héritière légitime de la Suiheisha¹⁸⁴, avait maintenu à l'après-guerre, l'alliance historique avec le PCJ. Mais une scission voit le jour en 1965, lors des discussions autour de la préparation de la Loi de Mise en place des mesures spéciales pour l'assimilation de 1969, soutenue par la BKD, mais à laquelle le PCJ s'oppose. Par la suite, leurs relations ne cessent de s'envenimer. L'adaptation cinématographique de *Hashi no nai kawa* est une des manifestations et un des jalons de cette séparation. Elle entraîne le départ des membres communistes de la BKD, qui créent en 1970 la Seijōkaren, affiliée au PCJ, alors que la BKD s'allie avec le Parti socialiste (MIYAZAKI 2010 : 89-108).

Au-delà des enjeux politiques, les adaptations de *Hashi no nai kawa* soulèvent également la question du traitement du tabou, ici *buraku*, rarement pris de front dans le cinéma japonais, et plus largement, la question des représentations des populations discriminées. La commande d'une deuxième adaptation montre aussi comment la BKD tente de façonner une image contrôlée de ce qu'elle conçoit comme légitime de montrer ou non sur les *buraku*.

¹⁸⁴ Fondée en 1922, la Suiheisha est le premier mouvement majeur à lutter contre la discrimination et pour les droits des *burakumin*.

Un contrôle efficace puisque cette seconde version est celle qui est depuis la plus diffusée (KUROKAWA 2011 : 117-118), de peur de s'attirer les foudres de la BKD.

De l'adaptation au film de commande

La première partie de l'adaptation d'Imai Tadashi reçut un très bon accueil de la critique cinématographique (SATO 1969 : 85-87), mais aussi du public puisque le film fit trois millions d'entrée à sa sortie en 1969. Pourtant, à la sortie de la seconde partie en 1970, la BKD, avec à sa tête l'autoritaire Asada Zennosuke, reproche à Imai d'avoir produit un film discriminatoire. Elle l'explique dans sa « Déclaration d'accusation concernant le film *Hashi no nai kawa* (2nde partie) »¹⁸⁵ de mai 1970. On reproche au film de « n'être qu'une succession de scènes de discrimination [...] décrites de façon subjective », c'est-à-dire non conforme à la vision de la BKD. Celle-ci aurait voulu voir plus de séquences de « combats des *burakumin* contre la discrimination », pour « annuler toutes les scènes de discrimination ». Faute de cela, selon elle, le film « encourage [...] la discrimination anti-*buraku* » (BKD 1970 : 24).

La BKD tentera d'empêcher sa diffusion en faisant du chantage à la violence auprès des salles et en perturbant violemment les projections (SHIBA 2003 : 80-83 ; BKJK 2001 : 829). Elle réussit également à faire limiter les prêts des copies du film dans les bibliothèques du département de Tōkyō. La BKD est secondée dans son action par les groupuscules d'extrême-gauche, dont le Chūkakuha, dans une logique d'opposition au PCJ (MIYAZAKI 2010 : 89-108).

Imai renonce finalement à produire une troisième partie, mais en 1992, une nouvelle adaptation, celle de Higashi Yōichi, voit le jour. C'est un quasi film de commande de la BKD, qui a vocation à fournir des représentations « correctes ». Elle mène ensuite une politique active de promotion de sa version et réussit à reléguer dans l'ombre l'adaptation d'Imai (KUROKAWA 2011 : 117-118).

Les enjeux de la représentation des populations discriminées

La manière dont les populations discriminées sont représentées dans l'adaptation d'Imai cristallise les critiques de la BKD et explique la volonté de produire une version correctrice.

Dans la version d'Imai, deux personnages dérangeaient particulièrement la BKD. D'abord celui de Shigemi, une adolescente

¹⁸⁵ Il s'agit d'un document manuscrit de 32 pages dont nous avons pu consulter la copie.

burakumin enjouée, malgré l'extrême pauvreté de sa famille. Une scène la montre plaisantant avec un voisin sur son destin de fille vendue comme prostituée, en l'invitant à venir la voir plus tard comme client. La BKD juge que cette scène « encourage le mépris vis-à-vis des *buraku* », tout en précisant de façon pédagogique que ce genre de relations (prostituée/client) « ne pourrait pas exister entre les membres du même hameau qui sont souvent des proches parents ». Tout est pris au premier degré et quand cette même Shigemi, toujours pour taquiner son interlocuteur, affirme aimer manger du serpent grillé, la BKD dénonce le risque de faire penser au public que les *burakumin* mangent réellement du serpent (BKD 1970 : 5-6).

Dans le film de 1992, ces scènes sont supprimées et l'actrice qui joue le rôle de Shigemi n'est pas particulièrement mise en valeur, à la différence de la version d'Imai. La séquence de son départ vers la maison close a quand même été maintenue, mais de façon minimale et lisse, sans donner à voir ni son caractère personnel à elle, ni comment elle affronte son destin.

Un autre personnage nourrit la polémique dans le film d'Imai : celui de Tōsaku, le père de Shigemi. C'est un semi-clochard du *buraku*, qui vend ses filles comme prostituées, faute de travail. Repoussant et subversif, il représente aussi une certaine force de contestation : « Mesdemoiselles, pourriez-vous pousser vos fesses, s'il vous plaît, j'ai payé comme vous », râle-t-il dans un train avec sa bouteille d'alcool, en faisant fuir les autres passagers « bourgeois » qui, du coup, lui cèdent leurs places (IMAI 1970 : scène 16). Avec Tōsaku, la peur change de camp, contrairement à bien d'autres personnages *burakumin* du film, passifs face à la discrimination. Il devient ainsi le héros du hameau, lors de la « compétition des pompes à incendie »¹⁸⁶, mais surtout lors de l'épisode retraçant les émeutes du riz de 1918, où il est un des leaders des émeutiers.

D'après un sondage auprès d'un public « pas très au courant de la question *buraku* » réalisé dans « un lieu de travail à Ōsaka » en 1969, Tōsaku est celui qui a fait « la plus vive impression » (BMK 03/1969 : 77-81) avec le personnage de Nui, une *burakumin* vertueuse, courageuse et travailleuse.

C'est aussi le cas pour les critiques de cinéma comme Kitagawa Tetsuo, communiste depuis les années 1920, qui décrit Tōsaku,

¹⁸⁶ Compétition organisée entre hameaux, dont ceux non-*buraku*, dans le cadre des entraînements des brigades de pompier.

comme « un portrait humain plein de vie et de contradictions » qui l'a « particulièrement touché » (KITAGAWA *in* BMK 02/1969 : 69). Même dans le camp adverse, certains apprécient ce personnage. Ainsi Hijikata Tetsu, écrivain reconnu par la BKD, très critique face à l'ensemble du film d'Imai, considère cependant Tōsaku et Nui comme des « personnages captivants » qui « auraient dû être les vrais héros du film », et qu'« en allant jusqu'au bout du portrait de Tōsaku ivrogne, celui-ci aurait pu incarner clairement la question *buraku* », ce dont « Imai n'a pas été suffisamment capable » (HIJIKATA 1975 : 50), ajoute-t-il toutefois.

Dans la Déclaration d'accusation, la BKD, elle aussi, voit en Tōsaku un type de *burakumin* emblématique, et elle reproche au réalisateur de ne pas l'avoir décrit de façon plus pédagogique pour un public qu'elle considère comme peu au fait à la question *buraku* : « les comportements antisociaux des *burakumin* qu'on voit à travers Tōsaku à un certain degré auraient dû être décrits [...] du point de vue de (leur) classe comme conséquences inéluctables [...] de leur condition sociale ». Faute de cela, explique le texte, la description de Tōsaku par Imai « fait penser au public [...] que la cause de la discrimination anti-*buraku* réside dans la façon de vivre des *burakumin* eux-mêmes ». La BKD en conclue que « ce type de descriptions exacerbe la haine, l'antipathie et la discrimination anti-*buraku*, toujours latentes chez les non-*burakumin* » (BKD 1970 : 1-4, 9-10).

Pour l'adaptation de 1992, il y a eu beaucoup de débats autour de ce personnage (KUROKAWA 2011 : 150). Finalement Tōsaku devient un personnage très secondaire, une silhouette effacée que l'on n'aperçoit qu'en marge de l'écran. Une des explications en est donnée par Kawaguchi Shōshi, responsable en chef de la création du film, mais aussi administrateur financier de la BKD : le portrait du Tōsaku d'Imai lui paraît ainsi trop irréel, « pas fait comme les autres êtres humains », révélant « ses préjugés contre les *burakumin* » (KAWAGUCHI *in* EHSI 1992 : 189-190).

À ce sujet, Kurokawa Midori – une des rares historiennes au Japon à avoir osé travailler sur ces adaptations – constate que la tendance chez la BKD en ce début des années 1990 était de « présenter les *burakumin* comme les gens ordinaires » au point de « refuser la notion même de *buraku* », alors qu'« à une certaine époque, un portrait de *burakumin* comme Tōsaku avait été considéré comme emblématique [...] et que bien des *burakumin* l'avaient revendiqué avec fierté » (KUROKAWA 2011 : 150-154).

On voit là que les valeurs et le modèle du héros ont évolué en vingt ans au sein de la BKD, qui s'est elle-même renouvelée sur le

plan générationnel, mais aussi avec le recul de la pauvreté dans les *buraku* de ces années 1990, grâce aux aides gouvernementales (MIYAZAKI 2015 : 389-399), qui rendait sans doute moins familiers les portraits de ceux façonnés par la misère.

D'ailleurs, avec Tōsaku désormais marginalisé à l'écran, la pauvreté du *buraku* devient également beaucoup moins visible. La version de 1992 montre ainsi un *buraku* avec des chaumières en parfait état comme dans les reconstitutions des musées folkloriques, ses habitants sont vêtus de tenues sobres mais propres. Ils sont souriants et éclairés à électricité, quand le film d'Imai soulignait l'absence de l'électricité comme signe de pauvreté, et une pénombre qui donnait le ton général à la dureté de la vie quotidienne.

De même, Imai avait choisi délibérément de filmer en noir et blanc. Higashi a préféré les couleurs, avec une maîtrise de la lumière qui permet de valoriser tantôt la vivacité de la verdure qui entoure la vie des *burakumin*, tantôt la beauté des rizières, dans la douce lumière matinale où travaillent sobrement des métayers *burakumin*, dont certains plans rappellent *Les Glaneuses* de Millet.

Cela correspond à ce que voulait le comité de réalisation dès le départ : faire un film « joli et gai montrant des gens vivants [...] dans une belle nature, [...] d'autant que celui d'Imai était fait d'images elles-mêmes très sombres » (TANIMOTO in EHSI 1992 : 191).

En édulcorant la pauvreté et en reléguant au second plan les personnages *burakumin* peu conformes à la norme voulue, le film de 1992 offre une vision lisse et aseptisée des *buraku*. On peut se demander aujourd'hui si cette adaptation, largement diffusée, n'a pas alimenté une certaine confusion chez les Japonais : ils sont en effet de plus en plus nombreux depuis les années 1990 à penser que les *burakumin* profitent indûment des aides publiques et qu'ils ne sont pas si pauvres (ŌSAKA-FU 2011 : 31-34, 58).

Une autre confusion possible est de penser qu'il ne s'agit pas d'un film sur les *buraku*. C'est ce que regrettent certains spécialistes de l'histoire des *buraku*, comme Mahara Tetsuo (mais proche du PCJ), qui déclare en 1992 : « un film joli et gai, [...] mais un film qui n'a pas la conscience de l'histoire [...]. Ce n'est plus un film sur les *burakumin*, mais un film sur une histoire d'amour à l'eau de rose » (MAHARA in BMK 08/1992 : 9).

Les raisons d'une version édulcorée

Un autre point, central, de la critique contre Imai était le manque de scènes de lutte contre la discrimination, ce qui était alors essentiel pour la BKD. On peut être ainsi surpris d'en retrouver peu dans la

version de 1992, à l'inverse de la première version où elles sont bien présentes.

C'est le cas, par exemple, de l'épisode de la compétition des pompes à incendie. Il s'agit pour chaque hameau d'essayer de montrer que sa pompe est la plus puissante. C'est une possible occasion de revanche pour le *buraku*, qui vient alors d'acquérir sa propre pompe à grand frais. Dans la version d'Imai, les *burakumin* remportent la partie contre d'autres hameaux, mais le fanion de la victoire est subtilisé par les non-*buraku* qui refusent leur défaite, entraînant une bagarre générale. La version de 1992 donne bien moins de place à cet épisode, devenu peu explicite. La situation du vol du fanion est moins claire, et la bagarre confuse, moins tranchée entre *burakumin* et non *burakumin*, comme s'il ne fallait pas montrer l'animosité entre les deux groupes.

Cette logique se vérifie aussi dans la façon de représenter les émeutes du riz de 1918. Il s'agit pour Imai d'un événement fondamental, auquel il consacre la majeure partie du deuxième volet. La scène culminante est un gros plan montrant les émeutiers armés de piques, dont Tōsaku au premier rang, faisant face aux militaires reculant. Elle est suivie d'un intertitre qui précise « le peuple des sans-nom fait l'histoire » (IMAI 1970 : scènes 116-118, 173).

Cette vision d'Imai pourrait satisfaire la BKD, qui considère qu'il s'agit du « premier combat du peuple dans l'histoire moderne du Japon », dont « les *burakumin* étaient à la tête »¹⁸⁷. Mais la BKD juge que la description d'Imai renforce « le préjugé [...] selon lequel les *buraku* forment une “bande terrifiante” » (BKD 1970 : 17-18). Dans la brochure du scénario de 1992, Hijikata Tetsu ira même jusqu'à accuser Imai d'avoir « défiguré l'histoire [...] avec l'intention d'isoler les *burakumin* en donnant l'impression qu'ils sont les seuls à se déchaîner » (HIJIKATA in EHSI 1992 : 212-213).

On pourrait s'attendre à ce que le film de 1992 donne une vision « correcte » de cette lutte. Mais finalement, plutôt que de risquer de renforcer l'image de *burakumin* menaçants, la BKD choisit la discrétion : le film ne montre les émeutiers que de très loin comme si, anonymes sans identité, ils faisaient partie d'un décor. Les seuls participants clairement *burakumin* ne sont pas parmi les émeutiers, mais sont des marchands de riz qui cachent leur origine *buraku*. Ces derniers sont les seuls à respecter les émeutiers et à vendre du riz à bas prix, malgré l'ordre de la police. Ensemble, ils arrivent à faire

¹⁸⁷ Notons que, selon l'historiographie, l'idée que les *burakumin* aient été à la tête des émeutes du riz relève de la propagande d'État d'alors (Harada 1975 : 255-257).

partir des policiers, non par la violence, mais avec l'éloquence, la raison et la fermeté. On peut considérer que c'est là la vision du combat contre la discrimination promue par la BKD des années 1990.

Il en va de même concernant la représentation politique de la Suiheisha, fondée après les émeutes du riz, à la suite du congrès de la Byōdōkai (association pour l'égalité) en 1922, lors duquel est lancé, en opposition, l'appel à la fondation de la Suiheisha, de concert avec les communistes. Cet événement est traité tant dans le roman de Sumii que dans les deux adaptations cinématographiques. Le film d'Imai force les traits pour souligner les aspects clandestins et révolutionnaire de cet événement, tandis que celui de Higashi gomme les référentiels communistes en mettant en avant une image modérée du mouvement. Dans le film de 1992, la Suiheisha y est ainsi représentée sous une allure plus inoffensive, légaliste et nullement clandestine, ce qui ne correspond pas tout à fait aux faits historiques ni même au roman.

En mettant de côté les référentiels marxistes de la déclaration de la Suiheisha, le film de Higashi garde du roman la notion de l'égalité de tous dans leur dignité humaine : « tous les hommes sur cette terre sont, en tant qu'êtres humains, dignes d'être respectés de façon égale », prononce le fondateur de la Suiheisha. Mais dans le film, la notion d'égalité est surtout celle de la ressemblance, entre les *burakumin* et les non-*burakumin*, que ce qui relève de l'égalité des droits. Ces choix font écho aux discours officiels de la BKD d'alors. Dans le texte de la brochure du film de 1992, Kawaguchi Shōshi indique comme « la base de la création de ce film », le fait que « la BKD a décidé de s'investir dans la lutte pour les droits de l'homme qui se répandent dans le monde entier » (KAWAGUCHI *in* EHSI 1992 : 189). La BKD tente d'élargir son action vers le champ international. Cela permet de mieux comprendre pourquoi le film de 1992 valorise les appels à l'égalité des hommes sur toute la planète (« *chikyū* »), alors que le film de 1970 s'intéressait surtout aux *burakumin*, comme sujets de leur propre combat.

La BKD nourrit en effet des ambitions internationales. Kawaguchi ajoute ainsi, certainement un peu naïvement, que « c'est bien la lutte de la Suiheisha, qui doit jouer le rôle de la grande lumière pour les combats de droits de l'homme des divers peuples du monde ». La Suiheisha se voit ainsi érigée rétroactivement en quasi inventeur des droits de l'homme. D'ailleurs, le lieu de la naissance de la Suiheisha, à Nara, se revendique d'être le « pays natal des droits de l'homme » (*jinken no furusato*).

Cette prétention universelle nourrit paradoxalement l'identité de ce groupe minoritaire (1 % de la population japonaise, NOGUCHI 2006 : 83), non par la seule adhésion au mouvement international pour les droits de l'homme, mais comme ayant eu un rôle de précurseur au niveau mondial, dont les *burakumin* peuvent être fiers. Kawaguchi exprime ainsi, pour les *burakumin*, « leur fierté des fruits d'une lutte de 70 ans (depuis la fondation de la Suiheisha) », qu'ils souhaitent « faire savoir au monde », et « lui faire partager », pour « élargir grandement la boucle de la solidarité internationale contre la discrimination » (KAWAGUCHI *in* EHSI 1992 : 189). Une volonté de réélaborer une identité et une fierté *burakumin* dont Kurokawa Midori date la préoccupation justement au début des années 1990 (KUROKAWA 2011 : 150).

Ce projet se vérifie dans toute son ampleur avec la scène du mariage de Nanae dans l'adaptation de 1992. Les noces se font en l'absence de son mari, emprisonné après la création de la Suiheisha. Le mariage est quand même célébré, mais la mariée fait face à un paravent, où est inscrite l'intégralité de la déclaration de la Suiheisha, vers laquelle zoome la caméra, sans qu'on ait le temps de la lire, pour s'arrêter sur le mot *hokori* (« fierté ») en gros plan.

Cette scène du paravent n'existe pas dans la version d'Imai. Ce dernier choisit de montrer le départ des protagonistes vers le congrès fondateur de la Suiheisha en 1922, avec en voix-off l'intégralité de la déclaration de la Suiheisha¹⁸⁸, qu'il offre au spectateur et sur laquelle il choisit de conclure son film.

Conclusion

À la lecture des critiques de la BKD concernant l'adaptation de *Hashi no nai kawa* par Imai, on aurait pu s'attendre à ce que la version de 1992 apporte une correction à celle de 1970. Nous avons montré que c'était loin d'être le cas. L'analyse comparative des deux versions révèle surtout le changement des objectifs et des méthodes opérées par la BKD depuis les années 1970. On peut même se demander si le film de 1992 n'est pas une entreprise visant à corriger l'image de la BKD des années 1970 plutôt qu'à corriger le film d'Imai.

En effet, de par ses actions violentes, dont la campagne contre le film d'Imai fut particulièrement représentative, la BKD a acquis auprès de la population les traits d'un groupe inquiétant dont les

¹⁸⁸ Le scénario montre l'intention de mettre en valeur « la chaleur et la lumière parmi les hommes en ce monde » (Imai 1970 : scène 182) comme extrait de la déclaration, mais le film a choisi de privilégier l'intégralité de celle-ci.

méthodes d'intimidation ressembleraient à celles des *yakuza*. Consciente de ce problème, la BKD a changé ses méthodes dans les années 1980 et a entrepris un changement d'idéal. Celui-ci compense le vide théorique creusé par la nécessité de se démarquer du PCJ et du marxisme. L'idée de se présenter comme une sorte de messenger des droits de l'homme permet de montrer la BKD sous un visage apaisant et coupé de l'idéologie communiste. L'adaptation de Higashi peut être aussi considérée comme un des outils pour contrer l'image menaçante des *burakumin*. On observe également dans son film l'émergence d'une logique de fierté identitaire qu'on retrouve pour d'autres groupes discriminés, avec une chronologie assez proche. Avec une différence de taille concernant les communautés *buraku* : les tensions, les tabous autour de ce sujet restent tels dans le Japon contemporain, que des « *buraku* ou *eta pride* » restent, à notre avis, encore difficilement imaginables.

Bibliographie

BURAKU KAIHŌ DŌMEI (BKD). « Eiga *Hashi no nai kawa* dainibu kyūdan yōkō [Déclaration d'accusation concernant le film *Hashi no nai kawa* (2nde partie)]. » Mai 1970, 32 p. Copie du manuscrit original.

BURAKU MONDAI KENKYŪJO (BMK). *Buraku*, n^{os} 239-259 et 552. Kyōto, Buraku mondai kenkyūjo, 1969-1970 et 1992.

EIGA HASHI NO NAI KAWA SEISAKU IINKAI (EHSI). *Shinario : Hashi no nai kawa* [Scénario : La rivière sans pont]. Ōsaka, Kaihō Shuppan-sha, 1992.

HARADA, Tomohiko. *Hisabetsu buraku no rekishi* [Histoire des hameaux discriminés]. Tōkyō, Asahi shinbun-sha, 1975 (1973).

HIGASHI, Yōichi *et al.* *Hashi no nai kawa* (adaptation cinématographique). Tōkyō, Garirea Seiyū, 1992 (139 min.).

HIKATA, Tetsu. « Hanzaiteki na utsukushisa [Beauté criminelle]. » *Sayama sabetsu saiban*, n^o 15, 1975 : 47-53.

IMAI, Tadashi *et al.* *Hashi no nai kawa* (adaptation cinématographique). Tōkyō, Horupu Eiga, 1^{re} partie en 1969 (127 min.), 2nde partie en 1970 (140 min.).

KUROKAWA, Midori. *Egakareta hisabetsu buraku* [Descriptions des *buraku* discriminés]. Tōkyō, Iwanami shoten, 2011.

MIYAZAKI, Kaiko. « Des buraku sans burakumin ? Mutations identitaires des quartiers de parias dans le Japon du XXI^e siècle. » In *Japon pluriel 11*. Arles, Éditions Philippe Picquier, 2015 : 389-399.

MIYAZAKI, Manabu *et al.* *Nihon kyōsantō vs buraku kaihō dōmei* [Le PCJ contre la BKD]. Tōkyō, Ningen shuppan, 2010.

NOGUCHI, Michihiko *et al.* *Buraku mondairon e no shōtai*, 2^e éd. Ōsaka, Kaihō shuppan-sha, 2006.

ŌSAKA-FU [Département d'Ōsaka]. *Jinken mondai ni kansuru fumin ishiki chōsa hōkokusho* [Rapport d'enquête sur l'opinion des habitants du département d'Ōsaka concernant la question de droits de l'Homme]. Ōsaka, 2011.

SABOURET, Jean-François. *L'Autre Japon : les burakumin*. Paris, Maspero, 1983.

SATŌ, Tadao, « Tabū o saketeha ikenai [Il ne faut pas éviter les tabous]. » *Eiga hyōron* [Critique cinématographique], n° 26, avril 1969 : 85-87.

SHIBA, Fusaharu. « Kaihō dōmei to no ketsubetsu [Adieu à la BKD]. » *Jinken to buraku* [Droits de l'homme et *buraku*]. Kyōto, n° 711, décembre 2003 : 78-85.

SUMII, Sue. *Hashi no nai kawa* [La rivière sans pont]. 7 vol., Tōkyō, Shinchō-sha, 1961-1992 (1^{re} éd. du vol. 1 : 1959, *Buraku mondai kenkyūjo*).