



**HAL**  
open science

## Fictions Omega

Mélanie Pavy

► **To cite this version:**

Mélanie Pavy. Fictions Omega. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2020. Français. NNT : 2020UPSLE088 . tel-03770265

**HAL Id: tel-03770265**

**<https://theses.hal.science/tel-03770265>**

Submitted on 6 Sep 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**THÈSE DE DOCTORAT**  
**DE L'UNIVERSITÉ PSL**

Préparée à La Femis PSL Université

# FICTIONS OMEGA

Soutenue par

**Mélanie Pavy**

Le 14 octobre 2020

École doctorale n° ED 540

**École doctorale**  
**transdisciplinaire**  
**Lettres/Sciences**

Spécialité

**Programme SACRe**

## Composition du jury :

Marielle, MACÉ Historienne de la littérature Directrice de recherche, CNRS	<i>Rapporteuse, Présidente</i>
Michael, LUCKEN Historien Professeur des Universités, INALCO	<i>Rapporteur</i>
Sophie, HOUDART Anthropologue Directrice de recherche, CNRS	<i>Directrice de thèse</i>
Antoine, DE BAECQUE Historien du cinéma Professeur des Universités, ENS Ulm	<i>Co-directeur de thèse</i>
Christian, MERLHIOT Réalisateur Directeur école supérieure d'Art, Aix en Provence	<i>Encadrant de thèse</i>
Chihiro, MINATO Photographe, Professeur des Universités, Tama (Tôkyô)	<i>Membre du jury</i>

# FICTIONS OMEGA



SOUTENUE PAR MÉLANIE PAVY

LE 14 OCTOBRE 2020

---

Composition du jury :

MARIELLE, MACÉ

Historienne de la littérature  
Directrice de recherche, CNRS  
Rapporteuse

MICHAEL, LUCKEN

Historien  
Professeur des Universités, INALCO  
Rapporteur

SOPHIE, HOUDART

Anthropologue  
Directrice de recherche, CNRS  
Directrice de thèse

ANTOINE, DE BAECQUE

Historien du cinéma  
Professeur des Universités, ENS Ulm  
Co-directeur de thèse

CHRISTIAN, MERLHIOT

Réalisateur  
Directeur école supérieure d'Art, Aix en Provence  
Co-encadrant de thèse

CHIIHIRO, MINATO

Photographe  
Professeur des Universités, Tama (Tôkyô)  
Examineur

# SOMMAIRE

---

<b>INTRODUCTION / PUISQU'IL FAUT BIEN COMMENCER QUELQUE PART</b> .....	5
<b>I / AUX ORIGINES DE LA PERTE DU MONDE</b> .....	17
> Situation 1 : La Teigne .....	18
1 / QUEL ALPHA POUR OMÉGA ? .....	25
A / Une arche .....	26
B / Un vague terrain .....	29
C / Un mirage .....	35
2 / LA PROJECTION D'UN MONDE CATASTROPHÉ .....	39
A / L'évènement Tchernobyl .....	40
B / Rationalité et Espace-temps .....	45
C / La fin des récits modernes ? .....	49
D / Cinéma et Grands Récits .....	53
3 / OMÉGA, OU COMMENT FILMER UNE APOCALYPSE SLOW MOTION .....	58
A / Je préférerais ne pas faire de film : le projet holographique .....	59
B / La perte d'un monde plutôt que la fin du monde .....	66
<b>II / ARPENTER LE TERRITOIRE ET SE LAISSER AVALER PAR LES PAYSAGES</b> .....	71
> Situation 2 : Chemin de fuite .....	72
1 / UN TERRITOIRE À RENOMMER .....	78
A / Image du réel et réel de l'image .....	79
B / Esthétique du fragment .....	86
C / Y être ou ne pas y être .....	92
2 / LE PAYS DES BARBARES .....	98
A / Echos et Résonances .....	98
B / Ah, Matsushima, ah ! .....	104
C / Poétique de l'itinéraire .....	110
<b>III / RESTER SUR PLACE À TÔWA, ENTRE RADIONUCLÉIDES ET NOSTALGIES</b> .....	115
> Situation 3 : Les émeus .....	116
1 / S'INSTALLER À TÔWA .....	129
A / <i>Furusato</i> , vieilles capitales abandonnées et pays natal .....	129
B / Des Champignons <i>pour la suite du monde</i> .....	132
C / Filmer des changements invisibles dans le paysage .....	143



2 / UNE NOSTALGIE SANS DÉPART .....	148
A / Première prise .....	148
B / Deuxième version .....	152
C / Le monologue du sanglier .....	157
<b>IV / SE REMETTRE EN MOUVEMENT : FABULER LES MONDES À VENIR .....</b>	<b>165</b>
> Situation 4 : Trophées de chasse .....	166
1 / DU JAPON À L'INDE ET RETOUR .....	175
A / Être japonaise en Inde .....	175
B / Être indien sous la domination britannique .....	178
C / Être indien dans le Japon de Heian .....	184
D / Nouveaux déplacements .....	186
2 / LA FICTION OMÉGA .....	194
A / La catastrophe .....	195
B / Apprendre à être heureux en Inde .....	196
C / Tisser vies et fantasmes .....	199
3 / OMÉGA : UNE FABULATION .....	204
A / Se réapproprier les récits de la fin .....	205
B / Un espace à peupler .....	210
C / Inventer sa vie, filmer un film en construction .....	215
<b>CONCLUSION / FIN DE PARTIE .....</b>	<b>221</b>
<b>MATÉRIAU .....</b>	<b>233</b>
TAÏGA PAL de Joaquim Pavy .....	235
PYLÔNES de Sophie Houdart .....	240
UN PLI de Sandra Krasnor .....	243
POUR MARUMI de Marcelline Delbecq .....	247
MONOLOGUES .....	251
<b>SOURCES ET RÉFÉRENCES .....</b>	<b>269</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>281</b>

## AVERTISSEMENTS

J'utilise le système Hepburn non modifié pour les transcriptions japonaises. Conformément à l'usage académique, le patronyme japonais est toujours donné avant le nom personnel.

# PUISQU'IL FAUT BIEN COMMENCER QUELQUE PART

---

Il est 18h et le soleil chauffe encore. D'ici quelques minutes pourtant, la nuit sera tombée d'un seul coup, comme de coutume à cette période à Chennai, comme si l'on avait simplement descendu un store. Le petit jardin tropical du café où Minami Mayu m'a donné rendez-vous est bondé et je monte m'installer dans la salle à l'étage.

Il fait donc nuit noire lorsqu'elle arrive une demi-heure plus tard et s'assied devant moi. Après de chaleureuses présentations, elle me rapporte les informations qu'elle a glanées à ma demande sur la communauté japonaise de Chennai. Celle-ci rassemble environ huit cents personnes dont cinq cents font partie de l'association des Japonais de Chennai. Il existe également une association spécifique pour les femmes appelée NEEM. La communauté est très liée et organise beaucoup d'activités collectives. Il y a trois festivals par an, durant lesquels elle se retrouve quasiment au complet : le festival d'été, en août, celui de fin d'année, en décembre, et le nouvel an, en janvier. À cela s'ajoute tout un ensemble d'activités sportives et culturelles comme la photographie, le basket, le marathon (tous les mercredis et dimanches), le golf, le football, le softball, le badminton, la pêche, le mah-jong, la chorale et des groupes de musique en tous genres... M. Tanaka, me précise-t-elle, avec qui elle m'a arrangé un rendez-vous la semaine suivante, fait d'ailleurs partie d'un groupe de pop japonaise très apprécié des festivals annuels.

Mayu, travaille pour le consulat du Japon à Chennai. Elle a vingt-sept ans, elle parle un anglais impeccable et m'a proposé de m'aider comme interprète pour le tournage qui va commencer la semaine suivante. Elle m'a déjà mise en contact avec plusieurs personnes et pense à d'autres qu'elle pourrait me faire rencontrer. Mais elle aurait besoin d'en savoir un peu plus sur le projet : *cette ville japonaise au sud de Chennai, dont vous parliez dans l'appel à participation et à partir de laquelle vous voulez écrire un scénario de science-fiction, je n'ai pas bien compris, est-ce qu'elle existe vraiment ?*

Elle a raison, je m'aperçois que cet aspect n'est pas clair dans la présentation du projet que je lui ai fait parvenir. Mais comment répondre simplement à cette question ? Cela fait maintenant quatre ans que je travaille sur Oméga et je suis incapable de trancher net. La ville d'Oméga a-t-elle une existence concrète ou n'est-elle que le fruit de mes fantasmes ? J'ai besoin de revenir en arrière.

Le 11 mars 2011, je suis en France, je rédige un énième dossier de financement pour la post-production de *Cendres*<sup>1</sup>, le long métrage que j'ai tourné au Japon avec mon compagnon l'été précédent. Le tournage avait duré deux mois et nous avons filmé les errances d'une jeune femme franco-japonaise traversant l'archipel, les cendres de sa mère sous le bras, à la recherche du sens à donner à cet évènement et à sa propre vie. Ce tournage avait été mon premier voyage au Japon. Une découverte en forme de plongée dans l'intime de ce pays, dont l'une des protagonistes de notre film disait justement que les étrangers (quoi qu'il arrive) n'y comprenaient jamais rien. Sans m'y attendre, j'avais été saisie. Je n'y comprenais rien c'était vrai mais je mourrais d'envie de creuser et nous avons déposé notre candidature pour un programme de résidence qui nous permettrait d'y repartir sept mois, pour le montage du film.

6

C'est ce soir-là, prise dans un mélange de soucis presque administratifs et de rêves de départ, que j'avais appris la nouvelle : « Le Japon a été frappé par le plus violent séisme de son histoire (...). Le tremblement de terre, de magnitude 8,9, s'est produit au large des côtes nord-est du Japon. Suivi de nombreuses et puissantes répliques, il a provoqué un impressionnant tsunami. Des vagues atteignant dix mètres de haut ont déferlé sur Sendai, la ville la plus proche de l'épicentre du séisme. Le bilan, encore provisoire, fait état d'au moins mille morts et de nombreux disparus<sup>2</sup>. Par ailleurs, selon l'agence de presse japonaise Kyodo, dans la province de Fukushima, le niveau de radioactivité est mille fois supérieur à la normale à l'entrée de la centrale atomique de Daiichi et, toujours selon Kyodo, il y aurait des fuites radioactives, ce que les autorités démentent. Le premier ministre, Kan Naoto, a demandé aux personnes habitant à moins de dix kilomètres de la centrale nucléaire d'évacuer<sup>3</sup>. »

---

1. PAVY M. ET GUIRO I., *Cendres*, produit par Les Films de la Jetée, France, 2015, 74'

2. Il atteindra finalement plus de 18 000 morts et disparus.

3. AFP, « Un puissant séisme frappe le Japon et fait des centaines de morts », *Le Monde*, 11 mars 2011 à 21h09  
[https://www.lemonde.fr/asie-pacifique/article/2011/03/11/un-puissant-seisme-frappe-le-japon-et-fait-des-centaines-de-morts\\_1492019\\_3216.html](https://www.lemonde.fr/asie-pacifique/article/2011/03/11/un-puissant-seisme-frappe-le-japon-et-fait-des-centaines-de-morts_1492019_3216.html)

Les jours suivants les nouvelles ne sont pas meilleures, le nombre de morts devient vertigineux, les images de la destruction des côtes de plus en plus effrayantes et l'accident nucléaire se confirme. La zone contaminée s'agrandit et avec elle, le nombre de personnes évacuées. Je panique. Est-ce la fin du Japon ? Mon ami d'enfance, Gaspard Kuentz, qui nous avait accueillis pendant le tournage est encore à Tôkyô et je suis terrifiée par le danger qui pèse sur lui. Ma première réaction est d'insister pour qu'il rentre au plus vite en France. *Comment veux-tu que je rentre simplement en France*, me répond-il, *et que j'abandonne ici ma copine, mes amis, la vie que j'ai construite depuis quinze ans ?* Je suis désarçonnée mais je comprends sa réponse. Il me dit qu'il va quand même partir un peu dans le Sud de l'archipel en attendant de voir comment tournent les choses. Et je me prends à penser qu'il est vain de partir plus bas et même vain de penser s'enfuir. On ne sait pour le moment que peu de choses sur l'étendue du désastre mais il me semble alors possible que la contamination concerne déjà le monde entier. Je suis cela de près et je discute souvent avec Gaspard pour savoir comment les choses évoluent. Et puis les mois passent. Les nouvelles deviennent moins quotidiennes. D'autres les remplacent. En juillet nous apprenons que notre dossier a été sélectionné et nous nous réjouissons à l'idée de ce long séjour à Kyôto.

En janvier 2012, nous nous installons pour sept mois dans la prestigieuse Villa Kujoyama. C'est la première semaine de notre arrivée et je flâne dans la galerie marchande couverte de Teramachi. Depuis quelques jours j'arpente la ville. Je retrouve quelques lieux découverts durant mon premier voyage et je me demande lesquels me seront devenus familiers dans quelques mois. Je me promets d'aller une fois par semaine dans ce *sentô*<sup>4</sup> du centre-ville et je décrète que le vélo sera mon moyen de transport principal. Je me projette dans cette vie japonaise. Je salive en passant devant les restaurants, les petites boutiques du marché, et je décide de commencer une collection de thés pour apprendre à en différencier les saveurs. Tout me plait.

Perdue dans mes pensées j'arrive maintenant à l'autre bout de la galerie couverte et je m'aperçois que la pluie tombe à l'extérieur des arcades. Je n'ai pas pris de parapluie et je n'ose pas sortir. Je suis paralysée. Je me demande de quelle nature est l'eau qui est en train de tomber du ciel. Et si j'avais un parapluie, cela serait-il suffisant ? Faudrait-il en rentrant que je prenne une douche ? Que je lave mes affaires ? Que je jette ce parapluie ? Et d'ail

---

4. Bains publics japonais.

leurs qu'en est-il de l'eau qui coule dans la douche à la Villa ? Que penser de l'air de que je respire ? Le thé que je projetais de boire dès mon retour ne m'apparaît plus si réconfortant ; les aliments du marché me semblent suspects ; prendre un bain dans un *sentô*, quasiment funeste. Depuis l'arrivée, je n'y avais pas pensé. Emportée par l'enthousiasme de cette vie japonaise qui s'offrait à moi, j'avais oublié l'accident nucléaire, je l'avais mis de côté. Mais là, sous cette pluie battante, je ne pouvais plus l'éviter. Il était devant moi, invisible et terrifiant. Contaminant d'un coup tout le réel. J'étais envahie par un sentiment d'angoisse et simultanément de nostalgie. Une nostalgie du présent qui dégoulinait maintenant, visqueuse, sur mon quotidien et me faisait percevoir le monde comme hors d'atteinte, désormais recouvert par une toxicité hostile. Et je ne savais pas quoi faire de ce sentiment.

8 | Les mois qui avaient suivi la catastrophe, le panache radioactif s'était dispersé en fonction de la topographie et des vents, jusqu'à deux-cent-cinquante kilomètres à l'intérieur des terres, et jusqu'à Tôkyô, criblant aléatoirement le territoire de « taches de léopard » radioactives. Neuf mois plus tard, à plus de quatre-cent-cinquante kilomètres au sud de Tôkyô, il paraissait néanmoins peu probable que des radionucléides soient encore déposés par les pluies. Je le savais bien mais comment en avoir la certitude... ? Au cours de notre séjour, certains résidents avaient décidé de partir pour « Fukushima » (avec toute l'approximation, je le découvrirai plus tard, que cette dénomination comporte). Des cinéastes étaient venus nous rencontrer, qui préparaient un tournage dans ce qui était désormais appelé la « Zone de retours difficiles » et qui avait été étendue le 11 avril 2011, à trente kilomètres autour de la Centrale.

Pour ma part, je restais à Kyôto. Nous étions venus ici pour la réalisation d'un film tourné avant la catastrophe, dans un Japon où les traumatismes nucléaires portaient encore les noms de Hiroshima et de Nagasaki. Aller à « Fukushima » n'aurait eu aucun sens. Pourtant, « Fukushima » m'obsédait. J'assistais plusieurs fois par jour, virtuellement, à la submersion continue du Japon sous le flux incessant d'images de la vague, rediffusées en boucle sur internet et auxquelles j'avais de plus en plus de mal à m'arracher. Lorsque je leur échappais, que je reprenais pieds dans le réel, j'étais à Kyôto, j'habitais la ville impériale, immuable et inchangée. Pourtant, régulièrement, à la faveur d'une bourrasque, à la vue d'une fontaine, ou sans raison apparente, il me semblait sentir des radiations invisibles traverser mon corps.

C'est à cette période et dans cette atmosphère, que je découvre un article dans le journal Yomiuri (05/01/2012) : « Le gouvernement japonais, en étroite collaboration avec des entreprises privées, va développer une zone résidentielle à grande échelle dans la banlieue de Chennai (ancienne Madras), dans le sud de l'Inde. Le projet consiste à « exporter » la ville tout entière ainsi qu'un parc industriel pour les petites et moyennes entreprises, des centres commerciaux adaptés au goût japonais, un golf et un hôpital. La ville permettra d'accueillir cinquante-mille personnes. Ce sera le premier cas de développement urbain dans lequel sera exportée l'infrastructure d'une ville. Avec ses condominiums coûteux faisant face à l'océan Indien, le projet consistera à créer une cité de haut standing, dans laquelle les expatriés japonais pourront vivre avec leur famille<sup>5</sup>. »

À ce premier article s'en ajoute une série d'autres dans lesquels se répète l'hypothèse selon laquelle cette ville en Inde baptisée Oméga, « la dernière », pourrait constituer *in fine* un refuge pour l'élite japonaise en cas de nouvelle catastrophe nucléaire et donc potentiellement de disparition du Japon comme territoire habitable. Oméga, cité futuriste, hors-sol, hybride entre nations, aboutissement SF de l'esprit de conquête de notre société et des conséquences désastreuses qu'il contient. Oméga, arche de Noé moderne, au potentiel mythique, transportant avec elle, vainement, les éléments d'un Japon voué à disparaître. Oméga comme synthèse miniature des tensions communes et irrésolues à l'origine de la fondation de nos civilisations urbaines contemporaines, à l'origine de notre monde actuel. Comme en modèle réduit, cette ville à venir semble me tendre un miroir de l'état de notre monde, écartelé entre désir de conquête et nostalgie des origines, entre volonté de maîtrise et recherche inapaisable d'un état du monde antérieur aux impacts de l'activité humaine.

En même temps que ce prisme posé sur notre monde, Oméga m'offre aussi et plus précisément, un détour propice par lequel aborder l'évènement catastrophique du 11 mars 2011. Car si cette ville pourrait devenir le refuge d'une population japonaise exilée ayant perdu l'accès à son territoire après l'avènement d'une catastrophe nucléaire future, elle est avant tout la projection d'un monde rendue possible par la catastrophe nucléaire passée. C'est à la suite du 11 mars 2011 et de la contamination réelle que l'accident a entraîné, que la ville

---

5. *Yomiuri Shimbun*, 05/01/2012. Cité par MOCHIZUKI I., "Japanese government is going to build a remote Japan in India", *Fukushima Diary*, 14 juillet 2012 (ma traduction depuis la version anglaise)

d'Oméga peut être pensée comme un refuge post-catastrophe. C'est l'évènement passé qui oblige à se demander comment fuir, c'est son ampleur qui impose de s'interroger sur la validité actuelle d'un refuge terrestre. C'est la Grande catastrophe de l'Est du Japon et l'atmosphère si étrange qu'elle a distillé, qui me poussent à m'absorber dans ce projet étrange de construction d'une ville japonaise dans le sud de l'Inde. Aller chercher en Inde ce qui me paralyse au Japon réussit à me remettre en mouvement. Chercher Oméga, comme s'il s'agissait de décrire un monde suspendu entre sa fin et son début, entre ses espoirs inassouvis de conquête et son inaltérable nostalgie, est le sujet de cette thèse qui m'a entraînée pendant quatre ans dans des enquêtes multiples, entre Inde et Japon, cinéma et littérature, archéologie et anticipation. Voilà ce que j'aurais pu raconter à Mayu, ce soir de février 2019, lors de notre premier rendez-vous à Chennai. Mais j'ai préféré lui dire les choses plus simplement : Oméga existe vraiment en tant que projet. Il est réellement prévu de construire une ville pour accueillir des Japonais au sud de Chennai. L'hypothèse selon laquelle elle pourrait être un refuge pour l'élite en cas de nouvelle catastrophe nucléaire a bel et bien été formulée. Mais entre ces deux réalités, Oméga n'est pour le moment qu'un espace vide et mon projet consiste à le peupler.

Ce sont les ramifications étranges de ce parcours que je vais tenter de raconter dans les pages qui viennent. Le récit d'une recherche dans laquelle la raison devra faire confiance aux intuitions, aux « coïncidences objectives » (comme disent les surréalistes), aux sensations, aux souvenirs et aux échos, pour continuer à penser le monde. Mais puisque, comme le dit Jacques Rancière, raconter c'est organiser une « raison » des faits<sup>6</sup>, partons pour commencer de cette proposition : « Le Japon est en train de construire une ville dans le sud de l'Inde, dans le but d'établir un refuge pour l'élite japonaise en cas de nouvel accident nucléaire, pouvant entraîner la disparition du Japon. » Et déplions.

Cette hypothèse établit d'abord une juxtaposition entre deux territoires, le Japon et l'Inde, que je n'avais jamais songé à rapprocher. Elle m'interroge dès lors sur la nature des relations existantes, fantasmées, passées ou présentes, entre ces deux pays. Elle établit ensuite une juxtaposition des temporalités, puisqu'elle fait coexister dans la même phrase catastrophes passées, présentes et à venir, m'inclinant à observer sous cet angle inquiétant, une périodicité des cataclysmes et de notre relation à ces évènements. Elle juxtapose les échelles

---

6. RANCIÈRE J., *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2010



aussi. En partant de l'exemple très localisé d'une micro-ville japonaise dans le sud du Tamil Nadu, elle me fait envisager sans transition la finitude possible de notre monde tout entier et souligne la contiguïté inextricable de nos territoires. Le récit qu'elle propose, celui d'une élite préparant son évasion, prête à abandonner sur place le reste de la population et à s'installer, incongrue, dans un milieu où les écarts économiques seront encore plus violents que ceux qu'elle aura laissés derrière elle au Japon, met quant à elle en lumière la réalité des inégalités sociales et la persistance des schémas coloniaux dans notre société contemporaine. Enfin, cette proposition suggère en négatif l'absurdité même de la solution qu'elle propose, en imaginant qu'un refuge terrestre soit encore possible alors même qu'une catastrophe nucléaire aurait rayé le Japon de la carte du monde habitable.

À travers cet énoncé, l'évènement du 11 mars 2011 qui au départ m'avait paralysée dans l'angoisse de la finitude, dans les sentiments visqueux de la nostalgie, m'entraîne finalement à une relecture inattendue et complexe de l'état du monde. Il révèle des liens insoupçonnés entre différents espaces et différents temps et met au travail la peur dans un mouvement nouveau et créatif. Quel état du monde permet de produire l'hypothèse du refuge Oméga en cas de nouvelle catastrophe nucléaire ? Et quels récits cette idée d'un refuge me propose-t-elle de produire en retour ? Le fait de déplier cet énoncé, de cette manière-là, par tous les bouts, n'en construit pas une « raison » linéaire. Tout en rendant incontournable la finitude, il ouvre l'espace et le temps à une infinité de combinaisons et de ressources nouvelles. Je pressens qu'il m'obligera à inventer des modes narratifs spécifiques, capables de tenir ensemble les bouts d'une réalité chaotique, de contenir continuités et cycles, complexités et fluctuations, invisibles et doubles. Ainsi, en plus de me proposer un état des lieux, cet énoncé m'enjoint à imaginer des récits, à le déplier encore autrement, en le prenant le plus littéralement possible, par exemple en me demandant ce que pourrait contenir le refuge d'un Japon disparu à la suite d'une catastrophe nucléaire.

En cherchant les racines d'Oméga et en imaginant ses ramifications futures, je me suis demandée comment faire de cette ville refuge, mi-réelle mi-fictive, un prisme à travers lequel repenser notre perception du monde. J'ai voulu dans un premier temps remonter aux origines réelles et fantasmées des catastrophes qui ont permis la formulation de cette hypothèse (partie I). Comment la catastrophe nucléaire, origine et horizon d'Oméga, a-t-elle bouleversé la ligne du temps qui nous était familière, et avec elle, la plupart de nos

repères spatiaux et temporels ? Comment a-t-elle remis en question les représentations du réel désormais admises par une bonne partie de notre monde contemporain et fait paradoxalement vaciller la possibilité même d'un refuge terrestre ? Je me suis demandée ensuite comment figurer ces bouleversements. Si nos repères sont caducs, par quelles images et par quels mots arriver encore à décrire le réel qui se présente à nous ? Comment réussir même à le percevoir ? J'ai voulu reprendre les choses pas à pas, en arpentant le territoire catastrophé de la région de Fukushima (partie II). Suivant la trajectoire d'un poète japonais du XVII<sup>e</sup> siècle, j'ai cherché des points d'accroche et des outils pour aiguïser ma perception, transcrire et renommer l'expérience de ces paysages. Les mots correspondent-ils aux choses qu'ils désignent ? Et les images ? Figurent-elles bien les réalités qu'elles pensent transmettre ? Arrivée au terme d'un premier itinéraire, il m'a semblé nécessaire de m'installer, de rester sur place et de reprendre pied dans la petite ville rurale de Tôwa (Préfecture de Fukushima), pour écouter les récits de ses habitants (partie III). Pour tenter de comprendre comment ils reconfigurent leur territoire natal, désormais contaminé par la radioactivité. Comment ils intègrent cet élément étranger, hostile et invisible à la mémoire des lieux ? Et quelles ressources trouver dans la nostalgie et dans la transmission des gestes pour faire face à cette transformation ? Finalement, je me suis demandée si la catastrophe et les mutations qu'elle faisait naître n'était pas une occasion de redonner place à d'autres visions du monde, à des modernités alternatives (partie IV). Comment la fabulation que propose Oméga, les hybridations qu'elle suggère entre Inde et Japon, entre passé et futur, pourraient-elles constituer une sorte de manifeste en faveur d'un déplacement et un dépaysement toujours nécessaire ? « Être étranger à soi-même » serait alors une condition pour garder vivantes nos perceptions du réel et nos manières de vivre.

Le travail que j'ai mené pendant un peu plus de quatre ans autour d'Oméga m'a entraînée dans des enquêtes et des réalisations multiformes : rencontres et travail de terrain, tournages et collectifs de travail, écriture solitaire et montages, expositions et articles, séminaires et workshop qui ont, se faisant, composé la méthode spécifique de cette recherche. Et tout au long de son élaboration, ce projet d'Oméga a aussi soulevé la question de sa représentation cinématographique.

Quel film ou quelle multiplicité de films ou de formes étaient nécessaires pour arriver à en faire le tour ? La structure linéaire des films classiques me semblait incapable de contenir les

complexités du réel auxquelles j'étais confrontée. Elle semblait même produire un effet de mise en ordre totalement contradictoire à la logique d'ouverture qui s'ouvrait pour moi, avec le projet Oméga. Les expérimentations que j'ai développées durant ce doctorat tranchent de fait avec mes films précédents. J'y ai testé des dispositifs et des formats inédits pour moi : la fabrication d'images de type holographiques, le montage de found footage, la construction de temporalités circulaires ou de récits diffractés sur plusieurs écrans. Toutes ces formes m'ont permis de revenir sur ma pratique cinématographique, sur mes propres modèles de représentation et d'interroger par exemple, les implications de la continuité dans la narration cinématographique, ou d'évaluer les puissances de la fabulation dans le cinéma du réel. Elles m'ont aussi entraînée à revisiter l'histoire du cinéma et sans en produire une traversée exhaustive, ni thématique, ni chronologique, de me demander quels étaient les films qui comptaient pour moi et auprès desquels je pouvais encore trouver refuge, pour aborder cette réalité qui m'échappait.

Les réalisations issues de ce travail ont en commun de comporter très peu de montage et d'avoir été pensées pour être montrées en exposition et non en salle de projection. Ce sont des vidéos destinées à être diffusées en boucle, installées dans un espace et pour lesquelles la construction d'une continuité est rejouée à chaque exposition et, en partie, laissée à la décision des spectateurs. S'est ajoutée justement cette donnée qui m'était jusque-là parfaitement inconnue, celle de la mise en espace. Je suis encore loin d'avoir fait le tour de toutes les questions qu'elle soulève et qui se rejoueront encore dans quelques mois au moment de la soutenance de ce travail, mais j'ai d'ores et déjà pu apprécier la situation d'indécision dans laquelle elle maintient les formes que j'ai produites. Contrairement au film qui, une fois monté, acquiert une vie propre, indépendante mais également définitivement achevée, il me semble que l'installation continue à s'élaborer une fois terminée, qu'elle requiert encore une attention et qu'elle persiste à se modifier à chaque fois qu'elle est remontée. Cet état d'inachèvement est aussi une forme qui me semble correspondre aux réalités fluctuantes auxquelles le projet Oméga et le réel me confrontent.

Garder la texture des déroutes puissantes et créatives dans lesquelles m'a plongé la recherche d'Oméga était également nécessaire dans la restitution écrite. Mes essais répétés pour faire rentrer ces réflexions et ces sensations dans le cadre d'un texte académique plus classique m'ont invariablement laissé une sensation d'assèchement et d'insatisfac-

tion. Dans l'écriture aussi j'ai voulu expérimenter la composition d'un récit non-linéaire. Et, paradoxalement, il m'a semblé travailler cet écrit à la manière d'un montage cinématographique. Assembler la grande hétérogénéité des pensées et des types de recherches qui ont traversé ce projet pour parvenir à relier un territoire à l'autre, produire des échos entre deux temporalités éloignées ou juxtaposer des modes de pensée, m'a paru reposer sur des choix précis de points de montage, sur l'aménagement d'ellipses, sur le recours à des surimpressions, à des fondus enchaînés. Et je pourrais dérouler la liste des figures de style et des pratiques, du jump cut au montage son, qu'il m'a fallu mobiliser dans l'écriture de ce projet. Celle-ci aura été d'une certaine manière une occasion de revenir au cinéma et en même temps de percevoir les écarts et les complémentarités qu'ont pour moi ces deux pratiques. Car si l'écriture de ce texte est en un sens filmique, elle est, malgré tout, celle d'un film impossible. D'une continuité pour laquelle je pressens que la mise en scène nécessiterait de retrancher trop de choses. Et c'est ce qui me paraît particulièrement riche dans la possibilité que m'offre ce doctorat, en ouvrant un espace dans lequel je peux faire coexister ces deux formes pour ce qu'elles contiennent et traduisent chacune, sans avoir besoin de les réduire ou de les contraindre l'une à l'autre.

L'un des principes d'écriture qui a guidé ce travail, et que je dois à ma rencontre avec Sophie Houdart, pourrait s'énoncer comme une manière de faire confiance à la description plus qu'à l'explication (j'espère qu'elle s'y reconnaîtra). Ce n'était pas nouveau pour moi venant du documentaire, mais j'ai eu la sensation, avec son encouragement et en la regardant faire, de découvrir les vertus d'une descente encore plus minutieuse dans les détails de l'observation et de la description. Ainsi, toutes les réflexions théoriques que j'ai menées sont d'abord liées à une tentative de restituer au plus près les expériences, les rencontres, les perceptions qui les ont motivées. C'est également dans cette attention à dépeindre, à imaginer et à sonoriser ce qui s'est produit au cours de ces expériences, que le lien avec le cinéma a resurgi avec force.

En préambule à chacun de mes chapitres, j'ai choisi de relater des « situations », des histoires qui, si elles semblent au premier abord satellites, se comportent comme des atmosphères qui donnent leur tonalité au développement qui suit. De la même manière que le fait de savoir qu'un lieu est contaminé nous le fait voir différemment, ces préludes digressifs révèlent d'autres strates, des liens et des signes sous-jacents, qui permettent d'affiner la

consistance du récit. Ce besoin d'un dépliage progressif, cette volonté de ne rien mettre de côté et de voir ce que produisent ces assemblages, presque malgré moi, m'a également incité à un autre procédé d'écriture et de tournage, que j'appellerai de « répétitions » ou de « versions » - celui-ci étant à prendre paradoxalement, comme une clé pour ne pas reproduire à l'identique : la répétition en tant que production de dissemblances<sup>7</sup>. Ainsi, dans l'accumulation des versions, dans la sensation d'entendre plusieurs fois la même chose, il me semble que notre attention peut s'attacher plus facilement aux détails qui diffèrent. Et cette attention aux détails m'est apparue particulièrement nécessaire pour approcher les histoires de contaminations invisibles, de mutations imperceptibles et de pertes irréversibles que transporte Oméga.

Narrer cette recherche a également exigé de mélanger les temps. Celui de la recherche elle-même, celui des sources et des références qui l'ont accompagné, celui des souvenirs qu'elle a convoqués, celui, futur, des projections qu'elle m'a fait imaginer et celui de l'écriture enfin, un présent tardif qui s'étalera sur les quelques années de rédaction de ce texte. C'est volontairement que je n'ai pas distingué systématiquement le passage de l'un à l'autre, quitte à en débousoler un peu la lecture. Car il me semble que ce feuilleté et cette perte de repère est le coeur des interrogations et des créations que m'a proposées Oméga.

J'espère donc que les changements de temporalités abrupts, les liens du coq à l'âne et les géographies parfois insensées qu'a produit la rédaction de ce texte ne seront pas trop déroutants. Ils sont à prendre comme une invitation à tisser d'autres liens, à composer d'autres territoires et à déplier encore autrement ces histoires indécises et contradictoires. Plus que des réponses, cette recherche m'aura permis d'accepter la perte de repère, d'admettre le flou, l'indécision et la situation d'inconfort comme une donnée même de la pensée et de la création.

---

7. Je fais référence ici à la notion de « dissemblance » développée par JACQUES RANCIÈRE à propos du travail artistique, dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008



# 1 / AUX ORIGINES DE LA PERTE DU MONDE

*Le monde va finir.  
La seule raison pour laquelle il pourrait durer,  
c'est qu'il existe.  
Que cette raison est faible,  
comparée toutes celles qui annoncent le contraire.*

CHARLES BAUDELAIRE, *Fusées*



## SITUATION 1 : LA TEIGNE

---

Depuis ce matin, ça ne va pas. Les yeux me piquent, je sens une grande fatigue, un surplus d'énervernement interne, qui ne me lâchent pas. Ça se bouscule, ça bouillonne et ça s'embrouille. Ça me déborde. Je ne pleure pas, mes yeux pleurent tout seul. Je ne crie pas, mes tympanes hurlent. Et ça met tout part terre, ou ça voudrait le faire. Ça voudrait exploser pour de bon, transpercer, exulter et tout mettre en vrac et tout recommencer autrement. Des envies de ne plus m'asseoir en face de cet ordinateur, de partir faire autre chose, ailleurs.

Mais qu'est-ce que ce « ça » exactement ? Ma fatigue réelle, physique ? Celle qui résulte de mes voyages récents, de ce travail incessant depuis trois ans ? Essayant toujours également de vivre aussi intensément ma vie de famille, ma vie de couple, ma vie sociale, mon travail, encadrer mes étudiants, écrire des articles, réaliser des films, bien manger, faire mon yoga, prendre du temps avec les filles, aller voir ma grand-mère...

Ou serait-ce plutôt la fatigue mentale qu'ont insinuées chez moi, à longueur d'années, ces histoires de fins du monde ?

Ou encore cette nouvelle : « votre chat a la teigne », que nous a annoncée le vétérinaire il y a deux jours et qui vient cristalliser en un évènement banal la totalité de toutes ces angoisses ?

Des spores dispersées dans l'air qui se répandent dans toute la maison. Sur les couvertures et meubles utilisés par l'animal. Qui s'accroche à ses poils, se dispersent, s'envolent et parsèment le sol entier de la maison, à mesure qu'il se gratte. *Mais rassurez-vous, la contagion n'est pas obligatoire. Elle touche principalement les gens fragiles : femmes enceintes, enfants, immunodéprimés...*

*Tu vois, me dit Idrissa, il n'y a pas de risque, on est en pleine forme, on fait du yoga, on mange bio...*



Et c'est lui justement, lui qui fait quatre heures de yoga par jour et deux de méditation, qui vient de l'attraper...

*Oui, bon... je l'ai attrapée... mais je ne sens rien. Il faut se calmer, on n'est pas en train de faire face à une épidémie d'Ebola quand même...!*

Je sais bien qu'il a raison et que mon inquiétude est surdimensionnée mais je dors mal, j'y pense dès le réveil. C'est irrationnel mais ça m'angoisse. La maison est contaminée et avec elle le sentiment de sécurité que m'apportait ce foyer de retour des « zones contaminées » que je viens de traverser. Et je pense à Fukushima, aux radionucléides, je pense à l'Inde et à l'attention qu'il fallait avoir vis à vis de l'eau polluée, je pense à Ebola, à la peste, je pense au roman de Jean Hegland *Dans la forêt*,<sup>1</sup> que je viens de terminer. Et j'oscille entre la panique totale et le lâcher prise qui permettrait de ne pas sur-investir cette petite contamination de teigne. Mais le chat miaule dehors, il miaule sans arrêt depuis qu'on lui interdit de rentrer et je me sens coupable. Je l'abandonne dehors, alors que je le cajolais encore il y a quelques jours, à mon retour du Japon.

*Oh, ça va, c'est un chat !* me dit Idrissa.

C'est vrai, c'est un chat. Mais alors ça veut dire quoi de faire vraiment attention à ce chat ? Est-ce que c'est lui accorder la même place qu'à nous ? Est-ce que cette place de la maison, que je considère comme mon refuge, est d'ailleurs la bonne place pour nous ? Est-ce que moi aussi je pourrais décider de brûler la maison pour vivre dans la forêt, comme dans le roman de Jean Hegland ? Décider que ce toit, que ce confort, pourraient ne plus être adaptés à ma survie par les temps qui viennent ? Ce confort que l'on met en place depuis quelques mois, depuis notre déménagement, et auquel on venait justement d'accéder. Ce confort que notre société moderne a construit depuis quelques décennies et à laquelle elle venait juste d'accéder. Cette sécurité se déconstruit en parallèle de ma plongée théorique et sensible dans l'effondrement... Que faire de la collision de ces sentiments contradictoires ? De la contamination invisible et donc sujette au diagnostic paranoïaque de mon quotidien extérieurement si paisible ? L'effondrement est un prisme qui contamine tout le visible. Peu à peu tout ou presque participe de son annonce. Mais à quel moment cela a-t-il commencé pour moi ?

---

1. HEGLAND J., *Dans la forêt*, (trad. de l'américain CHICHEPORTICHE J.) [1996], Paris, Éd. Gallmeister, 2017

Les mois passés au Japon en 2012, dans l'atmosphère post-catastrophe évoquée plus haut, ont rendu tangible la perte d'un monde. Ils m'ont confrontée à la nostalgie liée à cette disparition, autant qu'à mon impuissance à caractériser, décrire et raconter le monde abîmé qui l'a remplacé. Pourtant, je réalise peu à peu que ce sentiment vient d'angoisses plus anciennes qui l'ont en quelque sorte préparé et que cette érosion du monde ne date pas d'hier. Mon enfance, à la fin des années 70, était déjà riche de possibilités et d'évènements apocalyptiques : imminence de la guerre nucléaire, trou de la couche d'ozone, épidémie du Sida... Et, plus proche encore dans le temps et dans ses conséquences : la catastrophe de Tchernobyl.

En travaillant sur Oméga, je redécouvre l'importance de la question nucléaire dans la naissance des contestations soixante-huitardes à laquelle ont participé mes parents. Pourtant, je n'ai pas le souvenir qu'elle ait été centrale pour eux. J'ai plutôt l'impression qu'ils considéraient l'écologie comme un problème secondaire, un problème de riches, indigne des questions de lutte des classes qui les préoccupaient en premier lieu. *Ah non, ce n'est pas vrai, dit ma mère, il y avait déjà des gens qui s'en souciaient, il y avait tous ces retours à la terre. Tu sais ? Les babacools.*

- *Oui, je sais bien que des gens s'en souciaient mais je parle de toi. Est-ce que pour toi c'était un sujet important ?*

- *C'était important, oui, mais c'est vrai que c'était plus la question politique qui primait, c'était plutôt une « écologie politique »... et je ne suis pas sûre d'avoir fait des manifs pour des questions écologiques à vrai dire...*

Toujours est-il que, si les luttes sociales, féministes et anti-racistes ont bercé les discussions des « communautés » dans lesquelles je vivais avec mes parents ou de l'école alternative dans laquelle j'étais scolarisée, il ne me semblait pas que les questions écologiques y aient eu une place primordiale.

Après tout, j'ai quand même été élevée dans l'idée qu'on allait vers le mieux. Ce n'était pas le progrès technique qui était valorisé, encore moins la société de consommation, mais mes parents et la plupart des gens qui m'entouraient pensaient être au début d'un monde plus juste. Ils pensaient que leurs luttes seraient capables de le changer et voyaient les rapports homme/monde en termes de maîtrise d'un sujet sur son objet. Je me rappelle

lorsqu'à la sortie du collège, j'avais découvert qu'il existait encore des gens de droite. Pour moi, il s'agissait d'un mode de pensée ancien que l'homme avait abandonné, comme avait été abandonné à un moment l'habitat en cavernes. Mes grands-parents appartenaient encore à ce temps, certes, mais j'étais persuadée que cela s'était arrêté ensuite. C'est avec la même naïveté, je crois, que je considérais a contrario le confort et les avantages du mode de vie moderne dans lequel je vivais, comme ayant existé de tout temps. Que la lumière s'allume lorsque l'on appuyait sur l'interrupteur ou que l'eau coule lorsqu'on ouvrait le robinet étaient pour moi aussi normal que l'apparition du soleil le matin et des cerises au printemps. Et ce d'autant plus que, « ne pas faire attention » à la consommation d'eau ou d'électricité représentait, je crois, pour ma mère, un signe extérieur de son changement de classe sociale et de son accession à la bourgeoisie.

De fait, ma prise de conscience écologique, beaucoup plus tard, ressemble à ce que décrit Timothy Morton dans son livre *Hyperobjects*. « For some time we may have thought that the U-bend in the toilet was a convenient curvature of ontological space that took whatever we flush down it into a totally different dimension called Away, leaving things clean over here. Now we know better: instead of the mythical land Away, we know the waste goes to the Pacific Ocean or the wastewater treatment facility. Knowledge of the hyperobject Earth, and of the hyperobject biosphere, presents us with viscous surfaces from which nothing can be forcibly peeled. There is no Away on this surface, no here and no there<sup>2</sup>. »

Pour Timothy Morton, cette nouvelle vision du monde « sans ailleurs » vient de notre cohabitation avec ce qu'il appelle des « hyperobjets ». Il cite ici la « Terre » et la « Biosphère » mais la « radioactivité » ou la « catastrophe nucléaire » font également partie de cette catégorie. Il attribue aux hyperobjets cinq qualités, dont la première : le fait d'être visqueux. Une fois apparu ou reconnu, l'hyperobjet colle, il enduit les êtres et les choses auxquelles il est associé. Il est impossible de s'en débarrasser ni tout à fait de s'en différencier. Il précise dans un entretien que « cela signifie que vous ne pouvez pas vous séparer d'eux, la distinction entre sujet et objet n'opère plus. Pensez au plastique : il n'y a pas seulement en

---

2. MORTON T., *Hyperobject, Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, 2013, p. 32

« Durant un certain temps, nous pouvions sans doute penser que le siphon des toilettes n'était autre que la courbure commode d'un espace ontologique capable de faire disparaître tout ce que nous tirions dans sa chasse d'eau, vers une dimension totalement différente de la nôtre appelée Ailleurs, permettant de ne garder dans notre ici que des choses propres. Maintenant, nous comprenons mieux : à la place d'un mytique Ailleurs, nous savons que les déchets vont dans l'Océan Pacifique, l'usine de traitement des eaux usées. La connaissance de l'hyperobject Terre, et de l'hyperobject Biosphère, nous confronte à des surfaces visqueuses impossible à peler. Il n'y a pas d'Ailleurs sur cette surface, pas d'ici ni de là-bas. » (ma traduction)

ce moment même un continent de sacs plastique flottant sur l’océan Pacifique, vous avez aussi du plastique en vous, parce que des petits morceaux de plastique se trouvent dans les aliments<sup>3</sup>. » La suite de la définition propose qu’il est impossible d’en faire le tour, de lui attribuer une place ou de le stabiliser. « Ils sont non-locaux ; autrement dit, toute « manifestation locale » d’un hyperobjet n’est pas directement l’hyperobjet. Ils impliquent des temporalités profondément autres que celles à échelle humaine auxquelles nous sommes habitués. En particulier, certains hyperobjets très grands, comme les planètes, ont une temporalité authentiquement gaussienne : ils génèrent des vortex de l’espace-temps, à cause de la relativité générale (ondulation temporelle). Les hyperobjets occupent un espace de phase à dimension élevée, qui les rend par moments invisibles aux humains (phasing). Et ils présentent leurs effets de manière interobjective ; ils peuvent être détectés dans un espace composé d’interactions entre les propriétés esthétiques des objets. L’hyperobjet n’est pas fonction de notre savoir : il est hyper par rapport aux vers de terre, aux citrons et aux rayons ultraviolets, tout comme par rapport aux humains. <sup>4</sup>»

22 À mon arrivée à Kyôto en 2012, c’était donc à cela que j’avais affaire. Le risque était devenu une réalité. L’hyperobjet « catastrophe de Fukushima » avait déposé sa viscosité imparable dans cet espace terrestre désormais clos, ajoutant un peu de claustrophobie supplémentaire à cette nouvelle vision du monde. Le territoire japonais avait été modifié en profondeur. La force du séisme avait déplacé littéralement l’archipel de 2,4 mètres sur la surface du globe ; une partie de la côte avait été grignotée par les flots obligeant les géographes à en reprendre le tracé sur les cartes ; des dizaines de villages avaient littéralement disparus et des zones constellaient désormais la région du Tôhoku de « taches de léopard » contaminées par la radioactivité. Autant de changements tangibles et pourtant quasiment invisibles à l’œil nu, qui faisaient désormais planer une étrangeté sur tout le pays. Bien qu’à plusieurs centaines de kilomètres de l’épicentre, je ressentais jusqu’à Kyôto les effets sournois de cette catastrophe. Elle avait imprégné et alourdi l’atmosphère. Des éléments vitaux comme l’eau et l’air transportaient désormais un caractère de dangerosité et de toxicité. Chaque jour, la presse relayait la situation absurde et dramatique d’hommes et de femmes condamnés à l’exil dans leur propre pays,

---

3. MORTON T. (entretien) : « Nous ne sommes pas à la fin des temps mais au commencement », *Philosophie Magazine*, [en ligne], 09/01/2019

4. MORTON T., « Hyperobjets », in *Multitudes*, 2018/3 (n° 72), p. 109-116  
10.3917/mult.072.0109 - <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-3-page-109.htm>

séparés de leur terre natale par une barrière incompréhensible, tracée en fonction de la quantité de microsievverts par heure. La catastrophe était finalement arrivée et pourtant, le monde était encore là, apparemment identique à lui-même.

Comment rendre compte de ce changement fondamental et pourtant invisible ? Était-ce le fait d'être à Kyôto qui me rendait la catastrophe imperceptible ? Cela aurait-il été différent si je m'étais approchée de la centrale ? Ou encore, le fait de ressentir jusqu'à Kyôto les effets de cette catastrophe pourtant impalpables, et de rapporter cette sensation paradoxale dans mes bagages de retour en France, était-ce là, une des spécificités de cet événement ?

De fait, de retour en France sept mois plus tard, le prisme de « Fukushima » continue de s'interposer dans ma perception du réel. Je n'arrive plus à échapper aux nouvelles indiquant les fins du monde possibles, les risques de catastrophes nucléaires, les scandales des pesticides, le réchauffement climatique, l'extinction des espèces. Toutes ces catastrophes futures, en cours ou déjà là, ont en commun la même invisibilité, la même difficulté à être caractérisées et la même capacité à imprégner insidieusement de leur toxicité tout le quotidien et à le faire voir autrement. Comme le dit Sandra Laugier, « Les grands désastres collectifs révèlent les conditions de ces formes de vie que nous tenons d'ordinaire pour acquises au point que l'ordinaire ne peut se définir que négativement, comme pré-catastrophique comme dans ces films où la présentation de la vie ordinaire est à coup sûr prélude d'une catastrophe<sup>5</sup>. »

L'angoisse que je crois personnelle et temporaire durant mon séjour au Japon me poursuit au retour. Elle forme une sorte d'écran qui me fait voir une situation mondiale inquiétante, suspendue dans l'attente de la catastrophe à venir et en même temps, déjà catastrophée. Une situation mondiale que mon mode de vie confortable arrivait jusque-là à faire oublier et sur laquelle la triple catastrophe de l'Est du Japon avait levé le voile. Cette apocalypse au sens grec du terme (apokálupsis), cette révélation, me met entre les mains une crise globale, sur laquelle buttent mes représentations habituelles et, je le constate, celles de mes contemporains.

Car dans le même temps, je découvre une littérature foisonnante qui s'est confrontée à ces objets disproportionnés et inconcevables, qui tente de qualifier les ruptures de paradigmes

---

5. LAUGIER S., « Anthropologie du désastre, care, formes de vie », in *Raison Publique*, octobre 2016 <http://www.raison-publique.fr/article767.html>, 05/10/16, p. 9

et de schèmes de représentations qu'ils entraînent. Et j'y trouve un certain refuge. Ces lectures me permettent de poser des jalons, de faire des liens et de concevoir des chemins de pensée dans ce qui m'apparaît un chaos. Cependant, j'y trouve aussi un sentiment d'insatisfaction quant aux outils à disposition pour décrire et transmettre ces situations. Et je me prends à espérer que la mise sens dessus-dessous de mes réflexes de pensée puisse constituer une occasion de créer des images nouvelles et des nouveaux récits, capables de raconter ce réel qui pour le moment m'échappe et, qui sait, de pouvoir l'affronter avec plus de force. Je me prends à penser que mon angoisse et ma nostalgie, ces sentiments si peu valorisés par la pensée politique de la génération de mes parents, méritent d'être prises au sérieux pour leurs capacités d'attention et pour leurs potentialités créatrices. Et c'est cette intuition que je décide de suivre.

# I / QUEL ALPHA POUR OMÉGA ?

---

Ce réel étrange qui m'a saisi à Kyôto, je décide de l'aborder par la tangente, depuis la construction de la ville japonaise d'Oméga dans le Tamil Nadu. Ce que j'en sais à ce moment-là, à travers les quelques articles que je glane sur internet, me laisse entrevoir une anticipation capable d'éclairer sous un angle encore un peu différent, l'état du monde auquel j'essaye d'accéder.

Le projet, peut-on lire, vise à « exporter » la ville toute entière ainsi qu'un parc industriel pour les petites et moyennes entreprises, des centres commerciaux adaptés au goût japonais, un golf et un hôpital. (...) Ce sera le premier cas de développement urbain dans lequel sera exportée l'infrastructure d'une ville. Avec ses condominiums coûteux faisant face à l'océan Indien, le projet consistera à créer une cité de haut standing, dans laquelle les expatriés japonais pourront vivre avec leur famille. » J'imagine déjà une ville japonaise, soulevée de terre et transplantée telle quelle, avec sa population, ses *convenience stores*, son hôpital, sa végétation et son golf, dans le sud du Tamil Nadu. J'imagine l'allure d'apparition futuriste de cette « cité de haut standing », dans une région que je connais pour être encore principalement rurale et très loin de posséder les infrastructures adéquates. Je pense aux images des clubs de golf japonais dans *Tôkyô-Ga* de Wim Wenders, et j'imagine les petites balles blanches voler au-dessus des filets, dépasser les murs de la ville et retomber, anachroniques, dans le champ voisin d'un paysan indien perplexe.

Intriguée, je cherche à l'époque plus de précisions et découvre le même article repris tel quel dans plusieurs journaux et blogs auquel est ajouté, comme dans le *Fukushima Diary* du 14 juillet 2012, un dernier paragraphe : « Ce plan a été annoncé sans avis préalable et l'installation des entreprises, prévue dès 2013, est vraiment rapide. Cela donne l'impression à certains Japonais que leur gouvernement est en train de construire une arche, uniquement pour les riches<sup>6</sup>. »

---

6. MOCHIZUKI I., "Japanese government is going to build a remote Japan in India", *Fukushima Diary*, 14 juillet 2012

Ces articles paraissent quelques mois après la triple catastrophe de 2011, quelques mois après « le jour où le Japon a failli disparaître<sup>7</sup> », comme le dira rétrospectivement le premier ministre de l'époque, Kan Naoto. La méfiance envers le gouvernement, associé à TEPCO dans la gestion de l'accident nucléaire de la centrale de Fukushima Daïchi, est grande. Le mouvement anti-nucléaire - né au Japon en 1945 après les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki, puis affaibli par la grande campagne de promotion du nucléaire civil japonais dans les années soixante-dix « Atom for Peace » - a repris des forces. Des campagnes sont menées, des partis politiques et des groupes d'action se démènent pour diffuser leurs enquêtes contradictoires sur des sites webs dédiés. Dans ce contexte, la future ville d'Oméga est rapidement désignée comme un refuge, destinée à accueillir l'élite japonaise en prévision d'une nouvelle catastrophe nucléaire.

## A / Une arche

26

En partant de la catastrophe réelle et passée, le projet de construction d'Oméga en imagine une autre, à venir. Une nouvelle catastrophe nucléaire qui rendrait cette fois-ci la totalité du Japon invivable et pousserait sa population à l'exil. Il propose, pour y faire face, une solution digne d'un parfait scénario post-apocalyptique : la conquête d'un autre territoire terrestre pour y construire un refuge. Digne d'une projection typiquement néo-coloniale aussi : le parachutage de cette cité hors-sol, ultra moderne, destinée à accueillir l'élite d'un pays riche et puissant, en plein territoire rural et pauvre du Tamil Nadu. Et bien qu'il puisse sembler absurde d'imaginer un refuge terrestre dans le cas d'une catastrophe nucléaire suffisamment importante pour rayer de la carte le Japon tout entier, l'image du refuge résiste. Oméga imagine donc l'exil de ces familles japonaises qui auront tout quitté et la difficulté qu'elles auront à transposer, sur place, la mémoire d'un Japon disparu. Elle contient aussi en puissance les inégalités sociales qui résulteront de l'implantation d'une population japonaise riche et déconnectée dans cette région du monde.

Dans la troisième partie de sa trilogie intitulée *Nostalgia*<sup>8</sup>, l'artiste Omer Fast a imaginé un scénario proche de celui-ci. On y découvre l'arrestation d'un homme blanc qui, après un

7. KAN N., « Le jour où le Japon a failli disparaître », *Le Monde Diplomatique*, août 2019

8. FAST O., *Nostalgia*. Installation video en trois parties, 2009

[http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast/#!/Nostalgia/site\\_medias\\_listes/917](http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast/#!/Nostalgia/site_medias_listes/917)



périple dangereux, est interrogé dans les bureaux de l'immigration d'un pays africain. Pendant son interrogatoire, son interlocutrice lui fait comprendre qu'elle ne va pas pouvoir lui accorder l'asile. « Si ça ne tenait qu'à moi, je serais ravie de pouvoir accueillir tous les ressortissants de votre pays. J'y suis allée et je sais ce que vous endurez là-bas. Mais malheureusement nous ne pouvons pas, nous avons déjà suffisamment à faire avec notre population. Ce n'est peut-être pas évident de l'extérieur, mais nous avons également des problèmes ici.» L'homme blanc vient d'Angleterre où, d'après ce que l'on comprend, la situation a dégénéré. La femme dit qu'elle connaît son pays étant allée sur place en tant qu'humanitaire quelques années auparavant. Le principe du film est simple, il inverse tout bonnement une situation actuelle bien connue dans laquelle des hommes, majoritairement noirs, essayent de traverser les frontières des pays du Nord, pour y trouver refuge. Par cette brève discussion en huis clos, il permet d'imaginer (hors-champ) les conditions de détérioration du pays que l'homme a dû fuir au risque de sa vie.

A la manière d'un film d'anticipation, Oméga permet d'imaginer l'exacerbation de situations existantes. Au Japon, les habitants des villes proches de la centrale nucléaire de Fukushima Daïchi ont été déplacés et relogés dans des habitats temporaires aux quatre coins du pays, et ceux qui n'ont pas été déplacés vivent désormais sur un territoire contaminé, devenu comme étranger. Mais Oméga anticipe également d'autres situations, celles des villes hors-sol qui apparaissent aux quatre coins du globe et correspondent à l'idéal futuriste d'une vie humaine extraite de son attachement à la terre, au local et aux aléas de la nature. La Chine, l'Égypte, les Emirats Arabes rivalisent ainsi de projets de cet ordre et l'Inde n'en est pas à son premier essai. Dans son versant dystopique, Oméga symbolise également le dépaysement et la standardisation généralisée qui fait craindre à court terme la disparition de la diversité des modes de vie humain. Entre détresses apocalyptiques et espoir dévorant d'un refuge, fantasmes toujours inassouvis de conquête et inapaisable nostalgie de la perte, Oméga semble pouvoir contenir les angoisses de fin du monde qui planent sur le Japon et, par extension, sur notre monde tout entier.

En 2014, je pars à sa recherche. Je m'installe durant plusieurs mois à Pondichéry, dans le sud de l'Inde pour vérifier l'existence réelle d'Oméga, trouver la ville concrète, le béton. J'en imagine déjà le plan, le projet urbain. Je me demande quels seront les éléments minimums retenus pour que cette ville reste encore, dans son exil indien, une

ville japonaise. Auront-ils prévu des temples, un quartier de petites maisons de bois aux portes coulissantes ? Auront-ils creusé une rivière, planté une allée de cerisiers, construit une galerie commerciale avec arcades ? Je suis impatiente de pouvoir poser toutes ces questions aux concepteurs de la ville, de pouvoir observer les premières traces de sa construction et de suivre toutes les étapes de son installation. Mais pour commencer, je veux voir les lieux.

Je repère sur internet un projet qui semble correspondre. Il est orchestré par un consortium d'entreprises japonaises, indiennes et singapouriennes et prévoit l'installation d'usines japonaises auxquelles sera accolé un quartier résidentiel. Il n'est qu'à deux heures de chez moi. J'appelle un taxi et nous prenons la route. Après quelques errances, le long de l'East Coast Road, on nous indique un chemin à travers les marécages. Nous traversons le petit village agro-pastoral de Payanur et débouchons sur la Old Mahabalipuram Road. C'est au bord de cette ancienne autoroute défoncée de la côte Est du Tamil Nadu que nous trouvons un grand panneau publicitaire poussiéreux qui présente en vue 3D les images d'une ville moderne. Passée une espèce de baraque de garde-frontière, la voiture s'engage sur un bitume étonnement neuf et régulier pour la région, qui longe un petit canal bétonné. Elle tourne et serpente maintenant dans un paysage sec, planté de buissons. Après quelques larges virages, elle déboule sur la six-voies flambant neuve, d'où partent à angle droit, une série de rues numérotées.

Street 1, street 2, street 3... Je suis sidérée par ce paysage qui ressemble à un décor de film inachevé. *Why have they built such a highway in this place, whereas nobody live there?!* Pourquoi ont-ils construit une autoroute à cet endroit, alors que personne ne vit ici ?, me demande M.Manimaran, le chauffeur de taxi, intrigué lui aussi. Il faut dire que les autoroutes du coin ne comportent en général que deux voies et sont pour la plupart en très mauvais état. Je tente, sans conviction, *sans doute ont-ils prévu l'arrivée de beaucoup de gens d'ici peu.* Mais j'ajoute que je n'en sais pas plus et que je ne suis même pas sûre qu'il s'agisse bien de l'endroit que je cherche.

## B / Un vague terrain

A l'intersection de deux rues, je demande au chauffeur de s'arrêter et je sors mon trépied. Devant moi, la perspective rectiligne de la route s'enfonce dans l'horizon. Le soleil grille le bitume frais. Les poteaux électriques grésillent. De loin, j'entends une voiture qui approche, traverse soudain bruyamment mon champ de vision et ressort presque immédiatement, laissant traîner derrière elle l'écho de son moteur. Le silence revient. Le paysage est à nouveau vide. Je pense à *North by North West*<sup>9</sup>, et je crois déjà entendre un moteur d'avion.

*What are you doing?*

Je relève la tête surprise

Un homme en uniforme bleu se tient à côté de moi.

Un gardien. Dont je découvrirai plus tard qu'ils sont une quarantaine, postés en surveillance à chacun des carrefours, pourtant déserts, de la ville. Vijay, c'est son nom, vient de Payanur, le petit village que nous avons traversé sur la route. Ils sont nombreux là-bas à avoir été embauchés pour la construction ou le gardiennage de cette « Tôkyô indienne », comme on dit chez lui. Pour sa part, il a deux emplois, *I am both a guard here and a pastor in my village*. Sur le moment je comprends pasteur protestant mais avec le recul, je me demande si Vijay ne voulait pas dire gardien de troupeaux. Toujours est-il qu'il me parlait bien d'une Tôkyô indienne et que je me trouvais donc bel et bien sur le lieu de construction d'Oméga.

Vijay me raconte la venue des promoteurs prospectant et finalement achetant ce grand terrain entre leurs quatre villages (un à chaque extrémité), pour construire une ville japonaise. Il évoque successivement les villageois excités à l'idée de cette grande métropole moderne qui poussera ici, puis inquiets de savoir si cette cité leur sera ouverte, s'ils pourront y travailler, y vivre, craignant que ce ne soit qu'une *gated community* de plus, dont ils seraient exclus. Il me raconte le maire de Payanur, ensuite, qui a passé des accords avec la société de construction Ascendas, pour que ses habitants soient

---

9. HITCHCOCK A., *North by North West (La Mort aux troussees)*, produit par Metro-Goldwyn-Mayer et Loew's Incorporated, USA, 1959, 136'

embauchés en priorité et puissent bénéficier d'une aide sociale et médicale. Il espère que cela se maintiendra... Il me conseille en tous cas de rencontrer les entrepreneurs et aussi d'obtenir auprès d'eux une autorisation de filmer. *Car normalement, c'est interdit*, me dit-il. *Mais comme vous ne filmez que des routes vides, je suppose qu'il ne devrait pas y avoir de problème...* Il me donne l'adresse du siège de l'entreprise Ascendas, en banlieue de Chennai.

Le lendemain, j'entre dans le bureau de M. Anup, chargé des relations publiques pour le projet de construction de One Hub Chennai et de sa zone résidentielle : Oméga. Comme l'autorise désormais la loi de 2005, m'explique-t-il, le consortium nippo-singapourien de l'immobilier et de la banque pour lequel il travaille, soutenu par le gouvernement japonais, a fait l'acquisition d'un territoire de plus de 580 hectares au Sud de Chennai pour la construction d'une Zone Économique Spéciale. Cette loi, précise-t-il, permet aux entreprises privées, indiennes comme étrangères, d'acheter des terres et d'y construire des villes nouvelles complètes ou « integrated townships ». J'apprendrai plus tard, en lisant les travaux de Loraine Kennedy<sup>10</sup>, que ces ZES ont ajouté aux « zones franches » déjà autorisées depuis 1995, un secteur commercial et résidentiel. Qu'elles deviennent ainsi de véritables cités privées, géographiquement, économiquement et politiquement indépendantes, équivalentes à des territoires étrangers à l'intérieur de la péninsule. Elles n'ont pas de maire élu mais sont dirigées par des PDG, nommés par les entreprises. Les produits manufacturés issus de la production de leurs industries sont exemptés de TVA, de droits de douane pour l'exportation, et l'impôt des entreprises y est allégé. Elles sont le plus souvent fermées par des grilles et surveillées par des gardiens qui en contrôlent rigoureusement l'accès.

Pour le moment, il n'est pas dit que ce sera entièrement le cas de « One Hub Chennai ». M. Anup me tend la documentation officielle de cette ville « eco-friendly » qui affiche, sur papier glacé, les images attendues du « modern way of life » globalisé qu'elle propose à ses futurs habitants. Elle prévoit la construction d'infrastructures ultra-modernes qui feront de ce complexe industriel et résidentiel « the new benchmark for integrated township ». Un « business eco-system » qui intègre les systèmes dernier-cri de récupération des eaux, de gestion des déchets ou de protection contre les incendies ; propose une

---

10. JENKINS R., KENNEDY L. et MUKHOPADHYAY P. (dir.), *Power, Policy, and Protest : The Politics of India's Special Economic Zones*, New Delhi, Oxford University Press, 2014, p. 384 / KENNEDY L., « L'État et le développement industriel en Inde : de la petite industrie aux zones économiques spéciales », *Critique internationale*, vol. 63, no. 2, 2014, p. 77-93

grande proximité avec les plus grandes universités du Tamil Nadu ; des solutions résidentielles allant de la villa à l'appartement en immeuble ; et montre, sur sa brochure colorée, de jeunes Indiens et Indiennes profitant de ce « vibrant lifestyle » en courant sur des machines à jogger, buvant des sodas en terrasse, ou flânant en bras de chemise, montre neuve au poignet, le long de bassins où flottent des cocottes en papier.

En dehors de cette évocation très lointaine des origamis, aucune présence de Japonais sur ces photos. Pas de plan de la ville, ni de modèle d'architecture. M. Anup me confirme que, suite à l'installation il y a trois ans des premières industries japonaises sur place (Hitachi, Ajinomoto et Takasago), le projet est bien de créer une ville au standard de vie japonais. Mais cette partie résidentielle n'ayant pas encore été confiée à un maître d'œuvre, il n'a aucune idée de la forme architecturale qu'elle prendra. Plus je m'approche d'Oméga et plus elle m'échappe. Sur le chemin du retour, la voiture file le long de la côte. *Did you finally find what you were looking for?* Est-ce que j'avais trouvé ce que je cherchais, me demande Manimaran.

« On s'obstine parfois à vouloir substituer une image à la réalité, on veut épuiser les lieux, les vider une bonne fois de leur pouvoir, faire cesser ce léger tremblement de l'image à l'énoncé d'un nom, on cherche un air de ressemblance, on veut reconnaître un paysage à défaut d'un visage ou d'un souvenir. Je le cherchais, ce visage, ce souvenir, cet événement sans forme, je le cherchais sur les aires d'autoroutes, dans les motels, encore sur les routes trouées, souvent défoncées, autour des usines démantelées, des hangars désertés, des maisons effondrées.<sup>11</sup> »

C'est ainsi que Nathalie Léger relate une des étapes de sa recherche, dans l'étonnante biographie qu'elle compose de Barbara Loden, à travers l'unique film que celle-ci a réalisé et dont elle interprète également le personnage principal : *Wanda*<sup>12</sup>. Je ne savais pas pourquoi j'avais réouvert ce livre, ni pour quelles raisons les images de *Wanda* ne cessaient de me revenir en tête depuis le début de mon projet. Était-ce à cause du paysage de fin du monde par lequel débute le film ? Ces montagnes noires dont on comprend au terme d'un long panoramique, qu'il s'agit de terrils construits par la

---

11. LÉGER N., *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L, 2012, p. 118

12. LODEN B., *Wanda*, produit par SHUSTER H., USA, 1971, 102'

main de l'homme. Était-ce l'impression que m'avait laissé l'errance de cette silhouette frêle et lumineuse de Wanda, traversant longuement ce territoire désolé, comme une surimpression venue d'un autre film ? Ou encore, était-ce l'état de cette femme, incapable de correspondre au modèle de mère que la société américaine des années soixante-dix lui proposait, incapable d'accomplir les tâches que lui demandait l'usine de couture par laquelle elle était embauchée, incapable de se plier à ce que la vie moderne attendait de ses êtres humains ? Wanda, sans repères, sans volonté, paralysée et pourtant en fuite. Wanda sans monde et sans refuge était pour moi, je m'en apercevais, le personnage de la perte par excellence. Et cela d'autant plus fortement qu'elle s'incarnait dans cette époque paradoxale de grande victoire et de grande critique de la Modernité.

À partir des séquences du film et des éléments qu'elle collecte au long d'une enquête hétéroclite, Nathalie Léger tente de reconstituer la vie de sa réalisatrice. Mais cette recherche bute sans cesse. « Ça se présentait bien. Je ne devais écrire qu'une notice dans un dictionnaire de cinéma. N'y mettez pas trop de cœur, m'avait dit l'éditeur au téléphone. Cette-fois ci, j'étais très sûre de moi. Convaincue que pour en écrire peu il fallait en savoir long, je plongeai dans la chronologie générale des Etats-Unis, traversai l'histoire de l'auto-portrait de l'Antiquité à nos jours, bifurquai vers la sociologie de la femme des années 1950 à 1970, compulsai avec entrain des encyclopédies, des dictionnaires et des biographies, accumulai des informations sur le cinéma-vérité, les avant-gardes artistiques, le théâtre à New-York, l'émigration polonaise aux Etats-Unis, engageai de longues recherches sur les mines de charbon (j'ai lu des récits d'exploitation, appris l'organisation sociale des métiers de la houille, recueilli des informations sur les gisements de Pennsylvanie) ; je suis devenue incollable sur l'invention des bigoudis et l'émergence de la pin-up au sortir de la guerre. J'avais le sentiment de maîtriser un énorme chantier dont j'extraisais une miniature de la modernité réduite à sa plus simple complexité : une femme raconte sa propre histoire à travers celle d'une autre. » Je reconnaissais là un chantier proche du mien. Pour Oméga je m'étais embarquée dans une archéologie du mythe de Noé, de Gilgamesh à nos jours, avant de plonger dans l'histoire de la diffusion de la photographie moderne en Asie, puis de me passionner pour l'invention de l'hologramme et de ses implications dans les théories astrophysiques quantiques, j'étais devenue experte en robotique spécialisée dans l'exploration des milieux contaminés, avais tout lu sur l'effondrement possible de notre civilisation,

m'étais raccrochée aux philosophies hindoues et aux conceptions de l'éphémère dans la tradition japonaise classique, avant de plonger dans la science des jardins, l'histoire de la nostalgie au Japon, la figure du faussaire dans le cinéma documentaire contemporain et la construction de la philosophie du « sujet » en Occident. Tout cela me paraissait ne pouvoir tenir qu'ensemble. Tout était connecté, les liens que je découvrais me semblaient absolument limpides et éclairant pour saisir la future construction de cette ville dans le sud du Tamil Nadu. Mais dès qu'il s'agissait de mettre tout cela en ordre et d'essayer de structurer un plan de travail, ma construction se mettait à osciller dangereusement, avec la même fragilité que celle décrite par Nathalie Léger au paragraphe suivant. « Quelle est l'histoire ? m'avait demandé ma mère. Elle avait à peine posé la question, faisant mine d'être intéressée pour m'être agréable mais indifférente au fond, prête à revenir au récits ordinaires de la vie, plus anecdotiques, plus parlants, plus vivants pour elle, une cousine morte, une amie malade, un enfant qui risquait de l'être, elle avait à peine posé la question que le vide s'était installé dans mon esprit, un brouillard, une méconnaissance, et alors que tout était clair, évident, tout est devenu brutalement inconsistant dans la réverbération effrayante des bruits environnants tandis qu'elle tournait machinalement sa petite cuillère dans sa tasse de café presque vide en attendant un récit.<sup>13</sup> »

Nathalie Léger se demande : comment raconter simplement une vie ? Comment trouver la femme derrière son double de cinéma ? Son entreprise butte devant la tâche qui consisterait à produire un récit ordonné et sensé à partir du flou, du chaos et du foisonnant que fabrique une vie. Elle laisse peu à peu son enquête dériver, bifurquer et s'enrichir des digressions dans lesquelles elle l'entraîne. Comme elle le constate, les images se substituent au réel, les paysages au corps absent, les commentaires à la voix disparue. Les interprétations font écran à l'histoire et la biographe doit se contenter de traductions. Elle ne peut attraper que par bribes les fragments de la mémoire d'une femme, diluée dans un paysage. Et plutôt que de s'en contenter Nathalie Léger en fait la force de son récit, en nous faisant, lecteurs, participer des chemins de son élaboration.

Malgré les différences, ma recherche sur Oméga me semble comporter les mêmes difficultés et le même potentiel. A Oméga, la ville n'a pas disparu, elle est à venir. Il ne

---

13. LÉGER N., *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L, 2012, p. 14

s'agit pas de reconstituer une histoire passée mais de projeter un devenir. Il ne s'agit pas d'une femme réelle mais d'une ville fictive. Pourtant la projection qui m'a emmenée jusqu'ici et que j'essaie de faire correspondre au décor de ce terrain en friche, n'est-il que mon seul fantasme ? Comme Nathalie Léger, il me semble possible d'extraire d'Oméga une miniature de la construction complexe de notre époque contemporaine et comme elle, je dois prendre en compte les images qui se substituent à la réalité. Ici, pas de route trouée, de hangars désertés ou de maison effondrée. Pas de ruines. Ici, tout est neuf, anachronique et minimal. Les usines sont en marche, hors-sols, comme plantées-là par un chef décorateur pour le tournage d'un film en attente et le peu de présence humaine s'affaire à entretenir les lieux. Les quelques voitures et personnes que j'ai vues traverser ces lieux, seraient-ils des figurants payés pour le faire tenir debout ? Cette ville imaginaire serait-elle la projection collective d'une époque encore hypnotisée par ses désirs de progrès et néanmoins terrifiée par le doute qui pèse sur sa propre survie ?

Faut-il « faire cesser ce léger tremblement de l'image », ce mirage Oméga ? Les prospectus que m'a donné M. Anup montrent une adhésion totale à la conception d'un monde globalisé et standardisé somme toute assez banale à laquelle les concepteurs ne semblent même pas vouloir ajouter une nouvelle pierre. Si Oméga était une utopie ce serait celle d'un monde tourné tout entier vers l'efficacité de l'entreprise. Ce serait celle des ZES, dont je lirai plus tard dans un article du *Monde Diplomatique* qu'« elles sont, dans un sens, une représentation modélisée de l'industrialisation indienne<sup>14</sup> », menées par le Premier Ministre libéral Narendra Damodardas Modi, et destinées à faire transiter l'Inde d'une économie agricole à une économie industrielle « moderne ». Devais-je m'en tenir à ce réel prosaïque dans lequel Oméga ne serait qu'une énième version des idéologies qui, en un autre temps et dans un autre lieu, ont façonné les paysages désenchantés qui engloutissent Wanda et dont elle essaye maladroitement de s'extraire ? Non, pour répondre à M. Manimaran, je ne suis pas certaine d'avoir encore trouvé ce que je cherche mais je sens que ce territoire est capable de faire travailler les questionnements qui me taraudent. Reste à savoir comment lui donner cette consistance.

---

14. CHARKRAVERTY C., « Des zones économiques très spéciales », *Le Monde Diplomatique*, mai 2015, p. 24



## C / Un mirage

A travers les vitres de la voiture, s'étire maintenant la banlieue de Chennai. Des petites maisons colorées, des poteaux électriques dégoulinant de câbles, emberlificotés dans les palmes des cocotiers voisins, des panneaux publicitaires poussiéreux, un « Cafe Coffee Day » encore ouvert, baignant dans sa lumière jaunâtre et soudain, comme une apparition, la longue vitrine éclairée et blanche d'un concessionnaire Suzuki, exposant sur plusieurs centaines de mètres carrés ses voitures rutilantes. Petit à petit s'espace la ville, apparaissent des champs, des rizières ; quelques maisons encore, plus rurales ; un temple entouré de guirlandes lumineuses colorées, d'où filtrent, à travers une mauvaise sono, les tambours et les flûtes d'une cérémonie religieuse ; des terrains en friche.

L'un d'eux est divisé en lots et surplombé d'un grand encart publicitaire représentant un couple indien très blanc devant un petit groupe de maisons bien alignées, à l'américaine, le long d'une allée verte et régulière. En dessous, en grosses lettres lumineuses, une invitation à visiter la maison témoin de ce futur township et une flèche scintillante indiquant, un peu plus loin, au fond du champ, un petit cube de béton blanc. Saoulée par le trafic incessant, les klaxons et la lumière des phares, je m'endors sur la banquette arrière.

C'est la nuit, la voiture tourne de nouveau devant le grand panneau publicitaire « One Hub Chennai », passe devant la guérite du gardien qui nous ouvre, souriant, et s'engage sur le bitume neuf. Les phares tracent la route devant nous et serpentent sur l'axe principal pour arriver sur la trois-voies bien droite. Les lampadaires sont allumés. Sur la gauche, dans les rues 1, 2 et 3, s'alignent maintenant par centaine d'exemplaires, la même petite maison blanche, à perte de vue. Lignes de fuite en trompe l'œil, perspective impossible : le même bloc de béton blanc reproduit à l'identique dans toute la ville. La voiture s'engage dans la rue numéro 4. En dehors des lampadaires, seule la fenêtre de la deuxième maison à gauche est éclairée. La voiture s'arrête. D'ici, je remarque déjà quelques fissures sur la façade, des traces de poussière en coulures sur le retour du balcon, sans doute lessivé par la dernière mousson.

Un homme, japonais, m'accueille devant la porte. Nous entrons. Au centre du salon, une femme et une petite fille sont assises à une table posée au-dessus d'un trou dans le plancher, dans lequel elles ont glissé leurs jambes. Elles font des origami. Je sens le froid de l'hiver japonais. J'ai envie de me glisser avec elles sous le *kotatsu*.

Un peu plus tard, je suis installée avec elles, nous buvons un thé très chaud. *Il est bon ?* me demande la femme. Puis, sans attendre ma réponse et, comme pour elle-même, *c'est tout ce que j'ai pu emporter avec nous.*

- *Moi, j'ai pris Roméo.*

La petite fille soulève un petit chien en peluche par la patte arrière. L'homme est toujours debout, silencieux, le nez collé à la fenêtre. Dehors il fait nuit noire.

La petite fille dort maintenant sur un futon posé dans un coin, blottie avec son Roméo. La femme insiste pour m'apprendre un origami que je rate systématiquement. Je suis fatiguée. La télévision diffuse en boucle des images de vagues sombres qui remplissent tout l'écran. Des courants boueux qui effacent les rues, les villes, charrient des maisons entières, des immeubles, des paquebots, dans un mouvement sans fin alternent avec des rues vides.

36

La lumière est très claire à présent, elle éblouie. Je suis assise au bord de la jetée, face à l'océan, à côté de la petite fille et de son chien en peluche. L'air est poussiéreux. La petite fille regarde au loin, concentrée. Je pense : elle surveille la mer. Puis après un long silence, *c'est bon !* dit-elle. Elle se lève et me fait signe de la suivre. Nous traversons les rues sèches de la ville. Les maisons se succèdent, nous tournons à droite, puis à gauche, puis encore à droite, toujours le même décor, sans fin. Au loin soudain, sur un toit, une silhouette. Elle fait des grands signes, et crie de courir, *Vite ! Vite !* Je me retourne. Trop tard. La vague me renverse.

*Madam... Madam ! We have arrived.*

M. Manimaran me secoue par l'épaule. Il est deux heures du matin et nous sommes devant mon appartement de Pondichéry. Je rentre sans faire de bruit et me glisse dans le lit.

Au matin, j'ouvre Google Earth. Je zoome sur le Japon, et choisis la côte Est. Je remonte, clic après clic, le long de la route. Dans ce travelling saccadé, je traverse des

espaces vidés, jonchés de débris parfois, la plupart du temps juste lessivés, à nu. Et comme je le pressens, je trouve ces mêmes images. Ces rues en parfait état, longées de trottoirs et entrecoupées de passage piétons bien nets. Je retrouve les poteaux électriques et les lampadaires, je retrouve l'absence d'habitations, un paysage de steppe rase. Là-bas, il y a trois ans, se trouvaient des petites villes bien vivantes. Là-bas, je le sais, les maisons ont été emportées par la vague et les gens, pour beaucoup, avec elle. Plus de dix-huit mille morts et disparus. Mais de cet Alpha à cet Oméga, entre le Tôhoku et le Tamil Nadu, l'image est la même : les mêmes routes, devenues lignes absurdes, serpentant dans le vide, sans but, comme l'empreinte fragile de notre présence dans le paysage.

Oméga, pourtant, est encore en puissance. Elle devrait pousser vers l'avenir, proposer un futur, faire rêver. Les images promotionnelles insipides que je feuillette encore ce matin me font douter. Je ne sais plus si cette ville existe vraiment, si ce prisme de l'état de notre monde que je croyais y déceler n'est que le fruit de mon imagination. Il me semblait que les interprétations qu'elle avait suscitées, que la parenté visuelle si forte que je lui trouve maintenant avec la côte du Tôhoku, faisait d'Oméga bien plus qu'un banal projet urbain et commercial. Je croyais y voir un refuge, riche d'hybridations inédites, entre Inde et Japon, un point limite de projection de notre monde catastrophé, capable de nous faire penser la suite. Je l'imaginai tel le « point Oméga » de Teilhard de Chardin, représentant l'étape ultime du développement de la complexité et de la conscience vers lequel se dirige l'univers, aboutissement autant que cause de cette évolution<sup>15</sup>. Au lieu de cela, Oméga transporte le rêve d'une modernité déjà éculée, déjà mainte fois désignée comme l'origine même de la crise actuelle que traverse notre monde, une modernité à laquelle l'Inde voudrait pourtant encore accéder.

Comment trouver l'Oméga que je cherche, comment lui conférer cette puissance de réflexion et de création sur le monde ? Je reprends Nathalie Léger. Dans un moment où son enquête piétine, elle décide de demander conseil autour d'elle : « J'allais voir Frederick Wiseman, l'inventeur du documentaire sans interviews (...) et lui qui ne travaille jamais sur autre chose que sur ce qui existe m'a dit paisiblement : « Inventez, il suffit d'inventer. » Et si Oméga demandait, elle aussi, à être inventée ? Et si les fantasmes qu'elle

---

15. TEILHARD DE CHARDIN P., *Le phénomène Humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1970

suscite constituait sa véritable identité ? « Ce que le cinéma doit saisir », dit Deleuze dans *L'Image-Temps*, « ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à fictionner, quand il entre "en flagrant délit de légèreté", et contribue ainsi à l'invention de son peuple.<sup>16</sup>» Soit, mais comment saisir l'identité d'Oméga sans la figer dans les modèles imaginés par ses promoteurs, ni la perdre dans les méandres de mon seul fantasme personnel ? Comment légèrer cette ville, lui permettre de projeter la multitude de ses devenirs potentiels et contribuer ainsi à inventer le peuple d'Oméga ?

---

16. DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.196

## 2 / LA PROJECTION D'UN MONDE CATASTROPHÉ

---

La force d'Oméga, je commence alors à le comprendre, réside dans cet entre-deux. Dans cet état suspendu entre l'évènement réel et le fantasme qu'il me faudra réussir à maintenir. Un état suspendu entre la projection personnelle et la projection collective aussi. Oméga propose une fiction et s'adosse en même temps sur un réel partagé, qu'elle incite à regarder avec soin. Suivre les chemins qu'elle ouvre entre ces deux pôles serait une occasion de raconter le monde autrement. Ainsi, développer à partir de ce projet, le scénario grand spectacle qui imaginerait la migration d'une élite japonaise dans le sud de l'Inde après la disparition d'un Japon devenu zone invivable ne serait qu'un « déjà vu » bien insatisfaisant. Ce que je pressens déjà et qui continuera de s'imposer tout au long de cette recherche, c'est qu'Oméga me demande d'inventer des formes capables de la « mettre au travail ». Elle me demande de créer des dispositifs par lesquels elle deviendrait ce prisme capable de donner à voir le réel, de créer des conditions d'existence nouvelles et qui sait, comme dit Deleuze, d'inventer son peuple. Comme le propose Joseph Jacotot, le maître ignorant<sup>17</sup> de Jacques Rancière, « Un temps nouveau peut s'engendrer à partir du quelque chose qui peut se trouver en toute chose. Ce quelque chose n'est pas le particulier qui ne prend sens que par rapport au tout dans lequel il est inclus et dont seul un guide averti du temps peut vous montrer le chemin. Il est déjà en lui-même un tout, un ensemble de relations que l'on peut déplier et dont le dépli ouvre les chemins d'une progression inédite<sup>18</sup>. » Rancière détecte dans cette pratique patiente et attentive du dépliage, un temps de l'émancipation, un temps capable de sortir des grands récits préconçus et de faire éclater, comme il le suggère avec Virginia Woolf, « la vérité de ces atomes de temps qui tombent continûment sur nos esprits et dont l'écrivain a le devoir de transcrire les arabesques<sup>19</sup> ». C'est de cette manière que je voudrais prendre Oméga. Non pas pour son exceptionnelle singularité, dont il faudrait tirer un nouveau mythe fondateur, ni parce que j'en serais moi-même une experte capable de transmettre un savoir, mais par ce que je sens en Oméga, une capacité à me

---

17. RANCIÈRE J., *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987

18. RANCIÈRE J., *Les Temps Modernes*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 38

19. Op.Cit. p. 39

faire déplier le monde. Oméga sera ce « quelque chose » à partir duquel je suivrai « des directions imprévues en inventant à chaque pas (mes) propres connexions », elle sera cette trame par laquelle seront rendus visibles les atomes de temps qui tombent sur le monde d'aujourd'hui.

Et dans un premier temps, Oméga me demande de me confronter à ce réel étrange qu'elle implique et désigne. Un réel qui peine à se distinguer de sa propre fiction : celui de la contamination radioactive. En quoi consiste ce type d'évènement ? Comment affecte-t-il les modes de vie de ceux qui le subissent ? En quoi transforme-t-il en retour, leurs et nos représentations du monde ? Je le sais déjà, il me faudra aller sur place, dans la région de Fukushima. Mais je ne sais pas encore comment. J'ai besoin de préparer ce voyage et dans un premier temps de me plonger, depuis l'atmosphère étrange et déjà hors du temps de l'ancien comptoir de Pondichéry, dans une littérature que j'imagine susceptible de me donner des clés.

## A / L'évènement Tchernobyl

L'un des premiers livres que j'ouvre à propos de cette contamination radioactive est *La Supplication* de Svetlana Alexievitch<sup>20</sup>. Comme le dit l'auteure au début de son livre : « Après Tchernobyl, nous vivons dans un monde différent, l'ancien monde n'existe plus. (...) Il s'est produit un évènement pour lequel nous n'avons pas de système de représentation, ni analogie, ni expérience. Un évènement auquel ne sont adaptés ni nos yeux, ni nos oreilles, ni même notre vocabulaire. Tous nos instruments intérieurs sont accordés pour voir, entendre ou toucher. Rien de cela n'est possible. Pour comprendre, l'homme doit dépasser ses propres limites. Une nouvelle histoire des sens vient de commencer... ». Je retrouve, dans ce que décrit Svetlana Alexievitch à propos de Tchernobyl, les mêmes obstacles et les mêmes enjeux que ceux que présente la catastrophe nucléaire du 11 mars 2011 au Japon. La même impuissance des sens et des outils à percevoir et à caractériser l'évènement vingt-cinq ans après et la même nécessité à chercher une manière d'y remédier. Comme le dit le journaliste Anatoli Chimanski, interrogé dans le livre : « J'ai lu des ouvrages sur Hiroshima et Nagasaki [...]. C'est horrible mais compréhensible : une guerre atomique, le rayon de

---

20. ALEXIEVITCH S., *La Supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*, Paris, Éd. J'ai Lu, 1997

l'explosion... Tout cela, je peux me le représenter. Mais ce qui s'est passé ici n'entre pas dans ma conscience. [...] Je sens qu'une chose totalement inconnue de moi détruit tout mon monde antérieur, rampe, se glisse à l'intérieur de moi-même. J'ai discuté avec un scientifique : "Il y en a pour des milliers d'années, m'expliquait-il. La désintégration de l'uranium, il y en a pour un milliard d'années. Et pour le thorium, quatorze milliards<sup>21</sup>". Les temps de vie de ces radionucléides sont trop grands, incommensurables avec l'expérience humaine qui cherche à s'y référer. Les frontières physiques sont devenues poreuses et inopérantes. Comment se protéger, se laver, se débarrasser de cette contamination qui « se glisse à l'intérieur de moi-même » ? C'est toute la représentation de l'espace-temps qui se brouille et ne répond plus aux catégories dans lesquelles les avait rangées la conscience humaine. La situation est littéralement inconcevable. Les manières humaines de voir, de sentir et de penser butent sur un réel pour lequel elles n'ont pas de référent.

Dans son témoignage pour l'ouvrage collectif *Fukushima et ses invisibles*, Kohso Sabu fait un constat similaire : « Longtemps déterminée par le temps linéaire, mesurable par l'horloge, et de ce fait marchandisable en tant que force de travail, l'existence corporelle est désormais prise en otage par les demi-vies des substances radioactives, et ce pour un nombre d'années astronomique. » Elle ajoute : « Les nucléides radioactifs restent imperceptibles, et leurs effets sur le corps n'apparaîtront pas immédiatement, mais plutôt dans trois, cinq, dix ou quinze ans. Une catastrophe radioactive est moins directement perceptible que la pauvreté, la famine, les brutalités policières ou la destruction d'un quartier par un projet immobilier. Les aspects réels et imaginaires du problème Fukushima requièrent une autre approche<sup>22</sup>. » Le réel de Fukushima comme celui de Tchernobyl bouleverse les notions modernes de temps, d'espace, de réel et d'imaginaire et demande des formes de récits capables d'accueillir les temporalités multiples et juxtaposées, les espaces poreux et vacillants, les invisibles puissants et hostiles que la Modernité avait voulu rejeter du côté de l'imaginaire.

Les « monologues » que recueille Svetlana Alexievitch et auxquels elle donne des titres poétiques ne sont pas des retranscriptions littérales des entretiens qui ont été menés. Il s'agit de compositions dans lesquelles elle ne vise pas à remanier les récits pour en gommer

21. ALEXIEVITCH S., *La Supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*, Paris, Éd. J'ai Lu, 1997, p. 130

22. KOHSO S., « Socialisation catastrophique et capitalisme apocalyptique », in *Lundimatin*#143, 23 avril 2018  
<https://lundi.am/Fukushima-ses-invisibles#nb297-27>

les fragilités ou les rendre plus efficaces mais, presque au contraire, à construire une structure, avec ses contre-points et ses variations, qui permette d'accueillir chacun d'eux avec soin, quelles que soient leur longueur et leurs hésitations. Il n'est pas question pour elle de consigner des faits, des chiffres, des preuves mais plutôt de faire entendre le type de récit que composent ses interlocuteurs pour tenter de caractériser l'évènement inconnu qui les saisit. Elle précise par exemple : « j'ai volontairement laissé les répétitions nombreuses, non pas à cause de leur véracité, de leur "vérité sans artifice", mais (...) parce qu'il me semblait qu'elles reflétaient le caractère inhabituel des faits. » En les travaillant comme une matière littéraire, elle confère à ces histoires une extraordinaire puissance narrative et laisse advenir dans le même temps un mode de récit spécifique.

42

À travers ces questionnements formels, elle se demande comment faire le récit de ces expériences sans risquer de rabattre sur ce réel des manières de voir et de dire anachroniques, des manières de voir d'avant la catastrophe qui trahiraient la qualité même de l'évènement. Dans l'interview qu'elle donnait pour *France Culture* le 17 mars 2005, elle expliquait encore : « Je ne voulais pas employer, pour analyser ce phénomène inédit, des termes, un langage, un système de concepts déjà connu (...) Ça ne me satisfaisait pas. Et c'est pour ça que j'ai cherché à pénétrer le mystère de cet évènement qui était pour moi la négation de la modernité, la négation de notre conception du monde.<sup>23</sup>» Avec la composition de *La Supplication*, Svetlana Alexievitch élabore une proposition formelle spécifique adaptée à ce réel inédit. Elle suit pour cela une méthode particulière : « C'est une écriture chorale et ça fonctionne uniquement parce que je n'ai pas d'idée préconçue car si j'avais une idée préconçue, j'adapterais le sujet à ma vision du monde. Or ici j'adapte mon écriture à la vérité qui jaillit des centaines de témoignages. » En laissant son écriture s'adapter aux témoignages, elle permet à sa vision du monde d'être travaillée et transformée par celles des gens qui ont fait l'expérience de la catastrophe. Comme elle le dit, ses interlocuteurs sont à l'avant-garde de l'expérience humaine de la contamination radioactive. Les Biélorusses sont les premiers à vivre sur des territoires à ce point contaminés et à subir de manière aussi intense, les effets des faibles doses. Même les hibakusha de Hiroshima et de Nagasaki n'ont pas vécu d'expérience identique. Et, selon les termes de Svetlana Alexievitch, cela permet à ces « gens simples qui n'avaient pas fait d'étude, ni n'avaient aucun talent littéraire a priori [de] livrer

---

23. ALEXIEVITCH S., « J'adapte mon écriture à la vérité qui jaillit des centaines de témoignages », *A voix nue*, première diffusion le 17 mars 2005 - <https://www.franceculture.fr/litterature/svetlana-alexievitch-jadapte-mon-ecriture-la-verite-qui-jaillit-des-centaines-de>



des textes dostoïevskiens, shakespeariens ». La radioactivité les avait mis « en relation direct avec le cosmos » et avait profondément changé leur rapport à la nature, à l'environnement et au monde. Partant de ce constat, elle met son écriture à disposition des témoignages, elle permet à leurs visions du monde de se construire et d'être transmissibles.

Les questions que se pose Svetlana Alexievitch restent absolument pertinentes pour moi au sujet de Fukushima. Les gens sont également confrontés à la contamination invisible, inaudible, imperceptible, aux faibles doses qui ne créent pas des milliers de morts instantanément mais qui diffusent et contaminent insidieusement la nourriture, le paysage, la façon d'être au monde. À Fukushima, également, l'environnement familial est devenu hostile, potentiellement dangereux. A Fukushima, toujours, cette difficulté à nommer, à être sûr, à faire sens. À Fukushima encore, ce même potentiel de la catastrophe à mettre les habitants de la région en relation directe avec le Cosmos. Mais l'expérience de Fukushima s'appuie sur celle de Tchernobyl, comme sur un précédent dont on peut tirer des enseignements. C'est ce que me racontera deux ans plus tard Hattori Noriyuki, directeur du supermarché de la petite ville de Tôwa, membre actif d'une association de plaignants contre TEPCO et contre le gouvernement japonais : *je dois avouer qu'après l'accident, m'avait-il dit, j'ai passé plusieurs mois sans prendre aucune information ni intérêt relatif à l'accident nucléaire et à la radioactivité qui en découlait. Maintenant, quand j'y pense, j'en suis moi-même étonné, mais pendant cette période, j'ai donc passé presque un an sans me soucier de la radioactivité, dans la plus pure naïveté. Ma vision des choses a vraiment changé deux ans après la catastrophe. Je suis allé avec groupe d'observation de la ville de Nihonmatsu dans un village en Ukraine. Je me suis rendu compte que, vingt-sept ans après l'accident de Tchernobyl, dans le petit village de campagne que nous avons visité là-bas, il y avait encore, tant d'années plus tard, de nombreuses personnes contaminées. Quand j'ai vu ça, des gens dans cet état-là, vingt-sept ans après l'accident, ça a été un choc pour moi. D'autre part, ce qui m'a frappé, alors que des gens irradiés vivaient encore vingt-sept ans plus tard dans cette région, c'est que près de là, dans la capitale de Kiev, les gens vivaient leur vie en ayant complètement oublié l'accident de Tchernobyl. Et ce contraste m'est apparu comme étant le même qu'on pouvait trouver au Japon déjà à ce moment-là. A Tôkyô, deux ans après la catastrophe, on commençait déjà à préparer les Jeux Olympiques et il y avait beaucoup d'émulation autour de cet évènement. Donc cette image que je venais de voir de Kiev, comparée à la campagne ukrainienne, m'est apparue comme l'image future de ce que serait le Japon et je suis rentré au Japon avec ce*

*sentiment de crise imminente. Et cela m'a amené à réfléchir à ce que je pouvais faire pour que cette sinistre histoire ne se répète pas. Et c'est dans ces circonstances que j'ai fait la connaissance du groupe de plaignants, de ce procès auquel je participe aujourd'hui.*

Pourtant et même si du point de vue de l'action, l'expérience de Tchernobyl aide à affronter celle de Fukushima, il me semble que si l'on s'en tient aux représentations, le précédent de Tchernobyl et les images qui en sont restées produisent aujourd'hui un écran supplémentaire qui brouille encore la caractérisation spécifique de Fukushima. Dans la plupart des films sur la catastrophe du 11 mars 2011 au Japon se retrouvent des images semblables à celles de Tchernobyl. Les parcs abandonnés, les villes désertées, la nature sauvage reprenant ses droits sont devenus, depuis le 26 avril 1986, des « lieux communs » de la catastrophe nucléaire, inévitablement recherchés dans le réel, puis cités et reproduits tels quels dans ces films. Il me semble que l'on peut rapprocher ce phénomène de celui que décrit Michael Lucken à propos des images de la destruction, « les images que l'on a conservées de la guerre ne sont pas vierges. Elles s'inscrivent sans ambiguïté dans une histoire qui les contextualise et les détermine. La violence brute - et le dessaisissement de l'humanité qu'elle implique - n'est jamais visible pour elle-même ; une domestication de ses manifestations est, tant sur le plan pratique que conceptuel, essentielle pour la comprendre et, ce faisant, tenter de la conjurer<sup>24</sup>» Il faut pouvoir se raccrocher à des images préexistantes pour comprendre un événement nouveau et l'affronter. Mais dans le même temps, ces images n'ont-elles pas tendance à écraser la nouveauté même de l'expérience sous les analyses des précédentes ? D'en gommer les spécificités et donc d'empêcher par là-même d'en saisir l'inédit ?

Se pose donc pour moi, comme pour Svetlana Alexievitch au début de son travail, la question suivante : comment raconter cette expérience spécifique de la catastrophe sans redire Tchernobyl dans Fukushima ? Comment affiner la vision et la compréhension de ce réel pour produire des récits qui lui correspondent singulièrement ? Comment arriver encore à différencier dans le semblable ? À faire en sorte que les concepts nouveaux, les images nouvelles qui ont émergé de Tchernobyl, et avant elles de Hiroshima et Nagasaki et de toutes les images de destructions qui ont précédé, ne basculent pas dans le cliché et ne s'écrasent pas, balourdes et inaptés, sur le Japon d'après Fukushima ?

---

24. LUCKEN M., 1945 *Hiroshima, les images sources*, Paris, Hermann, 2008, p. 60

Depuis Tchernobyl, sans doute faut-il encore déplier. Tenter de préciser par exemple de quelle « Modernité » parle Svetlana Alexievitch, lorsqu'elle dit que Tchernobyl en a été la négation. En passant par les événements de Hiroshima et de Nagasaki ensuite. Comprendre ce qu'ils avaient déjà fait vaciller dans ces représentations modernes du temps et de l'espace. Essayer de distinguer, entre chacun de ces événements, ce qu'ils ont de particulier et quelles seraient les images et les récits qui pourraient en rendre compte.

## B / Rationalité et Espace-temps

*Le rationalisme aussi est un rêve. Un rêve selon lequel le monde existe scientifiquement.  
Or ce rêve, ne se rendant pas compte qu'il est lui-même un rêve, nie le rêve en général (...)  
Cela est le propre de la modernité.*

FUMIAKI SEO, *Imi no kankyô-ron*

Cet extrait d'un traité d'urbanisme japonais, cité par Augustin Berque dans *Du Geste à la Cité*<sup>25</sup>, pose une critique radicale de l'utopie moderne, positiviste et rationaliste, qui domine encore largement aujourd'hui. Et la première notion « moderne » que les catastrophes nucléaires mettent à mal est sans doute ce rêve rationaliste qui, emporté par l'enthousiasme de sa redoutable efficacité, a peu à peu confondu les catégories qu'il avait créées pour tenter d'organiser et de comprendre le réel, avec le réel lui-même.

Dans ce rêve, il y a un héros, un homme. Au moyen des inventions techniques et scientifiques qu'il a produites, il a entièrement conquis et arpenté le monde, il en a découvert les lois, tracé les cartes et les frontières. Il a répertorié toute sa faune et sa flore et les a soigneusement rangées par catégories. Il est capable de combattre la maladie, de voler, de parcourir le fond des océans et d'observer jusqu'à la plus petite partie de son corps : l'atome. Et pour cet homme, tout entier tourné vers le futur et certain que le déroulement du temps, continu et linéaire, l'entraîne vers un avenir meilleur et totalement maîtrisé, le prochain défi n'est rien moins que la conquête de l'espace.

L'homme plane, serein, il contemple, de son regard devenu céleste, une Terre qu'il domine parfaitement. Soudain, un éclair. Enorme. Suivi d'un grondement tellurique. Le ciel devient

25. BERQUE A. *Du Geste à la Cité, formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993, p. 157

noir et tout le paysage avec lui. L'homme est contraint d'atterrir en catastrophe. Il lève la tête et découvre, montant du sol, un immense champignon gris. Il est fasciné, il n'a jamais rien vu d'aussi beau. D'où vient cette force ? Serait-ce une divinité ? Non, il le sait bien, les dieux n'existent plus. C'est lui, le seul être pensant et doué d'intention de ce royaume. Et puisqu'il a recensé toutes les manifestations naturelles, à bien y réfléchir, cette extraordinaire beauté, ce ne peut être que son œuvre. Il contemple encore, fier, tandis que coulent le long de ses joues des larmes noires.

On pourrait raconter ainsi, la façon dont la bombe atomique a surgi et brisé en plein cœur le rêve moderniste. Anna Tsing, dans son *Champignon de la fin du monde*, le formulera de cette manière : « Comprendre l'atome a été le point culminant des rêves humains obsédés par la maîtrise de la nature. Mais ce fut tout aussi bien le début de la fin de ce type de rêve. La bombe d'Hiroshima a tout changé. D'un seul coup, on a pris conscience que les humains pouvaient détruire toute possibilité de vie, de viabilité sur la planète, que ce soit de manière intentionnelle ou non<sup>26</sup>. »

46

L'humanité ne travaille pas seulement pour son bien, elle est capable de tout détruire, sans même le vouloir. Elle a déjà contaminé une partie de sa terre natale pour des durées qu'elle est incapable de concevoir. Le temps déborde, l'espace vacille. Les gonds par lesquels ces concepts tenaient en place ont cédé. Le sol terrestre n'est plus ce lieu rassurant qui opposait, selon Jankélévitch, sa stabilité obéissante et infaillible à l'angoisse scandaleuse de l'irréversibilité du temps. Il n'est plus ce remède à la nostalgie du passé, « parfaitement homogène et isotrope, (...) indifférent aux allées et venues des hommes, et aux déplacements de leurs véhicules<sup>27</sup> ». Le globe conserve dans sa croute les traces indélébiles du passage humain. Il est devenu vulnérable et montre lui aussi sa finitude irréversible. La nostalgie est d'autant plus vertigineuse qu'elle doit désormais ajouter à l'effort déployé pour combler la perte insupportable du temps, celle de remédier à la disparition de l'espace.

Le héros n'est plus seul à maîtriser un monde infini, il est vulnérable dans un monde fragile et doit tenir compte d'une infinité d'entités, aux modes d'existence divers. Il doit en particulier composer avec des isotopes radioactifs, au comportement étrange, qui opposent à

---

26. TSING LOWENHAUPT A., *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* (trad. de l'anglais PIGNARRE PH.) [2015], Paris, La Découverte, 2017, p. 33

27. JANKÉLÉVITCH V., *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Éd. Flammarion, 1983, p. 15-17

sa courte vie d'au mieux un siècle leurs demi-vies imposantes de plusieurs milliers d'années. La contamination l'ampute de la petite victoire sur le temps que lui avait octroyé sa liberté de mobilité dans l'espace.

Comme le disent les monologues de Tchernobyl, l'expérience d'un monde contaminé s'accompagne d'une incapacité à le caractériser ou, tout simplement, à le voir. Dans une vision du monde qui a rejeté les invisibles du côté de l'imaginaire et qui n'a tiré de leçon des grandes épopées antiques que l'ingéniosité humaine pour triompher de son environnement, la consistance de l'état du monde après catastrophe nucléaire est inconcevable, elle déborde l'entendement. Ainsi, comme l'observe Bruno Latour, cité par Danowski et Vivieros de Castro « non seulement nous en revenons à une « condition pré-moderne » (impuissants à faire face aux cataclysmes naturels et à pallier aux catastrophes industrielles qui en découlent), mais nous nous trouvons encore plus désemparés, face au choc avec Gaïa, que l'homme primitif face aux pouvoirs de la Nature, car ce dernier, au moins, « se trouvait protégé – et pour ainsi dire affranchi – par le coussin amortisseur de ses rêves<sup>28</sup> ». Alors que nos cauchemars, par contre, nous hantent en plein éveil<sup>29</sup>. »

Mon expérience est déphasée. J'ai besoin d'outils pour comprendre et raconter ce réel qui se présente à moi. Il me manque les images et les mots. Il me manque la forme. La catastrophe devient pour moi un problème esthétique au sens fort. En remettant en question les visions du monde avec lesquelles j'ai grandi, elle m'oblige à les reprendre par le menu pour en proposer d'autres. Pour ne pas les reproduire et transmettre encore à ma fille le mythe de notre grand progrès. Comment faire le tri ? Comment raconter notre histoire sans omettre les découvertes effectivement extraordinaires qu'elle comporte, ni transmettre le grand récit obsolète et destructeur qu'elle contient ? Car c'est ici, me semble-t-il que résiste ce rêve du progrès hérité du XIX<sup>e</sup> siècle, dans cette difficulté, où je me trouve moi-même, vis-à-vis de la catastrophe de 2011, à tolérer le caractère sans cesse changeant de ce territoire irradié, à admettre le désespoir que présenterait une catastrophe sans refuge possible, à accepter qu'il n'y aurait pas d'échappatoire, pas d'ailleurs, et que ça pourrait même mal finir.

28. LÉVI-STRAUSS C., *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 452

29. DANOWSKI et VIVIEROS DE CASTRO, « L'arrêt de Monde », in *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Dehors, 2014, p. 231

Je rejoins en cela le constat d'Anna Tsing, lorsqu'elle remarque, dans le champ de la littérature anthropologique, qu'« abandonner le rythme du progrès pour observer les agencements polyphoniques ne relève pas d'un désir vertueux ». « Le progrès », dit-elle encore, « donnait du cœur au ventre ; le meilleur était toujours à venir. Le progrès a été la cause politique "progressiste" avec laquelle j'ai grandi. Il m'est encore difficile de penser la justice sans progrès. Le problème est que le progrès a cessé de faire sens. (...) C'est avec ce dilemme que de nouveaux outils pour observer sont si importants<sup>30</sup>. » Notre monde s'est réduit. Il n'y a plus d'ailleurs vers lequel porter ses fantasmes, peu de futurs radieux à imaginer, mais peut-être est-ce l'occasion de regarder ce que notre « ici » et notre « maintenant » comportent déjà de foisonnements prodigieux.

Lors de leurs retrouvailles sur le vaisseau du Projet Lima, stationné dans un des anneaux de Pluton, Clifford McBride s'adresse à son fils Roy et cherche à le convaincre de le rejoindre dans sa quête, celle que tous ont abandonné sauf lui : rencontrer d'autres formes de vie intelligentes dans le système solaire.

« - Sometimes, the human will must overcome the impossible. You and I have to continue on, Roy, together. To find what science claims does not exist. You and I, together, Roy. Because the Lima Project has told us that we're all alone in the knowable universe. I can't fail. You can't let me fail, Roy.

- Dad, you haven't. Now, we know we are all we've got. »

Ainsi s'opposent deux générations dans *Ad Astra*<sup>31</sup>, le film de James Gray. Face à son père - héros controversé de débuts de la conquête américaine des étoiles - qui prône une humanité tenue de « vaincre l'impossible » pour prouver l'existence d'autres êtres intelligents, le jeune astronaute Roy Mc Bride affirme « Nous sommes tout ce que nous avons » et c'est de cela que nous devons désormais prendre soin. En apesanteur, le combat père fils qui suivra n'a plus rien du spectaculaire duel au sabre laser de leurs prédécesseurs, il est pataud et maladroit. Le voyage de conquête, jusqu'aux tréfonds de notre galaxie, devient quête métaphysique. Arrivé sur Pluton, Roy prend conscience de ce petit bout de planète qui est son seul monde et ne tend qu'à y revenir. Ainsi, dans ce récit de renoncement désabusé à la conquête d'un « ailleurs », il reste à Roy un devenir possible dans le retour. La terre, toute

30. TSING LOWENHAUPT A., *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* (trad. de l'anglais PIGNARRE P.) [2015], Paris, La Découverte, 2017, p. 63

31. GRAY J., *Ad Astra*, produit par 20<sup>th</sup> Century Fox, USA, 219, 124'

starbuckisée soit-elle, est encore un refuge pour son héros. De même que le suggérait Bruno Latour dans son analyse de *Gravity*<sup>32</sup>, le devenir de l'homme redevient terrien. Et avec ce mouvement, « ce qui s'ouvre c'est bien une nouvelle époque de "grandes découvertes", mais celles-ci ne ressemblent ni à la conquête en extension d'un Nouveau Monde vidé de ses habitants comme autrefois ni à la fuite éperdue dans une forme d'hyper-néo-modernité, mais à l'enfouissement dans la Terre aux mille plis<sup>33</sup>. » D'autres formes de vie existent sur Terre, d'autres modes d'existence, auxquelles notre survie est liée sans même que nous nous en rendions compte, et que nos manières d'envisager le réel nous ont rendu aussi étrangères que celle du plus lointain des extra-terrestres. Mais pour les envisager, il faudrait pouvoir percevoir ce monde différemment, changer radicalement de point de vue.

Et c'est à cet endroit qu'Oméga pourrait apporter le secours de sa fiction spéculative. Telle l'expérience de pensée scientifique, le « et si... » décrit par Isabelle Stengers, qui « explore ce dont on a l'expérience sur le mode "ce pourrait être autrement<sup>34</sup>" et qui, contrairement à l'utopie qui essaye de changer tout à la fois, actualise une possibilité d'imagination appartenant au présent de l'auteur ». Oméga, comme anticipation, devrait permettre de saisir l'étrangeté du monde actuel. Concevoir le refuge-Oméga serait alors un moyen d'ouvrir des possibles au cœur d'une hypothèse, sans cela désespérante. Mais avant de continuer, il me faut déplier encore et revenir à l'origine de ce grand récit du progrès et de la nécessité de sa déconstruction actuelle.

## C / La fin des récits modernes ?

Comme le soulignent J.B Fressoz et C. Bonneuil, la prise de conscience « écologique », celle qui reconnaît l'entrée de notre monde dans ce qu'il est désormais commun d'appeler l'Anthropocène, n'est pas nouvelle. En reprenant l'histoire des actions et pensées nombreuses qui ont tenté depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle d'alerter et de proposer des alternatives, ils avancent que « l'entrée de notre planète dans l'Anthropocène fait suite, non pas à un modernisme frénétique ignorant de l'environnement, mais, bien au contraire, à des décennies de réflexions et d'inquiétude quant à l'altération humaine de notre pla-

32. LATOUR B. (2015), « Différencier amis et ennemis à l'époque de l'Anthropocène » (trad. de l'anglais LEMONDE F.), in DEBAISE D. et STENGERS I. (DIR.), *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les Presses du Réel., 2015, p. 48-86

33. LATOUR B., *Où atterrir ?*, Paris, La Découverte, 2017, p. 58 et 105

34. STENGERS I., « SF antiviral. Ou comment spéculer sur ce qui n'est pas là », in *Cahiers d'enquêtes politiques*, 2016, p. 110

nète<sup>35</sup>. » Qu'il ne s'agit donc pas d'un éveil soudain à des situations jusque là ignorées ou occultées, mais plutôt d'une histoire de « la marginalisation des savoirs et des alertes », d'une décision historico-politique volontaire qui a exclu de sa vision « moderniste » les autres possibles du monde. Ici, les auteurs portent une attention particulière à ce qu'ils appellent le « grand récit » de l'Anthropocène raconté par ses « anthropocénologues ». Ils leur reprochent, en faisant de cette prise de conscience un évènement nouveau et actuel, de coller à la vision du monde qu'ils incriminent puisque cette histoire « met en scène un "front de modernisation", quittant un passé aveugle, vers un avenir où nos savoirs seraient devenus globaux et solides, nous contraignant enfin à les prendre en compte en politique. » Le récit reste donc pareillement linéaire et progressiste, « la téléologie du devenir écologique de nos sociétés remplace celle du progrès. On est en présence d'une fable moderniste annonçant la fin de la modernisation. » Ils suggèrent ainsi, plutôt que de présenter ce nouveau mythe, historiquement faux, de « comprendre comment nous sommes entrés dans l'Anthropocène malgré des alertes, des savoirs et des oppositions très consistantes, et [de] forger un nouveau récit plus crédible de ce qui nous est arrivé<sup>36</sup>. »

50

Pour Isabelle Stengers par exemple, qui s'appuie sur le travail du philosophe des sciences britannique Stephen Toulmin, ce que l'on nomme depuis Descartes « l'Age de la Raison » est une réaction contre la violence et le chaos de la Renaissance et en particulier contre la barbarie de la Guerre de Trente ans. « Ce que nous appelons rationalité, philosophie moderne, serait avant tout, pour lui, ce qui doit écarter, ce qui doit tenir à distance, ce qui doit nous protéger de cette monstruosité de la Renaissance. (...) Chercher la certitude, même si bien sûr on la dira inaccessible, c'est disqualifier toutes ces imaginations dangereuses qui ont amené le chaos et la violence, c'est dépeupler le monde de tous ces êtres SF qui troublent l'ordre public. La raison, alors, est éradication. L'Homme rationnel sait qu'il est seul, Dieu est dans nos cœurs, le savoir désenchante le monde et blablabla<sup>37</sup>. » Car la Renaissance est également l'époque d'une vision du monde dans laquelle technique et magie sont indiscernables et sur laquelle la philosophie de Descartes vient poser un ordre rassurant. En devenant peu à peu la vision dominante en particulier dans le domaine des sciences sociales et de la philosophie, précise-t-elle, cette pensée rationnelle a rejeté

35. FRESSOZ J.B ET BONNEUIL C., *L'Évènement Anthropocène, La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 96

36. Op. cit., p. 98

37. STENGERS I., « SF antiviral. Ou comment spéculer sur ce qui n'est pas là », in *Cahiers d'enquêtes politiques*, 2016, p. 114



toute autre manière de voir le monde dans le domaine des pensées primitives, de l'irréel et de l'inexistant. « Bien sûr l'Age de la Raison a pris les réussites scientifiques et techniques comme preuves de la Raison pacificatrice contre l'illusion, mais ces pratiques n'y ont jamais cru, à la raison cartésienne. Par contre, on peut dire que les sciences humaines ont activement servi d'étouffoir<sup>38</sup>. » Mais Isabelle Stengers, avec Toulmin, identifie d'autres Renaissances : la contre-culture américaine des années soixante-dix, les travaux de Guattari et en particulier ses *Trois écologies*, ou les mouvements activistes des sorcières néo-païennes des années quatre-vingt. « Guattari propose un paradigme ethico-esthétique, contre le paradigme qui renvoie à l'autorité de l'état des faits, qui censure l'imagination, qui éradique les êtres. » Pour Isabelle Stengers non plus, la voie dominante n'est pas une évolution nécessaire et inéluctable. Elle résulte de choix politiques et de sociétés qui ont connu des résistances. Il y a donc eu des outils proposés, des savoirs constitués qui, bien que marginaux, n'ont pas totalement disparus. L'effort serait donc aujourd'hui de les retrouver et de leur redonner voix. Pour sa part, Isabelle Stengers considère que ce sont les récits parallèles de la Science-Fiction spéculative qui ont permis la transmission de ces renaissances aux générations actuelles dont la sienne fait partie. Il est donc important de retrouver ces récits, et de trouver les formes capables de les transmettre encore.

Jacques Rancière, dans *Les Temps Modernes*, prend les choses un peu différemment mais en arrive à des constats assez proches en termes de trajectoires. Selon lui, c'est à partir du moment où la raison a commencé à ne plus se penser comme une fiction et à penser qu'elle était vérité, que le Grand Récit rationnel du monde a pris le dessus. « La fiction n'est pas l'invention d'êtres imaginaires. Elle est d'abord une structure de rationalité. Elle est la construction d'un cadre au sein duquel des sujets, des choses, des situations sont perçus comme appartenant à un monde commun, des événements sont identifiés et liés les uns aux autres en termes de coexistence, de succession ou de lien causal. La fiction est requise partout où il faut produire un certain sens de réalité. C'est pourquoi l'action politique, la science sociale ou la pratique journalistique usent de fiction, tout autant que les romanciers ou les cinéastes<sup>39</sup>. » Mais la différence, c'est que les premiers n'en ont pas toujours conscience et surtout qu'ils présentent leurs histoires comme des réalités objectives. Rancière identifie ainsi le moment de confusion, lorsque le modèle de causalité élaboré par Aristote dans sa

---

38. Op. Cit., p. 115

39. RANCIÈRE. J., *Les Temps Modernes*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 14

Poétique et réservée à l'origine à l'invention fictionnelle, a été appliqué dans les récits du progrès, à la succession des faits réels et historiques. Aristote distingue deux manières de raconter : « L'historia raconte comment les choses sont arrivées empiriquement, les unes après les autres. La poésie, elle, est "plus philosophique" : elle ne dit pas comment les choses sont arrivées mais comment elles peuvent arriver, comme elles arrivent en conséquence de leur propre possibilité<sup>40</sup>. » C'est cette deuxième manière, au départ réservé au domaine poétique qui, transposée à l'interprétation du réel, serait à la base des grands récits linéaires et ordonnés du progrès historique. Et cet ordre « représentatif », comme l'appelle Rancière, fabrique avec lui une hiérarchie des temps. Il donne de l'importance à certains événements plutôt qu'à d'autres et les organise selon des liens de causalité forts.

Rancière souligne ainsi le choix éminemment politique et idéologique de ce type de récit, puisqu'il établit un partage entre ceux qui maîtrisent ce temps et ceux qui le subissent. Ceux qui racontent cette histoire et ceux à qui elle est inculquée, ceux qui en sont les héros et ceux qui devront les admirer. Mais Rancière identifie, dans le champ artistique et plus précisément dans la littérature, une « révolution esthétique » qui propose un chemin d'émancipation vis-à-vis de cette fiction du progrès : « L'émancipation est d'abord une reconquête du temps, une autre manière de l'habiter. Celle-ci a commencé avec la décision même de mettre en récit ce qui était exclu de l'univers des récits<sup>41</sup>. »

Ainsi comme je l'ai déjà évoqué plus haut, Rancière identifie dans la « Modern Fiction » de Virginia Woolf, ainsi que dans les œuvres de Flaubert ou de Joyce, les premières voies littéraires d'émancipation vis-à-vis de la hiérarchie des temps et des divisions entre hommes passifs et hommes actifs, imposées par les grands récits. « La fiction nouvelle revendique à l'inverse ce temps quotidien fait d'une multiplicité d'événements sensibles microscopiques tous égaux en importance, et qui relie la vie de chaque individu à la grande vie anonyme, laquelle ne connaît aucune hiérarchie<sup>42</sup>. »

Comme le soulignent Fressoz et Bonneuil, l'histoire qui a construit les grands récits de la modernité n'est donc pas plus linéaire que les autres. Elle est faite de réflexions et de propositions contradictoires, résistantes et la plupart du temps marginalisées par les politiques

---

40. Op. Cit., p. 17

41. Op. cit., p. 33 et 35

42. Op. cit., p. 117

dominantes. On peut voir dans la « Modern fiction » la proposition de composer des récits d'un nouveau genre capables de bouleverser le grand récit classique du progrès. Et du côté du cinéma ? Qu'en est-il du mode de récit et quelles seraient les propositions marginales qui m'aideraient à faire d'Oméga un récit qui résiste à la tentation du grand récit apocalyptique attendu ?

## D / Cinéma et Grands Récits

Jean-Baptiste Fressoz affirme que « Le cinéma est comme forcé de prendre [la] voie apocalyptique, parce qu'il ne dispose tout simplement pas des ressources esthétiques propres à lui permettre de figurer une catastrophe *slow-motion* bien plus proches de la réalité de l'Anthropocène. En plus des leviers idéologiques liés aux investissements massifs, qui le font passer du côté du Capital, et du naturel besoin de spectacularisation, il y a l'impossibilité formelle, pour une fiction, de mettre en scène un désastre durable. »

Pour essayer de cerner la « voie apocalyptique » dont il est question et qui serait incompatible avec la perception fine d'une apocalypse lancinante, prenons pour exemple un livre, *Le héros aux mille et un visages*, écrit en 1949 par Joseph Campbell. Dans cet ouvrage, inspiré des méthodes de l'anthropologie religieuse et de la mythologie comparées (initiées par des chercheurs aussi différents que James Georges Frazer ou Mircea Eliade), Campbell avait pour ambition de révéler le schéma archétypique de ce qu'il appelle le « monomythe ». Pour mener cette entreprise, il rassemble dans son analyse des mythes du monde entier, son but étant de démontrer que leurs structures sont toutes plus ou moins semblables et pourraient se résumer de cette manière : « Un héros s'aventure hors du monde de la vie habituelle et pénètre dans un lieu de merveilles surnaturelles ; il y affronte des forces fabuleuses et remporte une victoire décisive ; le héros revient de cette mystérieuse aventure doté du pouvoir de dispenser des bienfaits à l'homme, son prochain<sup>43</sup>. » Georges Lucas, par exemple, reconnaît s'en être inspiré pour l'écriture de la trilogie *La Guerre des étoiles*<sup>44</sup> (*Star Wars*).

43. CAMPBELL J., *Le héros aux mille et un visages* (trad. De l'anglais par Crès H.) [1949], J'ai Lu, Editions Oxus, 2010

44. LUCAS G., *Star Wars (La guerre des Etoiles)*, prod. Lucas Films, USA, 1977, 121'

Cette structure du monomythe repose sur une intrigue forte, linéaire, celle d'un héros (le plus souvent un homme) partant à la conquête d'un objet (parfois une femme) et devant pour cela surmonter un certain nombre de conflits, pour finalement retourner sur sa terre natale, grandi par les savoirs acquis. En dehors du caractère daté et pour le moins anachronique de l'entreprise universaliste de Campbell - ces mythes anciens étant interprétés à travers une grille de lecture moderne, dans laquelle la conception du temps devient progressiste et rationnelle<sup>45</sup> - il est intéressant de prendre en compte le retentissement qu'a connu cet essai. Il est devenu la Bible des scénaristes d'Hollywood, des manuels et autres masterclass de scénarii à travers le monde, faisant de cette structure une référence pour la construction des mythes de l'époque moderne. Partant d'un constat de récurrence (déjà discutable), la structure du monomythe est devenue la recette miracle de l'entertainment cinématographique, et ce, de manière terriblement prescriptive, dans l'écriture des Blockbuster, des séries, et jusque dans l'écriture des narrations de type documentaires, en particulier celles produites pour la télévision. Depuis une vingtaine d'années, en effet, les chaînes de télévision - aujourd'hui principales sources de financement du cinéma documentaire - influencent le contenu et la forme des récits qu'elles diffusent. On parle de documentaires « incarnés », c'est-à-dire de films qui donnent à voir des récits de vie dans lesquels il est possible et facile de s'identifier à la destinée positive des personnages. Or, insensiblement, la structure qui facilite cette identification rejoint celle des grandes structures narratives dominantes du cinéma hollywoodien.

Dans les situations réelles, producteurs et diffuseurs incitent les réalisateurs à trouver des archétypes, à simplifier les trajectoires des personnages sur le modèle de la quête, à regrouper leurs choix dans des grandes oppositions facilement identifiables, explicitées la plupart du temps par une « voix-off » chargée de clarifier les ambiguïtés qui auraient survécues à ce traitement drastique. Il faut des bons et des méchants, un personnage « self made » héroïque auquel on aimera ressembler, un retournement de situation au bout d'une vingtaine de minutes et des obstacles qui se résoudront si possible par un happy end.

45. « La conception mythique du temps, (est) indifférente à la notion linéaire de progrès, car elle reflète un processus naturel, cyclique, de mort et de récréation, en quoi passé et futur se fondent dans un présent éternel. Les divisions en catégories temporelles y existent certes, mais le mouvement du temps ne procède pas d'un commencement pour viser une fin, mais d'une philosophie, d'une vision étale qui résume en une saisie simultanée le commencement et la fin - un mouvement qu'on pourrait décrire comme le repos qui est aussi cessation du mouvement. Ce cadre ne constitue nullement une négation de l'histoire - le début de l'histoire remonte aux origines de l'humanité. Mais comme le disait Lévi-Strauss, alors que les sociétés dites primitives ont imbibé la substance de l'histoire et cherchent à lui rester indifférentes et imperméables, les sociétés modernes intériorisent l'histoire et en font le moteur du développement. » MONTAUT A. et VERMA N., *L'Art et la conscience aujourd'hui*, Paris, Éd. EHESS, coll. Purushartha, 2004 p. 39-78. halshs-00753128

Il faut faire rêver aussi, montrer des personnages positifs qui luttent pour maîtriser leur destin, continuer de croire au progrès et au succès final de l'homme. Documentant l'après-Fukushima, un nombre impressionnant de films documentaires ont par exemple campé dans leurs récits et à la suite du livre éponyme d'Antonio Pagnotta, le « dernier homme de Fukushima<sup>46</sup>. » M. Matsumura Naoto, agriculteur, a décidé de rester vivre dans son village de Tomioka et ce, malgré l'évacuation de la zone après l'accident de la centrale à quelques kilomètres à peine de chez lui. Comme le décrit la journaliste Pascale Solana dans un article de *Reporterre* paru trois ans après l'accident, il « apparaît comme un résistant, un samouraï sans maître qui a refusé l'humiliation de l'évacuation, de l'errance et du rejet<sup>47</sup>. » L'homme est en effet une belle figure, il n'est pas question d'en douter mais il devient à travers toutes ces productions un archétype et certaines n'hésitent pas pour cela à grossir le trait, et à omettre par exemple, les nombreuses situations intermédiaires que l'on trouve dans ces régions évacuées - habitants venant entretenir leur maison la journée et repartant le soir, ouvriers travaillant sur les chantiers, usagers des routes qui traversent la zone... - et qui peuplent de manière beaucoup plus complexe les alentours de la centrale de Fukushima Daïchi depuis l'accident.

Dans ces narrations « incarnées », celles sur Fukushima comme les autres, peu de place pour des personnages ambigus, incertains, aux objectifs indéterminés, peu de place pour des narrations irrésolues, sans progrès, juxtaposant des temporalités multiples sans logique rationnelle.

Ce tableau tendrait donc à donner raison à J.B. Fressoz et à laisser penser que la forme même du cinéma est indissociable de la modernité qui l'a vu naître et de son attachement à la progression narrative, à son besoin de simplification en catégorie, d'organisation rationnelle et linéaire du réel. Que ses outils, qui ont à la fois été produits par notre société moderne et qui ont contribué à la façonner, seraient incapables d'en former une critique ou d'en proposer une vision distanciée. Et cela serait d'autant plus valable pour le cinéma dit « apocalyptique » ou « de catastrophe », un genre en soit, dont les grands blockbusters reprennent à l'envi la structure figée du monomythe moderne. Car il n'est pas que le *slow*

46. Pour ne citer que les plus connus en France : *Seul à Fukushima*, de NAKAMURA M., 2014 ; *Libres !*, JAUD J-P., 2015 ; *La Terre abandonnée*, de LAURENT G., 2016 ; *Demi-vie à Fukushima*, de OLEXA M. et SCALISI F. Suisse, France, 2016

47. SOLANA P. « Le dernier homme de Fukuhima », *Reporterre*, 11 mars 2014 <https://reporterre.net/Le-dernier-homme-de-Fukushima-a>

*motion* qui semble difficile à représenter dans ces grosses productions. La fin du monde elle-même est paradoxalement quasiment absente de tous ces films, qui parviennent dans la plupart des cas à reconstruire à la fin, avec les quelques survivants qui restent, un monde nouveau, parfois utopique, la plupart du temps simplement et malheureusement identique à celui d'avant. En fait, au contraire, correspondre la fin du film avec la fin du monde, « que la dernière image soit la toute dernière image » avant le noir et le silence total, *Mélanolia*<sup>48</sup> de Lars Van Trier fait ainsi figure de grande exception. Il est, comme le dit Peter Szendy, « le seul film rigoureusement apocalyptique de l'histoire du cinéma<sup>49</sup>. »

Mais ce type de récit de même que ceux demandés par les chaînes de télévision pour les documentaires « incarnés » sont, comme le disait Fressoz, liés à la question du marché, à l'investissement de capitaux qui obligent ces films à rendre des comptes et à répondre à une « attente du public » la plupart du temps projetée par les commerciaux eux-mêmes. Pourtant, si *Mélanolia* arrive à se libérer de cette forme du happy end et du monomythe, c'est que le cinéma n'est pas intrinsèquement bloqué dans ces schémas. Dans les marges, le cinéma indépendant, fiction ou documentaire, façonne depuis les débuts du cinéma d'autres modes de récits tout à fait capables de s'émanciper de la hiérarchie des temps imposée au blockbuster, et de raconter des apocalypses *slow motion*.

56

Ainsi, comme le dit encore Rancière, « le cinéma a utilisé, pour penser et exprimer l'histoire à laquelle il appartient, sa ressource la plus essentielle : sa capacité de mettre plusieurs temps dans un même temps, c'est-à-dire plusieurs modes de temporalités dans une séquence temporelle déterminée<sup>50</sup>. » La question des temporalités, de la durée, celle de la continuité et des liens narratifs, sont au cœur de la « recherche » cinématographique. Ce n'est pas du côté du cinéma apocalyptique en tant que tel (exception faite de *Mélanolia*) que je trouverai les ressources pour concevoir le récit d'Oméga mais ce sera l'occasion pour moi de revisiter l'histoire du cinéma dans ses marges pour porter attention, comme le suggère Stanley Cavell, « aux films qui comptent<sup>51</sup> » pour moi et qui compteront pour imaginer Oméga.

48. VAN TRIER L., *Mélanolia*, produit par Zentropa, Danemark, 2011, 130'

49. SZENDY P., *L'apocalypse cinéma*, 2012 et autres fins du monde, Paris, Capricci, 2012, p. 10

50. RANCIÈRE. J. *Les Temps Modernes*, Paris, La Fabrique, 2018, p.116

51. CAVELL S., *Le jour d'après demain* (trad. de l'anglais FERRON N.) [2005], Philosophie. Paris, Fayard, 2011

Pour aborder la catastrophe de Fukushima par l'image et par le biais d'une anticipation comme celle d'Oméga, qui imagine la fin d'un monde et son refuge, il me semble donc important de reprendre cette histoire du cinéma. D'éviter de tomber dans l'écueil des grands récits qui, à travers des évènements pourtant différents, racontent toujours la même histoire. D'éviter également les images récurrentes, celles qu'il faut avoir filmé pour « faire » fin du monde, pour « faire » catastrophe nucléaire. Dans la réalité, les catastrophes de Tchernobyl et de Fukushima ne présentent pas les traits de l'Apocalypse spectaculaire que le cinéma hollywoodien leur a imaginé. Elles présentent plutôt, j'y reviendrais plus tard à travers ma propre expérience de ces lieux, la forme d'un espace-temps qui vacille imperceptiblement. Leurs effets sont cataclysmiques certes, mais ne donnent pas lieu, de manière systématique, à une dévastation manifeste. Ainsi, comme le dit Elise Domenach dans son introduction de *Fukushima en cinéma* : « Sous la forme explosive, le nucléaire produit un éclair lumineux (*pikadon*) qui figeait l'ombre projetée de la Bombe. Sous sa forme radioactive, il pose au cinéma la question de la figuration de l'invisible<sup>52</sup>. » Il me semble que les grosses productions hollywoodiennes, marquées par la spectaculaire explosion de la bombe ont transposé cette imagerie radicale sur les fins du monde qu'elles ont imaginées. Les images des bombes auraient ainsi fait écran à la représentation plus subtile d'un évènement comme celui de Tchernobyl ou de Fukushima, qui mélange spectaculaire et invisible, évènement ponctuel et mutations aux temps longs. Et, comme je l'ai avancé plus haut, il me semble que Tchernobyl fait à son tour écran à la figuration singulière de Fukushima, que la représentation cinématographique de ces situations gagnera toujours à produire du dissemblable, à regarder et à décrire toujours plus finement ce qui est propre à chacun des évènements, si proches soient-ils. Et ce, d'autant plus lorsque celle-ci doit s'attaquer, comme le propose Elise Domenach, à rendre visible l'invisible.

À quoi servirait de refaire un récit apocalyptique de plus ? En quoi cela changerait-il notre vision du monde et modifierait-il les représentations qui, précisément, rendent possibles ces catastrophes ? Puis-je encore faire un récit par l'image qui sorte de cette suite de « déjà vus » et « déjà racontés » ? Et si c'est le cas, comment atteindre cette spécificité et la caractériser dans mon travail ?

---

52. DOMENACH E., *Fukushima en cinéma : comment survivre à notre folie ?*, Tôkyô, Uehiro Booklet 10, The University of Tôkyô Center for Philosophy, 2015, p.11

# 3 / OMÉGA, OU COMMENT FILMER UNE APOCALYPSE SLOW MOTION

---

*Ne faisons rien. C'est plus prudent.*

SAMUEL BECKETT, *En Attendant Godot*

58 | En relisant aujourd'hui mes premiers projets de thèse je trouve ce premier mouvement de recul. Un « je préférerais ne pas... », ne pas filmer, ne pas réorganiser ce que je perçois comme un bouleversement de mes représentations, dans la trame d'un mode de représentation qui me semble obsolète. Je trouve cette prudence, vis-à-vis de la simplification dont aurait besoin un récit, une méfiance envers sa capacité à présenter autre chose que des archétypes dans une narration linéaire tendue vers le progrès. Sans en être passée par toutes les lectures à travers lesquelles j'ai circulé depuis, je formule cette envie d'en faire le moins possible dans l'assemblage des éléments. De trouver un dispositif de tournage qui permette au réel de se présenter de lui-même, de le laisser suinter, imprégner, ramifier et entropiser librement pour lui donner toutes les chances de produire des liens nouveaux au lieu, comme le dit Svetlana Alexievitch, de l'adapter à ma vision du monde. Si bien qu'à la fin de l'examen oral pour mon entrée en thèse à la FEMIS, durant lequel j'avais exposé ces réserves vis-à-vis du film, Alain Bergala - qui faisait partie du jury - avait conclu : « Vous reviendrez au cinéma, j'en suis sûr. Le cinéma est capable de ce dont vous parlez. » Il avait raison, ce travail de thèse est sans doute une manière détournée de reprendre confiance dans un cinéma capable de ces autres récits. Un chemin de traverse qui me permette d'identifier les films qui comptent et qui seront capables de m'accompagner dans ce monde en mutation. Une occasion aussi de redéfinir ma propre pratique comme une manière d'être au réel et de m'y transformer. Et dans un premier temps, je le perçois, il me faut explorer des voies nouvelles.

La rupture que produit la catastrophe nucléaire dans le déroulement organisé du temps historique et le temps étrange dans lequel elle m'a installé, me suggère d'explorer d'autres modes de figuration. Comme le dit Emeric Lastens, « c'est en prenant pour sujet le "genre



mortel", en abandonnant les récits des mortels et en reculant la focale, que l'image devient à même de nous murmurer qu'il aura été une fois l'humanité, de nous délivrer des testaments du monde anticipés et destinés à personne (...) Tout un cinéma sans histoire(s) (...) qui semble pouvoir révéler et exprimer, faire ressentir et habiter ce temps de la fin, figurer un non-temps historique. » C'est à ce type de temporalités, celles d'un temps suspendu, que j'avais essayé de me frotter dans mon premier projet.

## A / Je préférerais ne pas faire de film : le projet holographique

Difficile de dire aujourd'hui comment j'en étais venue à cette idée de l'hologramme. Était-ce le souvenir des installations de Pierrick Sorin<sup>53</sup> ou les images de *Star Wars* qui avaient travaillé inconsciemment ? Toujours est-il que, de retour d'Inde, j'avais cherché sur internet et trouvé les coordonnées de l'Atelier holographique de Paris.

Je téléphone et prends rendez-vous avec Pascal Gauchet. L'homme, le « dernier holographe de Paris », travaille seul dans son petit laboratoire et confectionne les clichés du futur ou plutôt, les clichés du futur tel qu'on les imaginait dans le passé. Dans sa petite salle d'exposition en souplex, il me montre une série de plaques. Sur la première, un arbre vert aux branches légères dont je distingue en détails toutes les superpositions du feuillage. Sur une autre, une chaussure suspendue dans l'air. *Si vous bougez, vous la verrez tourner. Le sujet n'a pas d'intérêt, c'est une commande publicitaire, mais je suis assez fier de sa réalisation.* Sur une autre encore, la vue en plongée d'une gare de province au-dessus de laquelle des fils électriques se croisent. Ici aussi, le mouvement apparaît lorsque je pivote devant la plaque. *Vous voyez, ce qui est beau avec l'hologramme, c'est que ce n'est pas un point de vue, c'est plutôt une fenêtre. Dans la photographie on regarde d'un point unique, cyclo-pique, et toute la vision s'organise depuis ce point. Dans l'hologramme, on voit à travers le cadre d'une fenêtre, ce qui émane des objets de l'autre côté. C'est une posture totalement différente de celle de la capture d'un instant. Dans l'hologramme, il y a encore du mouvement et de la durée dans le cliché enregistré, il n'est pas figé.*

---

53. PIERRICK SORIN, né le 11 juillet 1960 à Nantes, est un artiste vidéaste, metteur en scène et scénographe français. Ses œuvres sont peuplées d'hologrammes en théâtre optique.

Tout en parlant, il me sort une nouvelle plaque : une vague déferle en boucle entre les rochers d'une plage qui pourrait aussi bien être en Corse ou au Japon. De droite à gauche elle se retire, de gauche à droite elle revient. Un ressac infini de précisions et de petites ondulations d'écumes, dans un temps suspendu comme sur un GIF d'une autre époque. Je pense au clignement d'oeil de la femme tant recherchée de *La Jetée*<sup>54</sup> de Chris Marker.

Pascal me propose maintenant de le suivre dans son laboratoire. La salle est très sombre. Au centre une grande table, dont il me précise qu'elle est lestée et scellée de béton, car l'enregistrement de l'hologramme ne supporte aucun bougé. Sur cette table, une plaque, un miroir, des lasers et un objet, une reproduction de statuette égyptienne. Pascal m'explique : *l'holographie a été inventée par Dennis Gabor, un physicien hongrois. Il cherchait au départ à mettre au point un microscope électronique, capable de visualiser l'atome. Mais en cours de route, à la fin des années quarante, il a imaginé l'holographie. Il faudra attendre une dizaine d'années encore, et l'invention du laser pour que la technique soit réellement mise en œuvre. Car l'hologramme a besoin de cette lumière stable. Vous voyez, là il y a l'objet et ici, la plaque holographique. On va envoyer un faisceau de lumière laser directement sur la plaque par l'intermédiaire du miroir, tandis que l'autre sera envoyée sur l'objet qui réfléchira la lumière vers la plaque. La plaque enregistre l'interférence entre les deux faisceaux. Je comprends qu'en plus de l'intensité de lumière qui restitue sur la plaque la forme de l'objet, l'hologramme contient des informations de distance (la différence entre les phases d'onde) et crée une représentation tridimensionnelle de l'objet dans l'espace. Et cela est d'autant plus intéressant que chaque partie de la plaque contient le tout de l'image. Si la plaque venait à être brisée, dans le plus petit morceau, on pourrait encore voir l'objet. Dans une moins bonne définition certes, mais il serait encore là. C'est pour cela que Gabor l'a appelé « holographie », du grec holos (« en entier ») et graphein (« écrire ») : représenter le Tout. Puis il complète : c'est la conjonction des points de vues - ou interférences - qui donne le détail.*

À la fin de notre visite Pascal me demande les raisons de mon intérêt pour l'hologramme. Je lui parle d'Oméga, de cette intuition que les questions relatives à la contamination radioactive changent la vision du monde. De mon envie de prendre cette question autrement que par le film, de chercher des modes de figuration capables de rendre compte de ces temps

---

54. MARKER C., *La Jetée*, produit par Argos Films, France, 1962, 28'

diffractions et bouclés sur eux-mêmes, de ces espaces mouvants et paradoxalement refermés. Je lui parle de ces impressions contradictoires et juxtaposées de nostalgie et de projections dans le futur et aussi de cette image, partagée par une grande partie de ma génération, celle du message holographique de la princesse Leia, appelant Luke Skywalker au secours, dans *La Guerre des Etoiles*. Je lui dis aussi que je ne sais pas encore exactement comment je vais utiliser l'hologramme mais que ce qu'il me raconte fait écho à tellement de choses qu'il me semble que mon intuition n'était pas complètement injustifiée. *Vous avez raison*, me dit-il, *et d'ailleurs il existe d'autres liens entre votre sujet et l'hologramme. Vous ne le savez sans doute pas mais les premières expériences de Gabor, encore adolescent, dans le laboratoire « fait-maison » qu'il avait confectionné avec son frère, concernaient la radioactivité.* Il continue en me parlant de ce paradigme actuellement convoqué en physique et dans de nombreux domaines. Il cite pêle-mêle les recherches sur la mémoire holographique qui pourrait contenir, sur des surfaces microscopiques, toutes les données mondiales et qui aurait l'avantage, contrairement à la mémoire numérique, de pouvoir résister aux chocs lumineux générés par les tempêtes solaires et... aux accidents nucléaires ; le cerveau holographique, une nouvelle représentation qui contredirait le découpage cartographique classique en proposant des surfaces « multi-plies », dans lesquelles chaque partie contiendraient le tout ; le principe de l'univers holographique enfin, une théorie d'astrophysique qui propose que l'univers ne soit que la projection 3D d'une réalité en deux dimensions. En revanche, et pour revenir sur ce que je lui disais, il tient à me préciser que la princesse Leia, dans *La Guerre des Etoiles*, n'est pas un hologramme mais un Pepper Ghost ou Théâtre optique, dont la technique n'est pas du tout la même que l'hologramme. Il me suggère d'ailleurs d'aller voir dans cette direction pour ce que je veux faire au Japon, *car l'hologramme lui-même est peu compatible avec les enregistrements en extérieur et il s'agit d'une technologie très coûteuse.*

Je repars un peu flottante de cette rencontre vertigineuse et, j'en conviens, plus intéressée par le paradigme de réflexion que me propose l'hologramme que par l'utilisation de la technique elle-même qui me semble trop lourde pour mon projet et pour lequel je retiendrai finalement celle du théâtre optique (j'y reviendrai dans la troisième partie). Quelques années plus tard, dans une installation de l'artiste Fuji Hikaru<sup>55</sup> mettant en scène un symposium de conservateurs de musées autour de la question de la conservation des

---

55. FUJII HIKARU, né en 1976 à Tôkyô (Japon), est un artiste et réalisateur dont les derniers travaux se sont intéressés, sous plusieurs aspects, à la catastrophe de 2011. <https://kadist.org/program/hikaru-fujii/>

objets contaminés par la radioactivité au Japon, je trouverai une phrase qui me semble correspondre parfaitement à ce lien entre hologramme et Fukushima : « In chaos everything must be considered simultaneously<sup>56</sup>. » La catastrophe crée un chaos, elle fragmente, fait obstacle à la conception ordonnée du réel et empêche de le percevoir en tant que totalité simplifiée. Mais cette obstruction de notre manière de voir habituelle est aussi une occasion inespérée de percevoir autrement. La catastrophe est toute en ruptures, en changements d'échelles, en juxtaposition de temporalités et pour la saisir, il me semble qu'il ne faut rien laisser de côté et ne rien hiérarchiser. Sans produire moi-même des hologrammes, je sens que mon travail pourrait s'appuyer sur ce paradigme holographique, sur cette fenêtre qui s'ouvre à moi et me propose de considérer tout ce que me fera traverser Oméga, de manière simultanée.

62 | Mais revenons-en maintenant à la prédiction d'Alain Bergala et voyons quel cinéma a su se saisir de ce réel entropique que propose la catastrophe. À cette étape de mon travail me reviennent encore les images de *Wanda* et presque indifféremment celles de *L'Avventura*<sup>57</sup> d'Antonioni. De l'un comme de l'autre, je pense surtout à ces séquences de femmes marchant dans un décor minéral et hostile, perdues au temps des pierres, qui me paraissent si bien figurer l'état dans lequel me plonge ce projet. L'une traverse les mines de charbon américaines et l'autre, le territoire rocailleux d'un îlot éolien. Il n'est pourtant pas question de la fin du monde dans ces films, ni de catastrophe nucléaire, ni d'apocalypse. *Wanda* a quitté son mari et ses enfants, elle a divorcé et part seule, abandonnant cette vie de famille qu'elle n'arrive plus à vivre. Dans *L'Avventura*, Claudia constate, impuissante, la disparition de son amie Anna au cours d'une excursion en Méditerranée. Ces événements n'ont rien de spectaculaire, aucun bouleversement visible, juste une déconnexion progressive, un vertige lent et douloureux dans un monde qui ne répond plus. J'ai l'impression de trouver, dans ce cinéma de la perte intime, des outils beaucoup plus consistants pour m'accompagner dans mon projet. Mais qu'ont en commun ces deux films ?

« L'art d'Antonioni ne cessera de se développer dans deux directions : une étonnante exploitation des temps morts de la banalité quotidienne ; puis, à partir de *L'éclipse*, un traitement des situations-limites qui les pousse jusqu'à des paysages déshumanisés, des espaces

---

56. *Les Nucléaires et les choses*, installation de HIKARU F. exposée à la galerie Kadist, à Paris en juillet 2019.

<https://kadist.org/program/hikaru-fujii-les-nucleaires-et-les-choses/>

57. ANTONIONI M., *L'Avventura*, produit par Cino Del Duca et Société Cinématographique Lyre, France et Italie, 1960, 143'

vidés dont on dirait qu'ils ont absorbé les personnages et les actions, pour n'en garder qu'une description géophysique, un inventaire abstrait.<sup>58</sup> » En lisant Deleuze, je comprends que ces films appartiennent tous les deux à un régime de narration particulier qui ne repose plus sur les liens sensori-moteurs mais crée, dit-il, « des situations optiques et sonores pures ». Deleuze identifie le Néoréalisme<sup>59</sup> comme le mouvement cinématographique qui a élaboré ce type de narration précisant que la Nouvelle Vague<sup>60</sup> en fera le chemin pour son compte. Mais il désigne aussi Ozu comme précurseur de cette voie, « qui construisit dans un contexte japonais une oeuvre qui développa, la première, des situations optiques et sonores pures<sup>61</sup>. » Travaillant dans l'immédiat après-guerre, tous ces cinéastes sont confrontés à la fin d'un monde et à ses ruines. Ils doivent figurer un monde vidé de son sens, de sa morale et de ses représentations. Un monde dans lequel les catégories passées n'ont plus de sens et pour lequel ils n'ont pas encore d'image. « Le cinéma pionnier », écrit Montebello commentant Deleuze, « comme la pensée philosophique avant lui, n'a pas cessé de produire des images du tout, de faire surgir des tous ouverts, par le montage. Dans ses pires moments, le cinéma ne fait plus de cinéma, il laisse le "représenté" brut envahir la conscience, il paralyse la conscience par des images-chocs, sans élaboration, sans construction, sans raccord à la nécessité de faire monde. Si quelque chose a changé après-guerre, c'est cette absence de tout, de monde. Jamais l'aliénation ne consiste pour Deleuze à ce que le sujet soit dépossédé de lui-même, mais à ce qu'il soit dépossédé du monde. Le sujet aliéné est un sujet sans monde, privé de monde<sup>62</sup>. »

Ce cinéma d'après-guerre est à la recherche d'images dégagées des clichés, qui pourraient permettre de continuer à faire monde dans une réalité qui semble en être privée. Mais qu'est-ce qu'un cliché ? Pour Deleuze justement, « un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose. Bergson, déjà, le disait : nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons toujours moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques.

---

58. DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.12

59. Le néoréalisme est le nom du mouvement cinématographique qui fait son apparition en Italie au cours de la Seconde Guerre mondiale.

60. La Nouvelle Vague est un mouvement du cinéma français né à la fin des années 1950 et qui a duré une dizaine d'années jusqu'à la fin des années 1960.

61. DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.23

62. MONTEBELLO P., *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008, p. 79

Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés. Mais si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté<sup>63</sup>. »

Les films néoréalistes, ceux de la Nouvelle Vague et ceux d'Ozu, ne s'organisent plus sur des scénarios bien ficelés dont les événements font passer mécaniquement d'une action à une autre. Les situations décrites ne servent plus à faire avancer les rebondissements du récit, elles existent pour elles-mêmes, des images et des sons pour eux-mêmes, purs, pour permettre au personnage, et par là-même au spectateur, de les voir telles qu'elles sont pour en dégager des représentations adéquates. « Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action<sup>64</sup>. » Les gestes des personnages sont déconnectés, leurs réactions n'arrivent pas au bon endroit, et dans cet intervalle ils deviennent « voyants » de ce dont ils auraient été, sans cela, incapables de voir. Formellement, ce sont des films faits de faux raccords, d'errances, de balades, de longs plans séquences, d'attention aux temps morts et de rencontres. « Une situation purement optique et sonore ne se prolonge pas en action, pas plus qu'elle n'est induite par une action. Elle fait saisir, elle est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable. Non pas une brutalité comme agression nerveuse, une violence grossie qu'on peut toujours extraire des rapports sensori-moteurs dans l'image-action. (...) Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensori-motrices. »

Fukushima me projette dans ce type de réel où je me trouve privée d'un monde cohérent et de sa continuité familière. Ce que décrit Deleuze fait écho aux hyperobjets du philosophe Timothy Morton, dont les dimensions excèdent nos capacités d'entendement et de perception et face auquel on se retrouve impuissant. Il fait écho à ce besoin, qu'invoquent les philosophes des sciences pour qualifier l'Anthropocène, de reformuler nos représentations et nos récits. De nous débarrasser de cet écran de clichés qui altèrent notre capacité à percevoir et rendre compte d'une situation à chaque fois nouvelle : la perte d'un monde.

63. MONTEBELLO P., *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008, p. 32

64. MONTEBELLO P., *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008, p. 9

Après-guerre donc, le cinéma a travaillé à produire des images capables de faire saisir « ce moment où le sujet se découvre sans monde, sans pouvoir d'action sur le monde, sans pouvoir de penser le monde<sup>65</sup>. » Il travaille dans le même temps, à ce que ces images nous donne encore des raisons de croire au monde. « Et il faut que cette croyance ne s'adresse pas à un autre monde mais à ce monde-ci, à la terre, à la vie, au corps. Pas de refuge dans le ciel des idées, pas de fuite vers l'ailleurs (...), croire à ce monde-ci, même imparfait, même peuplé de déments et d'idiots<sup>66</sup> » Ce sont chez ces cinéastes et leurs successeurs que je trouve des chemins pour élaborer mon propre travail. Des refuges pour penser. J'y reconnais également ce désir de donner à voir les mutations du monde sans pour autant essayer de les maîtriser à travers des modes de représentations préconçus. Ce parti-pris, à l'origine des formes si singulières du cinéma d'après-guerre, a dans un premier temps produit certains malentendus. Les personnages de ces films, et de la Nouvelle Vague en particulier, étaient perçus par les critiques comme trop passifs, trop peu engagés politiquement. « Et il est vrai que, dans le cinéma, les personnages de balade sont peu concernés, même par ce qui leur arrive (...). Mais justement la faiblesse des enchaînements moteurs, les liaisons faibles, sont aptes à dégager de grandes forces de désintégration. Ce sont des personnages étrangement vibrants chez Rossellini, étrangement courant chez Godard et chez Rivette. En Occident comme au Japon, ils sont saisis dans une mutation, ce sont eux-mêmes des mutants. » Ce cinéma parie sur la rupture formelle et narrative pour plonger, aussi bien ses personnages que ses spectateurs, dans un trouble qu'il considère comme la condition nécessaire à la perception des mutations du monde. Ainsi, Jean-Luc Godard, cité par Montebello, dit à propos de son film *Deux ou trois choses que je sais d'elle* : « décrire, c'est observer des mutations. Mutation de l'Europe après-guerre, mutation d'un Japon américanisé, mutation de la France en 68 : ce n'est pas le cinéma qui se détourne de la politique, il devient tout entier politique, mais d'une autre façon<sup>67</sup>. »

Face à Oméga, il me faut agir moi-même comme le personnage d'un film néo-réaliste. Les signes n'ont plus l'évidence qu'ils avaient, les événements n'entraînent plus des réactions attendues, je dois me laisser avaler par les paysages et trouver comment continuer à croire au monde. Les liens sensori-moteurs sont coupés, il me faut reprendre par la description, trouver dans des images et des sons purs, de vraies images, détachées des clichés et

---

65. Op.cit., p. 84

66. Op. cit., p. 88

67. Op. cit., p. 30

repeupler cet espace vacillant. Je veux prendre dans un premier temps les éléments uns à uns, indépendamment les uns des autres. Trouver des personnages, des lieux, des évènements, des paysages... Et voir ce qu'ils fabriquent, sans montage, sans liens, sans chercher intentionnellement à les composer. Je veux résister à la tentation de les organiser dans une narration linéaire que je viendrais plaquer sur cette situation à laquelle, je dois avouer, je continue à ne rien comprendre. Les laisser produire leurs échos, sans les soumettre aux miens et reformuler à partir de là seulement, les besoins de la narration. Pour inventer le peuple d'Oméga, je le sais, ma seule imagination ne suffira pas, ma seule perception du réel non plus. Il faudra y ajouter les réalités et les représentations de mon époque, celles de Japonais et d'Indiens, celles de Biélorusses aussi, et les faire sonner toutes ensemble. Oméga pourrait constituer cette caisse de résonance dans laquelle accorder ces images, ces récits, ces réalités. Le dispositif que je cherche devra être capable de restituer cette situation indécidable dans laquelle se trouvent ceux qui vivent ce bouleversement radical et de montrer, à l'œuvre, un processus de création de mémoire rendu nécessaire par la catastrophe elle-même.

## B / La perte d'un monde plutôt que la fin du monde

Il me faut tout d'abord me confronter à ce territoire que j'avais vu noyé sous les vagues, en boucle, sur internet. Ne plus me contenter de la perception que j'en avais eue depuis Kyôto. Ne plus m'en tenir à la littérature. Il me faut repartir au Japon, aller sur place, dans la région de Fukushima, pour reprendre pied et faire l'expérience moi-même des mutations qu'elle a subit. C'est ainsi que je pourrai peupler Oméga, cette abstraction, ce concept creux et profond, fait de cavités multiples et de galeries souterraines, qui n'attendent que d'être remplies. Je vais dans un premier temps accrédi-ter le fantasme, en me demandant ce que serait effectivement un refuge pour l'élite japonaise en Inde. Ce que contiendrait le refuge d'un Japon ayant disparu.

Et cela pourrait commencer ainsi :

Mettons qu'il existe en Inde, une ville-refuge appelée Oméga.

Mettons que celle-ci ait été bâtie dans le but d'accueillir l'élite japonaise en cas de catas-



trophe nucléaire.

Imaginons - si cette catastrophe avait lieu - le territoire étrange, extérieurement inchangé et pourtant contaminé que ses futurs habitants devront laisser derrière eux.

Projetons-nous dans ce moment qui précède la décision du départ lorsque, incertains et incapables de se mettre d'accord sur la réalité du danger, ils craindront pour leur santé et pour celle de leurs enfants.

Lorsque perplexes et ne sachant pas à quel signe se fier, ils ne reconnaîtront plus l'environnement qui était pourtant leur monde familier.

Songez désormais à la nostalgie extrême de ceux qui, une fois le départ prévu, devront abandonner à jamais (en durée de vie humaine) leur pays natal, leurs forêts, leurs champs, leurs animaux, leurs morts.

Extrapolons et mettons cette fois que la contamination ne se soit pas arrêtée au Japon. Que la centrale ait continué à fuir pendant de longues années et que la radioactivité se soit répandue dans la mer, dans l'air, qu'elle ait circulé et insensiblement - dans des proportions impossibles à mesurer - imprégné tous nos territoires. Allons jusqu'à supposer que cette ville d'Oméga, dans laquelle ces Japonais exilés seront venus trouver refuge en Inde, soit située à cinquante kilomètres à peine d'une autre centrale nucléaire, vétuste et également construite en bord de mer.

Que cette côte du sud du Tamil Nadu ait été de nombreuses fois par le passé, ravagée par des tsunamis.

Qu'il s'agisse d'une des régions les plus sensibles à la montée des eaux et aux canicules liées au réchauffement climatique.

Anticipons encore et disons qu'à cette époque-là, la contamination radioactive ne serait que l'un des signes les plus probants, bien qu'invisible, d'un dérèglement fondamental dans les relations que les hommes entretiennent avec leur monde.

Mettons maintenant que tout cela soit du passé.

Que la catastrophe soit déjà arrivée.

Que le monde que nous connaissions ait déjà disparu.

Et que cette nostalgie dont nous parlons soit celle d'une perte déjà ancienne.

Cet évènement réel, la construction d'une ville japonaise dans le sud de l'Inde, supposée servir de refuge pour l'élite d'un Japon contaminé, fait basculer mon travail de « cinéaste du réel » dans la Science-Fiction. Pourtant, la centrale nucléaire de Kolpakkam est bien

installée à cinquante kilomètres du terrain de construction de la future ville d'Oméga. Elle est bien construite en bord de mer, sur la côte ouest de la péninsule indienne qui a été ravagée par le tsunami de 2004. Pourtant, la grande catastrophe de l'Est du Japon a bien eu lieu, qui a contaminé plusieurs kilomètres carré de l'archipel et déplacé des milliers de personnes sur le territoire. Mais malgré ces pertes de monde, le réel n'a pas basculé de manière spectaculaire. Il est plutôt devenu graduellement étrange, fait de signes indistincts, laissant entrevoir et supposer le processus d'une série d'apocalypses slow-motion. Il appelle à un genre de science-fiction qui demanderait des comptes aux grands récits que nous en avaient proposés les blockbusters, et qui me demanderait, à moi aussi, de remettre en question mes propres clichés.

Oméga me propose de me décoloniser moi-même, de permettre à mon regard de se détacher de son propre modèle de vérité. De l'autoriser à imaginer des structures narratives nouvelles, capables d'inclure les métamorphoses actuelles de notre monde. D'arriver par exemple à admettre le caractère obsolète, ou du moins inopérant, d'une certaine idée du progrès, de la croyance en des lendemains qui chantent, de l'idée que nous devrions être capables, *in fine*, de maîtriser la nature et les éléments. Abandonner cela ne veut pas dire baisser les bras. Cela ne veut pas dire, ne rien faire. Mais cela implique de faire autrement, de voir autrement et de raconter autrement. Ce que me propose cet événement réel, c'est d'en explorer les fictions - les miennes, celles des habitants de Tôwa, petit village de la région de Fukushima, celles des paysans Payanur, village du sud de l'Inde - et de chercher quels devenirs ces récits multiples sont encore capables de créer. De trouver là un refuge cinématographique, une protection aussi résistante que la cabane magique de *aunt steel-breaker* dans *Mélancholia*, pour m'aider à affronter les mutations du monde qui vient.









# 2 / ARPENTER LE TERRITOIRE ET SE LAISSER AVALER PAR LES PAYSAGES

*Voici venir la fin du monde. Voici ma fin du monde à moi,  
imminente et sournoise dans sa lente progression de reptile.*

*La fin de mon monde personnel.*

*Mais avant que ce mien univers ne tombe en ruine,  
avant qu'il ne se désagrège en atomes,*

*il me reste à parcourir le dernier kilomètre de mon Golgotha,*

*[...] monter ou descendre les quelques traverses de l'échelle du non-sens.*

TADEUS KONWICKI, *La Petite Apocalypse*

## SITUATION 2 : CHEMIN DE FUITE

---

Le chemin est abrupt mais bien dégagé. Il serpente net dans la forêt de conifères qui couvre ce bout de falaise, en bord de mer, au-dessus du parking de l'hôtel dans lequel nous venons de nous installer. Dans les premiers mètres, je remarque deux sillons comblés par un léger béton. Un peu plus loin, la sente se sépare en deux parties : les sillons à droite, et à gauche, une volée de marches bien larges, taillées à même la terre. Le chemin tourne sec, puis continue un peu plus étroit. Il tourne encore, l'ascension devient plus raide. Sur le bord, ça et là, des petits bouts de plastique de couleurs numérotés accrochés à des bâtons indiquent la présence de petites pousses, arbres à venir d'une jeune forêt dont on prend soin en sous-bois.

Je marque un temps d'arrêt et regarde vers le bas. Le tracé du chemin m'a fait avancer vite, je suis déjà à une vingtaine de mètres au-dessus du parking. D'ici, je peux voir bien distinctement la mer, la plage, et une rangée de pins qui trace un horizon léger dans le paysage emprunté par l'hôtel à la côte. Je vois la route qui longe l'hôtel et les voitures bien alignées sur le parking. Je regarde encore et je vois la vague, cette fois. Une vague qui recouvre déjà la plage et qui se déverse décidément sur la route, comme débordant du paysage qui aurait dû la contenir, noyant au passage les pieds de pins robustes. Elle avance plutôt calmement, vue d'ici. Deux personnes marchent dans notre direction difficilement, l'une soutenant l'autre qui clopine. Elles traversent le parking tandis qu'une voix, venant de derrière nous, hors-champ, leur crie de se dépêcher. Les deux femmes s'engagent droit sur le talus, sans emprunter, me semble-t-il, le chemin. La vague accélère, elle les talonne, elle leur lèche les semelles tandis qu'elles arrivent à notre niveau, des larmes et des cris plein la voix. Il le fallait abrupt, ce chemin. Trop difficile à redescendre, nous avait-on précisé, pour éviter les remords. Pour éviter, quoi qu'il arrive, de faire marche arrière. « Tsunami-tendenko », disent sur les pierres les adages des ancêtres : ne pense à rien d'autre qu'à te sauver toi-même, le plus loin possible et surtout, le plus haut.

C'est d'ici, de ce point de vue précisément, qu'avaient été filmées ces images que nous avons vu dans le film de Osawa Mirai<sup>1</sup> la veille. Ces images qu'il me semblait avoir déjà

---

1. OSAWA M. et ENDO K. (dir.), 廻り神楽 *Mawari kagura*, Japon, 2017, 94'

vues lorsqu'en 2012, depuis mon appartement de Kyôto, je regardais en boucle ce qui était déjà une rediffusion des vidéos filmées par les rescapés du tsunami. Elles se superposaient maintenant à un paysage paisible et contenaient en même temps celles qui viendraient plus tard dans le film et dans lesquelles les limites claires du parking, de la route, des pins, de la plage et de la mer, seraient brouillées, réduites à l'état informe de torrent boueux, décharge mouvante sur laquelle surnageraient, des jours durant, des monceaux de bouts de ferrailles, de planches de bois, des chaussures, des voitures, des toits entiers, des corps... C'est de cette marée chaotique qu'émergeront quelques heures plus tard, protégées par une providentielle poche d'air formée dans la carlingue d'un bus, la joviale tenancière de l'hôtel Houraikan et son employée. Et c'est ce qu'elle nous racontera ce soir, en nous montrant une fois encore ces images, dans le hall de cet hôtel devenu, au même titre qu'elle, un survivant du tsunami. Elle parlera du bâtiment comme d'un compagnon, *qui a voulu vivre* et qui partage avec elle cet évènement et ses blessures.

Mais pour le moment je grimpe et ces souvenirs empruntés viennent comme se raccrocher pour moi à leur territoire d'origine. Qu'est-ce que cela change d'être sur place ? Qu'est-ce que cela fait d'arpenter à mon tour ce chemin d'évacuation ? En gravissant la colline, il me semble creuser un espace entre le virtuel de ces souvenirs importés et le réel de cette terre que j'expérimente désormais, dans le temps de l'après catastrophe. Les images se réincarnent, elles reprennent racines dans les sillons que je remarque sur le chemin et qui leur ajoutent ce que je n'avais pu y voir. Remarquer ces sillons ajoute du détail, épaissit ce qui ne serait resté qu'une information en faisant prendre conscience que cette pente raide doit être praticable par des gens en fauteuils roulants, par des vieux, par des enfants, par des malades. Monter et expérimenter les différents temps que le chemin propose. Les moments de grimpe pure et attentive à l'endroit où l'on pose ses pieds et les arrêts, soudain, en forme de points de vue panoramiques qui embrassent la totalité de la baie et qui auront donc, le 11 mars 2011, je le comprends ici, obligé les rescapés à assister de haut à la totalité du désastre. A surplomber en direct la disparition de tout ce qui avait été construit de vie d'homme autour d'eux. Ce refuge aura infligé, tout autant qu'il aura épargné de la subir, le spectacle de la submersion implacable des rues, des maisons, des immeubles, devenus flottants, friables, fétus de pailles soufflés par la vague. Il aura aussi forcé à observer, impuissant, la disparition de ceux qui n'ont pas pu monter.

Ce « sur place » change la donne. Comme pour cette autre vidéo dont l'auteur, rescapé lui aussi, a décidé qu'elle ne serait montrée nulle part ailleurs que depuis le point exact de sa prise de vue, au quatrième étage d'un building aujourd'hui éventré et érigé en mémorial de la catastrophe, dans la petite ville de Tarô, d'où incrédule il ne pensait filmer qu'un petit raz de marée. Impression étrange d'ailleurs que toutes ces images filmées au moment même du danger quand, face au tsunami qui arrive vers eux, ces gens ont tout de même sorti et tenu braqué la caméra de leur téléphone. Etrangeté qui rappelle cette difficulté, pour les filmeurs aussi, à distinguer ce réel d'un virtuel. Est-ce que cela serait comparable à l'hypothèse que fait Rabhi Mroué dans cette conférence filmée que j'ai vu l'hiver dernier à la biennale d'art de Chennai, *The pixelated Revolution*<sup>2</sup> ? Dans les vidéos qu'il analyse, des protestataires syriens filment les snippers qui les tiennent en joue jusqu'à ce qu'ils tirent et finalement les tuent. Mroué en conclut que les filmeurs ne croient pas à la mort réelle qui les attend mais qu'ils se pensent spectateurs d'un film d'où la balle tirée ne pourra jamais les atteindre.

Et pour nous, spectateurs, le phénomène inverse se joue. Comment regarder véritablement ces images vues et revues, confondues sans qu'on le veuille aux images des médias et à celles des films de fiction ? Il faudrait pouvoir les reprendre, les distinguer précisément les unes des autres, être capable de nommer les lieux, de les identifier, d'en connaître jusqu'au hors-champ. Il faudrait, comme le suggère Jacques Rancière<sup>3</sup>, créer de la « dissemblance » pour les rendre chacune définitivement unique. Et c'est à sa manière ce que fera pour nous la propriétaire de l'hôtel ce soir, en marquant un arrêt sur chaque personne présente à l'image, pour nous dire son nom et nous préciser, aussi, qu'elle a survécu. Parcourir les lieux, arpenter leur réalité pour les re-connaître, leur redonner consistance, c'est que produisent pour moi ces balades, que nous faisons maintenant depuis trois ans, avec le collectif *Call It Anything*<sup>4</sup>.

---

2. Version filmée de *Une conférence « non-académique »* de Rabhi MROUÉ, spectacle créé le 31 mai 2012 au HKW de Berlin dans le cadre du Berlin Documentary Forum \_ Une coproduction Berlin Documentary Forum – HKW, Berlin ; DOCUMENTA 13 (Kassel) ; The 2010 Spalding Gray Award

3. RANCIÈRE J., *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003

4. Formé courant 2012 à l'initiative de MARC BOISSONNADE, *Call It Anything* est un collectif d'artistes et de chercheurs qui poursuit un ensemble d'initiatives ayant toutes pour point commun la catastrophe du 11 mars 2011 à Fukushima (<http://www.f93.fr/fr/project/11/call-it-anything.html>). Il a connu plusieurs configurations à ce jour autour des personnes suivantes : MARC BOISSONNADE (directeur de F93), SYLVIE BROUSSEAU (architecte), LUCIEN CASTAING-TAYLOR (cinéaste), ELISABETH CLAVERIE (anthropologue), ROLAND DESBORDES (physicien / CRIIRAD), VINCIANE DESPRET (philosophe), PATRICIA FALGUIÈRES (historienne de l'art), KEIICHI ISHII (économiste), SOPHIE HOUDART (anthropologue), ERNST KAREL (cinéaste), GASPARD KUENTZ (cinéaste), ELISABETH LEBOVICI (historienne de l'art), MYRIAM LEFKOWITZ (artiste danseuse), CHIHIRO MINATO (photographe), YOANN MOREAU (anthropologue), TATSUHIRO ÔNO (agriculteur), VÉRÉNA PARAVEL (cinéaste), NATAŠA PETREŠIN-BACHELEZ (curatrice), OUS-SOUBY SACKO (architecte), STÉPHANE SAUTOUR (artiste plasticien), ALEXANDRE SCHUBNEL (physicien), CATHARINA VAN EETVELDE (artiste plasticienne) et moi-même.



Cette année, je n'ai pas le souvenir que quiconque l'ait évoqué mais pendant notre première balade avec Sophie, deux ans plus tôt, nous avons rencontré une femme d'origine anglaise, installée dans un petit hameau étrange peuplé de blonds catholiques dans la baie de Matsushima. Elle nous avait raconté comment la mer avait d'abord disparu ce matin-là. Elle avait accouru à la fenêtre juste après le séisme et avait cru rêver lorsqu'elle avait vu la côte entièrement nue, découvrant au pied de la falaise une grève à perte de vue. Dans un premier temps, l'océan a reculé de plusieurs kilomètres, ce n'est qu'au retour, entraînées par cet élan, que les vagues ont pénétré à l'intérieur des terres. Puis la mer est repartie, encore, charriant cette fois avec elle tout ce qu'elle avait trouvé sur son passage. Enfin, dans un dernier mouvement, elle est revenue pour déposer ces artefacts, en partie seulement et rarement à leur place.

L'évènement a ainsi déployé une série d'opérations de disparition et d'apparition, de déplacement et de déconstruction, propres à bousculer tous les repères, à brouiller les frontières et à faire douter toujours de ce que l'on pourrait réellement en voir. De ce que l'on en a vu. De ce que l'on en verra. Recouverte de boue, la côte ; cassées, les lignes ; aplaties, les verticales ; tordus, les aciers ; inondés, les refuges et finalement, toute cette mer de boue, en flammes. Je n'avais pas pensé au feu, juste à l'eau. Je n'avais jamais associé le tsunami aux incendies ravageurs que j'ai vus sur les images dans les musées commémoratifs que nous traversons ces derniers jours. J'avais pourtant regardé ces images en boucle mais les incendies, je ne sais pas pourquoi, m'avaient échappé. Peut-être que mon esprit n'avait pas réussi à retenir dans un même souvenir le feu et l'eau ?

En haut du chemin, dans un tournant qui domine la baie, j'arrive sur un espace dégagé, une petite clairière avec quelques rondins de bois entassés dans un coin. D'ici, entre les pins, la mer s'étend et la côte se découpe, longée par la route. Elles jouent ensemble d'une composition parfaite. À Kamaishi, les habitants n'ont pas voulu de la digue. Ils n'ont pas accepté de rajouter à la catastrophe la punition supplémentaire de s'enfermer derrière un mur de béton et de se voir privés du paysage. Contrairement à l'hôtel, la digue, dira la propriétaire, ne fait pas partie des survivants du tsunami. Elle n'a pas en commun cette histoire et ne participe pas de leur vie à eux, négociée avec la mer. Les gens ici ont préféré reconstruire en hauteur. L'hôtel a repris son activité, assurant maintenant, en plus, le rôle de salle de projection pour le récit des évènements et la transmission de leur mémoire. Villes

et villages devenus musées de leur propre disparition, chargés de montrer ce qui n'est plus, de faire exister ce qui a été, y compris les ruines. Comment montrer et où et jusqu'ou ? À quoi font écho d'autres questions : comment se cacher, et où et jusqu'ou ? C'est elle, la propriétaire de l'hôtel, qui a construit, je l'apprendrai ce soir, le chemin de fuite par lequel je suis en train de grimper. Elle l'a conçu pour qu'il soit accessible aux fauteuils roulants et a décidé d'y ajouter, à 90 mètres, un refuge temporaire qui servira aussi, d'ici là, d'aire de jeux pour enfants. Elle a choisi de le faire haut précise-t-elle, *car avec toutes ces nouvelles digues construites dans les communes autour, le prochain tsunami risque d'arriver encore plus fort ici.*

Trois mois après notre retour en France, je retrouve cette séquence sur internet, que je visionne à nouveau. J'en constate les écarts d'avec mes souvenirs. Sur la première image, le filmeur zoome et pointe quelque chose d'un peu flou, au fond à gauche, derrière le parking. Pour nous, impossible de discerner quoi que ce soit mais lui semble avoir vu et effectue un rapide panoramique vers la droite, vers le parking sur lequel avancent six personnes. Parmi elles, en effet, deux se tiennent par le bras, l'une soutenant l'autre qui clopine. Ce sont elles seules qui avaient, à la première vision, retenu mon attention. Le filmeur leur crie quelque chose, il n'est pas seul sur le talus. D'autres personnes sont avec lui qui crient aussi, hors champ. Celles qui se trouvent sur le parking se retournent, semblant vouloir vérifier la réalité du danger qui les guette. Elles ne peuvent encore rien voir mais leur pas s'accélère. Sans doute pour elles, le son a-t-il précédé l'image mais sur la vidéo les cris recouvrent tout. Soudain une huitième personne surgit de derrière l'hôtel courant à toutes jambes cette fois, suivie de près par la vague bondissante, comme le font les monstres dans les films d'horreur. L'homme à la caméra panique, il tombe. La caméra pointe le sol, les herbes de la colline apparaissent en gros plan. Il reprend la caméra, la dirige à nouveau vers les gens en fuite, les cris autour de lui sont suraigus, l'eau a rempli le parking et monte déjà sur la pente, elle charrie les voitures, un bus tourbillonne qui cogne au pied du talus. Les cris continuent. Impossible de voir si les gens ont échappé à la vague. La caméra tombe à nouveau à la renverse, elle cadre les herbes encore, un bout de la jambe du filmeur, son pantalon, sa chaussure marron, du flou, la cime des arbres, des cris. C'est coupé. Une minute et quatre secondes.

Comment ne pas être troublée par ce réel qui ressemble à s'y méprendre à la séquence d'un film catastrophe ? Le filmeur sur le talus est véritablement en position de spectateur. Il voit arriver ce que les autres ne voient pas encore et comme dans un principe de suspense un peu sadique, il a un temps d'avance sur le danger à venir. Il voudrait les aider mais ses cris, comme dans un cauchemar, ne suffisent pas, ne portent pas suffisamment, ne sont pas à la hauteur du danger. La bête surgit, il panique, ne retrouve plus les gens dans son cadre et tombe. Alors que Rabhi Mroué constate, pour les images de Syrie, que les filmeurs ne font plus la différence entre leurs yeux et les lentilles de leur caméra, qu'ils ne distinguent plus entre le virtuel de leur film et le réel de leur mort jusqu'à tomber, touchés, la caméra en main. Ici, la chute du filmeur a brisé la continuité du plan, et aura peut-être favorisé, à l'inverse, un retour au réel. Le filmeur lâche sa caméra et l'abandonne au sol, nous laissant imaginer la reprise, hors champ, de ses actions. Peut-être sera-t-il parti à l'aide des autres ? Les aura-t-il aidés à grimper sur le talus ? Aura-t-il suivi du regard ceux qui auront été emportés plus loin par la vague, comme la dame de l'hôtel et son employée, pour éviter de les perdre de vue ? Il aura pour cela tenté de remettre visuellement en ordre le paysage sens dessus-dessous auquel il faisait face et dont la caméra abandonnée à terre nous donne à sa manière un aperçu, filmant, depuis le sol, la cime des arbres et le ciel.

77

Il faisait presque nuit et je ne distinguais déjà plus grand chose entre les pins. J'avais regardé encore une fois la mer d'en haut, avant de redescendre. Ce soir-là le paysage était à sa place, beau comme une estampe japonaise.

# 1 / UN TERRITOIRE À RENOMMER

---

« Que les choses soient à leur place », est sans doute une des certitudes qui a le plus nettement vacillé pour moi, avec la triple catastrophe de Fukushima. D'abord très concrètement, en me montrant la mobilité et la fragilité potentielle de tout ce qui me paraissait jusque-là solide et fiable. Mais de manière plus théorique aussi, en bouleversant mes cadres de pensée, en me rappelant que le temps, en dehors de celui de l'horloge, n'avait pas de mesure ; que l'espace, contrairement à ce que sentaient mes pieds, avait toujours glissé ; que ces normes n'étaient que des fictions et que la réalité du monde les débordait sans cesse. La stabilité des catégories qui avaient été élaborées pour décrire ce réel chancelait, elles n'étaient plus opératoires. Et sorties de ces cases, les réalités devenaient aussi inexplicables qu'inextricables.

78

Avec le tremblement de terre, le tsunami et la catastrophe nucléaire, des entités souterraines invisibles, dont j'avais, à force de vie moderne et confortable, retranché l'existence loin de mon quotidien, croisaient brutalement leurs temporalités avec la mienne. En mettant le territoire sens dessus-dessous, elles surgissaient et m'obligeaient à ré-interroger les places, les ordres, les mesures, les espaces et les temps dans lesquels j'avais pour habitude de les ranger. Elles m'obligeaient aussi à questionner ma manière de les observer et de les décrire. Car pour éviter de tout remettre à sa place hâtivement sans avoir tiré parti du potentiel créatif de ce bouleversement, il me semblait prudent de me demander si les mots pour ces choses continuaient à faire sens et si les images que je pouvais produire de ce réel correspondaient bien à la perception que j'en avais.

Dans cette recherche, les lectures - dont j'ai fait part dans le chapitre précédent et qui m'avaient aidé à y voir plus clair - ne me suffisaient plus. Il me semblait qu'elles tombaient à leur tour dans une abstraction floue et je n'étais plus certaine qu'elles permettent de caractériser ce à quoi j'étais confrontée. Et d'ailleurs, à cette étape, je me demandais encore à quoi exactement ce projet me confrontait. Après ce premier mouvement de recul, après le détour par l'Inde aussi, il avait donc fallu que j'aie vu sur place, à Fukushima.

## A / Image du réel et réel de l'image

Ce n'est que le 11 avril 2016, cinq ans et un mois jour pour jour après la Grande Catastrophe de l'Est du Japon, que je mets pour la première fois le pied sur la côte du Tōhoku. Ou non, plutôt, le 11 avril, je suis encore en route vers ces « contrées du Nord » du Japon (*michinoku*) où les dégâts et les retombées de la catastrophe ont été les plus terribles. Et la question d'y être ou de ne pas y être, je m'en rendrais compte au fur et à mesure du voyage, ne se règlera pas si simplement. Le 11 avril, nous sommes donc pour le moment en route, avec Sophie Houdart et notre petite équipe « d'éclaireurs » - comme elle nous désignera dans un rapport rédigé au retour - pour préparer une série de « balades » dont la première aura lieu quelque mois plus tard, en octobre 2016, avec les autres membres de *Call It Anything*<sup>5</sup>. Pour ce premier terrain de repérages, ou de « re-connaissance » comme dit Sophie, nous avons convenu de nous mettre dans les pas du poète Bashō.

Quelques années auparavant, pendant la résidence à Kyōto que j'ai déjà évoquée, j'avais découvert son récit de voyage le plus connu, *Oku no hosomichi. Le Chemin étroit vers les contrées du Nord*<sup>6</sup>, avait traduit Nicolas Bouvier ; *L'étroite route d'Oku*<sup>7</sup>, avait proposé Jacques Bésineau ; *La Sente Étroite du Bout-du-Monde*<sup>8</sup>, avait préféré René Sieffert - de l'avis des spécialistes, sans doute la meilleure traduction. Le titre référait vraisemblablement au nom d'un lieu-dit, traversé en chemin, au printemps 1689, par le poète et son disciple Sora. « L'Oku 奥 » explique Jacques Pezeu-Massabuau, « ce sont les provinces du Nord, les plus « reculées » en ce temps, dont le chemin se fait progressivement étroit et difficile. Bien avant Bashō, des poètes comme Saigyō 西行 au XII<sup>e</sup> siècle puis Sōgi 宗祇 au XV<sup>e</sup>, avaient suivi cette route<sup>9</sup>. » Et c'est ce même itinéraire que nous avons décidé de refaire, durant deux semaines, au printemps 2016, avec Sophie, Yoann et Natsuko. Mais avant de prendre la route, je voudrais donner quelques précisions sur les intuitions qui avaient suscité cette « reprise » du voyage de Bashō.

5. Les éclaireurs dont il est question ici sont SOPHIE HOUDART (anthropologue), YOANN MOREAU (anthropologue et metteur en scène), NATSUKO IKEDA (infirmière) et pendant quelques jours SYLVIE BROUSSEAU (architecte et historienne du paysage). Quant à l'équipe qui fera partie du voyage en octobre 2016 elle sera composée de MARC BOISSONNADE, STÉPHANE SAUTOUR (artiste plasticien), PATRICIA FALGUIÈRES (historienne de l'art), SOPHIE HOUDART (anthropologue) et YOANN MOREAU (anthropologue). MYRIAM LEFKOWITZ (danseuse et chorégraphe) et VINCIANE DESPRET (philosophe) ont accompagné le projet à distance.

6. BASHŌ, *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord* (trad. du japonais BOUVIER N.) [1702], Genève, Héros-Limite, 2006 (réédition de 1976)

7. BASHŌ, *L'étroite route d'Oku* (trad. du japonais BESINEAU J.) [1702], édité par JACQUES BESINEAU, Ai n°11, 1977

8. BASHŌ, *Journaux de voyage* (trad. du japonais SIEFFERT R.) [1702], Paris, Publications orientalistes de France, 2001, p. 122

9. PEZEU-MASSABUAU J., « Dans les pas du poète Matsuo Bashō. Peut-on traduire le haikai en français ? », *Ebisu*, 38, 2007, p. 131-147

Ce qui avait d'abord attiré mon attention et qui avait motivée ma première lecture de ce récit de voyage, c'était le fait qu'il traversait, pour partie, le territoire désormais catastrophé du Tôhoku. Puis, en lisant, j'avais découvert sa forme. Il était composé d'un mélange de poèmes et de tableaux documentaires en prose qui donnaient une image vivante et précise de la région à l'époque. L'histoire, comme c'est généralement le cas dans la tradition des récits de voyages au Japon, les *michiyuki-bun*, était en partie fictive. « Non que les régions parcourues soient des contrées imaginaires : bien au contraire », précise Jacqueline Pigeot, « il s'agit en règle générale du Japon, mieux, des routes les plus fréquentées - et les étapes en sont indiquées avec précision. C'est le voyage lui-même qui est une affabulation. (...) L'essentiel restant que les sites ne soient pas décrits pour eux-mêmes mais à travers le regard d'un personnage<sup>10</sup>. »

De fait, le récit m'avait embarqué. Il était une sorte de *Route One/USA*<sup>11</sup> pédestre, mené durant cinq mois, par deux poètes japonais du seizième siècle. Dans le film de Robert Kramer, c'était un personnage fictif lui aussi, nommé Doc, qui descendait la route numéro Un, longeant du Nord au Sud toute la côte Atlantique des Etats-Unis. Robert Kramer, derrière sa caméra et Doc, devant, s'arrêtaient au gré des rencontres pour s'entretenir avec des gens ou participer à des évènements de la vie quotidienne, découpant dans le temps de leur voyage, une tranche de l'Amérique de 1988. Bashô travaillait de la même manière. À partir du voyage réel, il recomposait le récit, mettait en scène les rencontres - son disciple Sora précisera par exemple, dans son propre journal, que l'une des scènes, dans laquelle les deux voyageurs font la rencontre de prostituées, n'a jamais eu lieu au cours de leur voyage réel - et ponctuait son trajet d'instantanés poétiques référant à des lieux célèbres, des personnages illustres, des batailles passées ou faisant simplement état de moments de contemplation.

Mais en lisant l'analyse du film de Kramer qu'en propose Mathieu Macheret pour sa nouvelle sortie en salle en 2009, je trouve dans son projet une plus grande proximité encore avec celui de Bashô. Comme il le précise, « *Route One/USA*. prend acte de la perte que subit l'Idée d'un pays (au sens platonicien du terme) au moment précis où elle en vient à se convertir dans le réel. Une perte immense et décourageante qui doit pourtant, nécessaire,

10. PIGEOT J., *Michiyuki-bun, Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Éd. revue et corrigée, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises, Paris, Collège de France, 2009, p. 2

11. KRAMER R., *Route One/USA*, produit par Les Films d'Ici, La Sept, Channel Four, RAI 3, France, 1989, 4h15

s’accomplir en permanence. C’est pourquoi chaque image du film renvoie à son pendant historique – il n’est pas un passage qui ne doive se lire à l’aune de l’Histoire, proche ou lointaine<sup>12</sup>. » Ce qui est décrit ici pourrait être résumé à un mouvement qui, partant de l’Idée de la chose (ici, d’un pays), subirait une perte dans sa confrontation à la réalité de la chose (au moment du tournage). Mais il y a aussi, sous-entendu, le mouvement suivant, qui de la chose réelle subit une autre perte, en étant transformée en image de film. Pour Mathieu Macheret, c’est l’évocation historique, les autres temps de la chose qui, ajoutés à l’image, l’augmentent et compensent la perte de l’Idée. Le récit de Bashô est traversé par un souci semblable. Sa démarche, empruntée aux autres poètes avant lui, consiste à retourner voir des lieux célèbres de l’archipel, les *meisho*, abondamment décrits par la poésie classique, non pas pour vérifier qu’ils existent encore mais pour les re-nommer au sens fort : les remplir à nouveau de leur substance. Bashô voulait, dit Augustin Berque, « se dégager du formalisme dans lequel étaient tombées les références à ces lieux, dans les modèles littéraires issus de Kyôto. Les siècles, en effet, avaient fini par réduire à des formes vides les références mêmes qui, jadis, avaient donné substance à l’affranchissement de l’urbanité japonaise envers son modèle chinois<sup>13</sup>. »

Véronique Béranger explique que « le terme de *meisho* 名所 lui-même correspond à la lecture chinoise de *na-dokoro*, traduit par Jacqueline Pigeot comme « lieux (*tokoro*) ayant un (re)nom (*na*) » ; cette notion apparaît dans les anthologies poétiques du VII<sup>e</sup> siècle, certains noms de lieux devenant à l’époque de Heian (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) un matériau poétique privilégié. Ces noms font moins référence aux paysages réels qu’aux souvenirs historiques ou littéraires qu’ils connotent<sup>14</sup>. » Sylvie Brosseau précise quant à elle que certains *meisho* font référence à des sites chinois et que la plupart des descriptions des sites japonais, à l’époque de Heian, ont été faites à distance, loin des sites<sup>15</sup>. Mais c’est à cette époque malgré tout que cette pratique chinoise, transposée en tant que forme au Japon, s’ancre véritablement sur le territoire, se nourrit de la réalité et des spécificités de la nature, de l’histoire et de la culture japonaises. « Un *meisho*, » dit-elle « est un site naturel qui a retenu le passage puis suscité la venue des êtres humains, et qui porte les signes de leur culture et de leur vision

12. MARCHERET M., « Analyse de Route One / USA, What’s up Doc ? », *Critikat*, août 2009

13. BERQUE A., *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993, p. 57

14. BÉRANGER V., « Les Recueils illustrés de lieux célèbres {*meisho zue*}, objets de collection. Leur Réception dans les milieux de la Société des études japonaises à travers l’exemple de la Collection d’Auguste Lesouëf (1829-1906) », in *Ebisu*, n°29, 2002, p. 81-113

15. BROSSÉAU S., « *meisho* », in BONNIN PH., MASATSUGU N., SHIGEMI I. (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS, 2014, p. 322

du monde. Son épaisseur culturelle, lisible dans le paysage, entrelace plusieurs dimensions temporelles. Tout en faisant partie du monde concret et de l'histoire, il relève aussi de la tradition rhétorique qui l'a construit. C'est littéralement un « lieu commun », reconnu et partagé. Les *meisho* et leur imaginaire forment un réseau dynamique, favorisent l'interprétation et l'appropriation du réel, permettent d'agir sur le monde en le construisant<sup>16</sup>. » Et cette puissance dynamique nécessite d'être régulièrement réactivée.

Ainsi, quelques siècles après l'institution de ces paysages célèbres dans la poésie japonaise, lorsque Bashô décide de repartir, les *meisho* sont en voie de virtualisation aiguë. Retourner les voir ne consiste pas seulement à faire le constat de leur persistance physique, nombre d'entre eux ayant déjà disparu au XVII<sup>e</sup> siècle, mais, tout en se rechargeant de leur puissance, de remplir à nouveau leur évocation poétique de substance et de la nourrir de l'expérience vécue. En cela, la démarche de Bashô, comme celle des cinéastes d'après-guerre, est une forme de résistance aux clichés, une recherche toujours renouvelée de l'image pure.

Dans cette alternance de l'image à sa réalité et de la réalité à l'image, il s'agit autant de redonner leurs noms aux lieux que de redonner leur sens aux mots. Ici encore le parallèle avec la démarche de Robert Kramer est très parlante. Comme le dit Gilles Chamerois, le projet du film est « de mettre les mots à l'épreuve du voyage », « de recoller le discours à la réalité<sup>17</sup> ». « Not home, but back », annonce Kramer dans la voix-off qui introduit le début du film, tandis qu'à l'image, le bout de son doigt suit à la trace, la route numéro Un, le long d'une carte dépliée. Les formules toutes faites sont défaites, elles sont recomposées par le voyage, par la traversée de l'espace et par le dialogue qu'il suscite entre les mots et les choses, les gens et l'histoire. « Il s'agira donc de prendre la route, bien sûr, mais aussi de prendre acte des mots du poème (de Whitman), « Healthy, free, the world before me » et, en les mettant à l'épreuve de l'espace, d'arriver à des images finales qui leur font écho<sup>18</sup>. » Pour Kramer, il s'agit de retrouvailles réelles avec l'Amérique qu'il avait quittée utopiste dans les années 70 et qu'il n'arrive plus à considérer comme « home » en 1988. C'est une confrontation avec sa propre image idéalisée de son pays natal. Pour Bashô, il s'agit de

---

16. Op. cit, p. 322

17. CHAMEROIS G., « Aller, revenir, tisser un abri : Route One/USA, de KRAMER R. (1989) », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 20 juin 2013

18. Poème de WHITMAN, déclamé par Doc pendant le film. Cité in CHAMEROIS G., « Aller, revenir, tisser un abri : Route One/USA, de KRAMER R. (1989) », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 20 juin 2013



partir à la découverte de contrées encore inconnues, uniquement visitées à travers la poésie et la littérature. Mais pour l'un comme pour l'autre, le voyage et l'arpentage des lieux sont l'occasion de revisiter ces images idéalisées à distance, pour en produire de nouvelles, véritablement ancrées dans leur territoire.

Bashô emploie pour cela la forme déjà établie comme pratique populaire au XVII<sup>e</sup> siècle, du *haikai* ou « poème libre », sur laquelle je reviendrai plus loin. Mais c'est avec les poèmes qui ponctuent ses pérégrinations à travers le Japon que le *haikai* entre dans le domaine de la grande poésie<sup>19</sup> japonaise. Pour Robert Kramer, il s'agit aussi, à partir des formes du cinéma qui le précède, de trouver la manière adéquate qui permettra non seulement de saisir cette réalité mais de l'interroger. Avec l'invention des caméras légères à son synchrone, à partir de 1959, le cinéma documentaire est parti sur le terrain et a donné la parole aux gens qu'il filme. Ces avancées techniques, coïncidant avec les révolutions sociétales des années 70, sont propices à l'invention de formes, « cinéma-direct », « cinéma-vérité » ou encore « free cinéma », qui cherchent à se dégager de la tendance propagandiste qu'avaient pris les actualités pendant et après-guerre. Comme le décrit François Niney, ces manières de filmer « éclairent d'un jour nouveau les mœurs et les situations politiques où elles s'inscrivent et dont souvent elles bouleversent l'ordre. (...) Parfois renversantes, elles ont été reprises, prolongées, développées par d'autres, causant de nouvelles conduites, changeant nos visions du monde et souvent le monde lui-même. Puis édulcorées ou épuisées, devenues conventionnelles ou convenues, elles peuvent donner lieu à leur tour à des stéréotypes. Il n'y a pas plus de forme machinale de l'objectivité toute faite, sans règles d'interprétation, qu'il n'y a de forme enfin trouvée de la vérité, de la liberté, de la créativité accomplie<sup>20</sup>. » Ainsi, par exemple, le micro-trottoir qui permettait, dans *Chronique d'un été*, de raconter de manière si vivante cette enquête menée par Jean Rouch et Edgar Morin<sup>21</sup> dans le Paris de 1961, en devenant par la suite le motif récurrent de la plupart des reportages télévisés, s'est transformé en alibi de véracité éculé et peu convaincant. Ou encore, le principe de tournage à l'épaule, utilisé systématiquement dans les films de fictions à tendance « réalistes », qui est devenu un lieu commun caricatural.

19. PEZEU-MASSABUAU J. « Dans les pas du poète Matsuo Bashô. Peut-on traduire le haikai en français ? », *Ebisu*, n°38, 2007 p. 131-147, p. 134

20. NINEY F., *L'épreuve du Réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002

21. ROUCH J. et MORIN E., *Chronique d'un été*, produit par Argos Films, 1961, 88'

Lorsque Kramer tourne *Route One/USA*, la question du dispositif de tournage est primordiale pour remettre en question les formules toutes faites et les images idéalisées de l'Amérique. Il utilise ainsi un mode de tournage typique du cinéma direct : caméra subjective à l'épaule, entrant en dialogue avec les gens qu'il rencontre au fil du voyage. Ce qui est filmé n'est pas le réel « tel quel » mais son interaction avec le film : comme dirait Godard, « ce qui est intéressant, c'est cette espèce de fluidité, c'est d'arriver à sentir l'existence comme une matière ; ce ne sont pas les gens qui sont importants, c'est l'air qui est entre eux<sup>22</sup>. » Cependant, Kramer ajoute à cela un élément important : le truchement d'un personnage de fiction, Doc, qui dédouble la subjectivité et déplace à nouveau la relation sujet/objet. Chaque film, chaque œuvre d'art, demandent de remettre en jeu les inventions et les formes qui le précèdent, sous peine qu'elles ne deviennent éculées et stéréotypées.

La catastrophe de 2011, outrancièrement médiatisée, posait pour moi des questions similaires. Comment produire à son sujet des images consistantes ? Des images qui ne soient pas de simples redites de tout ce qui a déjà été montré et dit à son propos ? Qui parviennent aussi à interroger la spécificité de la réalité qu'elle avait laissé derrière elle ? Comment filmer par exemple l'invisibilité de la contamination radioactive ? Pourquoi filmer encore les paysages catastrophés sur-représentés dans les médias ? Comment éviter de reproduire les motifs cinématographiques attendus du dernier homme, de la « zone » ou de la reconstruction résiliante ? Je voulais dégager mon regard des images médiatiques, des images cinématographiques, des présupposés de mon propre imaginaire et essayer de voir, tout simplement. J'avais décidé de suivre le conseil de l'holographe et d'utiliser la forme du théâtre optique, sur laquelle je reviendrai plus tard, pour filmer les habitants de la petite ville de Tôwa où nous avons convenu de nous installer avec Sophie. Mais avant cela, il me fallait caractériser plus finement la réalité à laquelle les confrontait la triple catastrophe de Fukushima. « Si vous voulez connaître le pin, » disait Bashô, « allez jusqu'au pin ; si c'est le bambou, allez jusqu'au bambou. Cessez de songer à vous-mêmes : la poésie naîtra quand vous serez devenus un l'objet et vous. Sinon vos poèmes seront des contre-façons de vous-mêmes<sup>23</sup>. »

22. GODARD J.L., *Godard par Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 228

23. PEZEU-MASSABUAU J., « Dans les pas du poète Matsuo Bashô. Peut-on traduire le haikai en français ? », *Ebisu*, n°38, 2007, p.137

Ainsi, l'idée de parcourir à nouveau cet itinéraire en 2016 ne tenait pas à une volonté de vérifier l'existence concrète et post-catastrophe des lieux, il s'agissait plutôt d'en faire l'expérience, de « vivre une situation<sup>24</sup> », comme disait Kramer pour définir le désir qui était à l'origine de *Route One/USA*, et de se demander comment la raconter. Mes récits pouvaient-ils gagner à cheminer auprès des poètes japonais, du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles ? Mes images pouvaient-elles s'enrichir au contact de la technique qu'ils employaient pour ce faire, celle du *haikai*, et qui dessinait un mode de récit si éloigné de notre tradition narrative française que l'on pouvait se demander si elle était même traduisible dans notre langue<sup>25</sup> ? Et si ce n'était pas le cas, le serait-elle dans le langage cinématographique ?

Je mentirais en disant que j'en étais déjà là de mes réflexions au moment où je parlais à Sophie Houdart de ce projet mais c'est avec l'intuition des pertinences possibles de cette démarche que nous avons décidé de lier nos deux projets. Nous avons en commun ce besoin de décrire autrement, de trouver des manières de dire et de faire voir ces changements qu'avait entraînés la catastrophe de 2011. De son côté, et après plusieurs terrains menés entre 2012 et 2015 dans la région de Fukushima, Sophie s'était aperçue « que les méthodes pourtant éprouvées de l'ethnographie (observation participante prolongée ou réitérée, accompagnée de prises de notes et de documents photographiques, entretiens...) » ne lui suffisait plus. Elle avait constaté, racontait-elle, que « malgré des notes foisonnantes, [elle n'avait] su consigner qu'une mineure partie de ce qui s'était d'abord vécu comme une expérience » et que le moment le plus fort de son terrain - la vision inattendue et bouleversante d'une maison restée seule debout, en lieu et place d'un village côtier disparu, effacé par le tsunami - en était totalement absent. Elle y avait vu une limite à sa pratique habituelle de description qui « ne suffisait plus » et avait sollicité des gens venus de pratiques artistiques et scientifiques très différentes pour « s'équiper » disait-elle, face à ce terrain qui la déroutait. Bashô était sollicité comme l'un de ces « collaborateurs » et nous avons décidé de retourner ensemble sur « le terrain » de Sophie, en l'approchant à pas lents, par le détour de la sente étroite du bout-du-monde, à la manière du poète du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous nous étions donc mis en route ce 11 avril 2016.

---

24. EISENSCHITZ B. avec la participation de TURIGLIATTO R., « Points de départ : entretien avec Robert Kramer », *Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique*, Aix en Provence, 2001

25. PEZEU-MASSABUAU J., « Dans les pas du poète Matsuo Bashô. Peut-on traduire le haikai en français ? », *Ebisu*, n°38, 2007

## B / Esthétique du fragment

La première fois que nous avons mis à l'épreuve le dispositif que nous avons baptisé « à la Bashô », nous n'étions pas encore sur le territoire du Tôhoku. Nous étions à Nikkô, la troisième grande étape de Bashô, qu'il atteignit après plus de trente jours de voyage à pied, et la première de notre propre périple. Contournant le temple, nous avons découvert, au bout d'un chemin qui semblait au départ condamné, la « cascade vue de l'arrière<sup>26</sup> » (*Urami no Taki*) où s'étaient arrêtés les deux voyageurs en mai 1689. C'est à cet endroit que Yoann avait proposé que nous écrivions à notre tour un court poème. Nous nous étions prêtés de manière un peu scolaire à l'exercice au départ mais avons vite été saisis par le type d'attention que demandait cette écriture. Elle invitait à plonger, sans trop chercher à le maîtriser, dans le faisceau complexe et foisonnant de sensations, parfois contradictoires, auxquelles donnait accès l'instant. Il me semblait que ce mode d'écriture arrivait à saisir les aspects chaotiques et discontinus de ces manifestations du présent. D'en apprécier toutes les strates, les ramifications, les surgissements furtifs. Qu'il permettait de juxtaposer souvenir et perception immédiate, réflexions et sensations, de la manière spontanée et rapide dont ils se présentent par eux-mêmes à l'esprit. Ou plutôt, qu'il s'agissait d'y porter une grande attention, pour recomposer dans le même temps une forme capable de transmettre le feuilleté de cet « immédiat ».

86

Cela me faisait penser à l'état d'équilibre très délicat que l'on ressent parfois en tournage pour un film documentaire, lorsque cela se passe bien. Au début d'un tournage, on a projeté une idée plus ou moins précise de la façon dont on aimerait que les événements se déroulent. On a des images en tête, une intuition de ce que la séquence pourrait révéler, des questions qu'elle pourrait soulever, pour le personnage, pour le déroulement du film... On a parfois même été tenu, pour les besoins de la recherche de financement, d'écrire un scénario précis et d'imaginer des scènes. Et au moment où l'on commence à tourner on a tout cela en tête. Cette préparation est parfois utile, elle aide à décider rapidement, alors que les choses adviennent, d'où filmer, de quelle manière, quel personnage suivre, lequel laisser hors-champ, qu'enregistrer au son... Pour autant, les moments durant lesquels quelque chose se produit vraiment, où l'on sent que la séquence est bonne, pourrait-on dire,

---

26. BASHÔ, *La Sente des Contrées secrètes : Carnet de voyages et haïkus*, (trad. du japonais CHOUNAVELLE J.-M.) [1702], Genève, Éd. Olizane, 2019, p. 112

sont des instants suspendus entre cette attente préméditée et tout ce que le réel vient bousculer et surprendre. Et lorsque je me sens dans une disposition telle que je ne perds pas de vue mon idée de départ tout en étant capable d'accueillir ce qui se produit sous mes yeux, et que je n'attendais pas, je ressens cet état fluide et gracieux de connivence avec le monde que je filme.

À l'époque, je n'avais pas consulté d'ouvrages d'analyse sur les règles de composition du *haikai*. Je m'étais contentée, comme le reste de notre équipée je crois, de copier ce qui m'apparaissait comme des récurrences stylistiques, de manière assez intuitive. Mais je retrouve bien aujourd'hui ce que décrit le poète Yves Bonnefoy remarquant que « le langage ordinaire conceptualise notre rapport au monde et nous éloigne du respect qu'on doit à l'originel, au senti immédiat, en liant artificiellement tout le réel en un discours continu. Or le réel est discontinu et nous atteint de mille impressions dont la relation ne se trouve pas dans le raisonnement logique. Le *haikai* nous renvoie justement à cette perception de l'immédiat, à cet état où l'on "sait" le réel mais on ne le "pense" pas, et qui est à l'amont du langage et même de la pensée réfléchie<sup>27</sup>. » Jacques Pezeu-Massabuau, qui le cite, précise ensuite que le *haikai* est « à la fois un et fragmenté. » Qu'il s'agit d'« un poème en un seul vers de dix-sept syllabes, écrit sans que le pinceau s'écarte du papier ; on le coupe simplement de deux césures, après les cinquième et douzième syllabes. Or pour y parvenir, le poème doit répondre à plusieurs caractères (...) : la patine (*sabi*), une tonalité sobre et contemplative, la légèreté (*karumi*), l'humour (*kokkei*), l'amitié pour les petites choses (*hosomi*), enfin l'opposition *fueki* - *ryûkô*. *Fueki* : le premier étant l'invariant, ce qui est stable dans l'homme et l'esprit de la culture nationale, et *ryûkô* : le changeant, tels le paysage, l'époque ou la personne<sup>28</sup>. »

Il s'agissait donc, dans l'observation et la description attentive d'un moment, de parvenir à lier ensemble éternité et changement. De réussir à le faire de manière sobre et concise, avec légèreté et humour, tout en ne négligeant pas jusqu'aux petits détails. Beau programme et belle difficulté. Et j'appréciais que l'humour vienne s'immiscer méthodologiquement dans ce voyage qui se ferait, comme pour Bashô, « progressivement étroit et difficile ».

---

27. Cité dans PEZEU-MASSABUAU J., « Dans les pas du poète Matsuo Bashô. Peut-on traduire le haikai en français ? », *Ebisu*, n°38, 2007, p. 135

28. PEZEU-MASSABUAU J., « Dans les pas du poète Matsuo Bashô. Peut-on traduire le haikai en français ? », *Ebisu*, n°38, 2007, p. 136

Après la cascade de Nikkô et l'institution de ce dispositif des poèmes, nous avons continué notre route. Nous avons croisé de très belles rizières, qui reflétaient au soleil couchant tout le paysage. Je les avais filmées. Bashô parlait dans les étapes suivantes de son récit de « marais miroitants » et, bien qu'il précisait que le jour où il les avait traversés, le ciel était bouché et que les miroirs ne reflétaient rien, il me semblait avoir affaire à une réminiscence de ces images anciennes. En dehors de ces quelques plans de paysages glanés ici et là, j'avais décidé de ne pas filmer notre voyage mais de le découper sous forme de photographies, comme s'il s'agissait de ne garder qu'une seule image de chaque plan potentiel. J'avais enregistré, en parallèle, des séquences sonores de nos marches, de nos rencontres, de nos discussions et de l'ambiance des lieux. Des sortes de notes visuelles et sonores, des instantanés qui permettaient de consigner, sans déjà la filmer, cette approche lente du territoire bouleversé de Fukushima.

88 | Aujourd'hui assise à mon petit bureau, dans mon village du sud de la Corse, que produit le fait de reparcourir ces éléments, images et sons, séparément ? Prenons les photos, pour commencer. J'ouvre le dossier du 14 avril. J'avais sans doute négligé de vider la carte mémoire ce matin-là, car il comporte pour commencer des images de la veille au soir, du 13 avril. Sous la lumière verticale des plafonniers d'une chambre d'hôtel, des ordinateurs, tablettes et téléphones allumés renvoient leur lumière bleutée sur nos visages fatigués. Je cadre les regards, les guides manipulés, un œil, des mains sur une carte, deux doigts sur une souris, la carte encore, ouverte cette fois, des yeux, un stylo qui pointe un endroit précis (dont je ne peux plus déchiffrer le kanji), le même stylo sur un téléphone portable, montrant le détail d'un plan GPS. Sans transition, des pieds sur le pavé. C'est le matin, le 14 avril donc, et notre groupe traverse une coquette petite ville japonaise. Les photos avancent au rythme de notre ascension de la rue principale. Le groupe marche. Les regards sont dirigés de tous côtés. En gros plan, une rivière. Le groupe encore. Sophie pointe son appareil photo sur quelque chose, hors-champ, que montre la photo suivante : l'entrée d'un établissement de bains chauds.

Je me souviens de cette matinée, nous étions arrivés la veille au soir dans la ville de Nasu, connue pour ses sources soufrées et où Bashô disait avoir rencontré « la pierre qui tue ». Sur la photo suivante, une femme s'occupe de sa lessive devant une petite maison blanche. À côté d'elle, un kimono suspendu et son ombre projetée sur le mur. Puis une deuxième photo,

quasiment similaire, la femme tournant cette fois le dos à l'objectif, le kimono toujours pendant. Une troisième enfin, cadrant seuls le kimono et son ombre. Je me rappelle avoir pensé à celles des corps laissées par la lumière de la bombe sur les murs d'Hiroshima. Avoir pensé aux fantômes aussi, dont la région du Tôhoku avait été envahie, dit-on, depuis le tsunami.

Nous sommes maintenant devant un plan imprimé directement sur un panneau de bois. Trois doigts pointés qui désignent avec la même assurance des endroits différents de la carte. Les photos ne disent pas quelle fût la résolution de cette perte temporaire d'orientation, elles disent juste qu'il y en eut une, puisque le groupe marche ensuite, décidé, dans la même direction. Nouvel arrêt devant des panneaux écrits en japonais. Une tête de biche en pierre, l'écorce d'un arbre en gros plan, un long escalier de bois qui grimpe raide dans la forêt encadrée de deux stèles et d'une lanterne de pierre. Dans la main de Natsuko, un gobelet de fer au manche long, elle boit. Un petit bout de papier blanc plié pend au bout d'une corde de riz. C'est un temple. Nous grimpons les marches vertigineuses. Mes camarades de dos grim pant, chaussures, marches, chaussures, marches, chaussures, stop. Deux visages arrêtés devant une grille de bois. A travers la grille, un bâtiment miniature, en bois lui aussi, de facture très simple. Extérieur à nouveau : deux feuilles de bambou nain en gros plan.

Sans transition, autre décor : Sophie, Yoann et Natsuko sont en arrêt, accoudés à une barrière en bois d'où ils dominent une étrange vallée. En plan large cette fois, une vue de la vallée sans amorce. Elle est traversée horizontalement par un chemin, une sorte de passerelle en bois, parfaitement dessinée et formant une fourche allongée, à l'angle aigu, dont le manche s'arrête net, à gauche, devant une colline. L'impression générale est monochrome. Gris. La terre paraît volcanique ou survivante d'un incendie. Je repense à la forêt derrière chez moi en Corse, derrière la montagne, dont je peux voir le col aujourd'hui depuis ma fenêtre. Il y a plus de dix ans maintenant, un énorme incendie qui avait évité de peu mon village avait emporté la forêt centenaire, laissant derrière lui une terre anthracite, lunaire, plantée pour tout arbre, de petites allumettes grillées. *On ne retrouvera pas une telle diversité avant 40 ans*, m'avait dit avec tristesse mon voisin Fanfan, réalisant dans le même temps, qu'il ne serait certainement plus là pour en faire l'expérience. Je me souviens avoir pris conscience ce jour-là du temps long que nécessitait la croissance d'une forêt.

En regardant de plus près, d'autres couleurs apparaissent sur la photo. Derrière les arbres gris, la colline est recouverte d'un court gazon vert tendre. Au centre, formant une sorte de cratère et épousant parfaitement la trajectoire du chemin, la terre grise plantée de pierres noires est cernée d'un large liseré ocre. Et puis, bordant l'autre versant du chemin, des tas de petits points rouges et de traits noirs occupent le bas de l'image. De là-haut, je m'en rappelle, je n'avais pas tout de suite compris de quoi il s'agissait. Sur la photo suivante, j'avais d'ailleurs zoomé et découvert cette armée de *jizô* priant, ces petites divinités protectrices des enfants et des voyageurs, sculptées et serrées les unes contre les autres, coiffées de petits bonnets rouge vif. Les photos suivantes montrent notre descente dans la vallée, notre approche de « la pierre qui tue », notre remontée de l'autre côté, jusqu'au point de vue panoramique, notre descente à nouveau, puis une série de portraits des petits *jizô* et de leurs bonnets en crochet.

Et maintenant, reprenons pour cette même séquence, les enregistrements sonores. Sur le premier fichier, j'entends des floppées d'oiseaux, ça roucoule et ça bruisse de toutes parts. Je perçois des pas aussi et de temps en temps les commentaires de mes compagnons. J'en déduis que ce doit être la traversée de la forêt de bambous nains, dont je n'ai gardé à l'image que celle des deux feuilles en gros plan. Je me rappelle grâce au son que la descente est longue, qu'elle dure plusieurs minutes et qu'elle est densément parcourue de bruits et de présences, ce que le cadrage en gros plan de ces deux feuilles avait totalement occulté. Dans le fichier suivant, les oiseaux sont un peu plus lointains ; nos voix, elles, sont plus proches : - *Ce lieu est complètement étrange. - C'est fou comme ça concrétise le fait qu'il est habité*, disent Yoann et Sophie. Je comprends que nous sommes maintenant devant la barrière de bois et que ces commentaires s'adressent à la vallée et à ses *jizô*.

Avec la bande sonore, je retrouve une continuité entre les événements, je reconstitue le hors-champ des images, les explications que nous en donnons, aussi. L'espace semble s'élargir avec le son, se peupler, se complexifier, s'ordonner aussi.

*Il y a bien longtemps, il y avait un méchant renard au visage blanc, à la fourrure d'or et à neuf queues. Celui-ci s'est transformé en une femme très belle et commit des crimes les uns après les autres, en Chine et en Inde. Il y a huit mille ans, le renard est arrivé au Japon, il s'est à nouveau transformé en belle femme. Elle se nommait Dame Tamamono. Elle était*



courtisane de la cour impériale et prévoyait de détruire le pays. Mais sa véritable identité fut découverte par une voyante. Le renard s'enfuit donc dans la plaine de Nasu, où il commença à commettre de nouveaux crimes. L'Empereur ordonna sa mise à mort. Il leva une armée de quatre-vingt mille soldats et le renard fut tué. Mais le renard se transforma en pierre empoisonnée. Celle-ci tuait tout ce qui entrait en son contact. La pierre aurait été détruite à la période de Namboku-chô<sup>29</sup> par un prêtre bouddhiste. Il avait entendu parler de la pierre empoisonnée et avait chanté des sutras, des jours et des jours durant. Il y eut finalement un nuage de fumée blanche et la pierre se cassa en trois bouts dont l'un resta ici. J'avais oublié ce récit moitié mythique, moitié historique, de la « pierre qui tue », que nous lit Sophie dans cet enregistrement. Il était rédigé sur un panneau planté devant le morceau restant de la pierre. En l'écoutant je redécouvre aussi ce lien avec l'Inde et la mention d'une destruction totale et probable du pays. Ce dont je me rappelle en revanche et que les sons ne disent pas, c'est de l'atmosphère soufrée et hostile du lieu. Nous l'avions traversé sur ce chemin-passerelle qui nous faisait léviter au-dessus de la terre et laissait imaginer le danger que pourrait constituer, sans celui-ci, le fait d'être en contact avec elle.

Dans les sons suivants, je glanerais pêle-mêle l'impression de Bashô lui-même, lue par Sophie encore, qui aurait trouvé devant la pierre qui tue un sol « jonché de cadavres d'abeilles et de phalènes » attestant de la persistance de son « action méphitique » (dans la traduction de Nicolas Bouvier) ; l'évocation d'un *haikai* improvisé en chemin pour le palefrenier qui avait accepté de guider Bashô jusque-là, et qui chutait sur le chant d'un coucou ; notre interrogation sur la fidélité de la traduction de Bouvier, constatant que la version japonaise apportée par Natsuko paraissait comporter de plus nombreux poèmes ; notre satisfaction heureuse aussi, coïncidences objectives des voyages, d'avoir trouvé, abandonnée sur une pelouse, une carte routière de la région alors que nous devions justement en acheter une.

Sur cette carte, alors que nous essayons une fois de plus de repérer notre itinéraire, Natsuko lit quelques indications en japonais que Sophie me traduit : *c'est la zone de retour difficile*. Sur les photos, cette fois parfaitement synchronisées avec le son, je retrouve cette carte et cette zone, délimitée et teintée en rose, comme une tache de vin. C'est comme cela qu'est maintenant appelée la zone de 30 km de rayon, contaminée et interdite, qui entoure la centrale de Fukushima Daiichi. *On ne pourra pas passer par là*, conclut au son Natsuko.

---

29. Période historique réelle qui s'étend de 1333 à 1392.

## C / Y être ou ne pas y être

Plus tard, le soir. Un son seul, sans image. L'ambiance est feutrée, nous sommes à l'intérieur. Je me souviens, malgré l'absence d'image, du petit salon aux fauteuils gris, installé dans le couloir, où nous essayons ce soir-là de « débriefer ».

Sophie - *Quand on regarde la carte, d'un coup on se dit « là j'y suis. » Tu vois, il faudrait arriver à noter tout au long du chemin, tous ces petits moments où l'on se dit « j'y suis ». Mais en dehors de ça, vu notre programme, je pense qu'on n'aura pas le temps de prendre des notes précises tout du long.*

Mélanie - *Je suis d'accord mais je crois qu'il faut faire attention à l'accumulation de toutes ces expériences. Il faut faire attention à pouvoir les arrêter par moment avant qu'elles ne soient effacées par toutes les autres qui vont suivre. Donc ce serait bien de trouver le temps de les noter au cours de la journée.*

S - *Ah bon, vous en avez besoin, vous ? Parce que moi, justement je voudrais tester de ne pas faire ce travail de reprendre le soir toutes mes notes, pour ne rien perdre. C'est ce que dit Timothy Morton : les hyperobjets, une manière de les reconnaître, c'est que tu ne peux pas y penser tout le temps, tu ne peux pas y être tout le temps. Ça demande tellement de concentration que ça t'échappe. Ce sont des objets qui fluctuent, qui se manifestent à toi par oscillation. Tout ce qu'il dit sur les hyperobjets, on est quand même pas mal dedans, non ? Ce à quoi on s'intéresse, ici, a les propriétés d'un hyperobjet. Et du coup, j'ai l'impression que ce qu'il faudrait saisir, ce sont ces oscillations d'intensité. Quand est-ce qu'on y est ? Quand est-ce que ça y est ? Quand est-ce que ça se manifeste ? Quand est-ce qu'on le sent ? Et ça veut dire que ce n'est pas de la documentation... c'est un peu ça que j'essaye de saisir... ce n'est pas le truc de notes, de retracer toute la journée dans le détail pour ne rien perdre, comme je fais d'habitude. Mais si tu restes sur ces questions-là (des intensités) alors, tu peux consigner. Ça aurait presque la brièveté des notes de Bashô. Dans le texte de Bashô, il y a beaucoup d'étapes où il ne dit rien. C'est très elliptique. Donc si tu ne consignes que les moments où tu sens que « tu y étais »...*

Yoann - *Attention, on ne peut pas confondre ce qu'il nous reste de Bashô et ce qu'il y avait. Si ça se trouve, il avait des cahiers de terrain de fou et il ne nous reste que ça.*

S - *Ce qui me frappe c'est que je reste encore avec cette expérience que j'avais eue l'année dernière. Pourquoi l'expérience la plus forte, le moment où j'ai compris, je n'en ai pas gardé*

trace dans mes notes ? Alors que je suis revenue avec cinquante pages de notes... Format A4, rempli, documenté... C'est hyper précis. Tu as tous les détails sur comment planter le riz, comment planter les poireaux. J'ai toute l'armature des journées. Parce que je faisais ce travail-là. Je le faisais toute la journée. Je prenais des notes au brouillon toute la journée. Et après, le soir, je tapais comme une folle pendant trois heures, tous les jours.

M - Mais tu ne peux pas savoir si justement ce n'est pas cette disposition-là qui permet, après, qu'une autre expérience que tu n'as pas notée reste aussi très fort. Je ne suis pas sûre que le fait de ne prendre absolument aucune note...

Y - La différence aussi, c'est que là on est trois. Ce qui m'est neutre, à moi, ne l'est peut-être pas pour toi et vice versa. Donc ce qui t'a échappé la dernière fois, si tu avais été avec quelqu'un d'autre, serait peut-être apparu dans les notes de l'autre. Ma normalité n'est pas celle des autres, elle n'est pas universalisable. Et c'est la grande chance de ces travaux-là : collectifs.

S - Justement, c'est ça aussi qui est important. On fait ce terrain pour nous mais aussi pour préparer le terrain pour les autres. Par exemple, c'est important qu'on puisse leur dire qu'on peut partir de très loin plutôt que d'être plongé directement à Fukushima.

Y - Oui, mais le « blitz Fukushima », on peut en parler aussi.

S - Oui, tu l'as vécu aussi, tu peux en parler. Du coup, on peut les proposer comme deux alternatives et surtout pointer qu'il n'y a pas d'évidence à cette question de la distance. En fait, on ne s'approche pas impunément de la centrale comme ça.

Y - Mais ça justement, on l'éprouve quand on fait le détour. Dans le « Blitz », on ne l'éprouve pas.

« Quand est-ce qu'on y est ? » Sous-entendu à quel moment sent-on qu'on est arrivé dans ce qu'on appelle, en France, Fukushima ? C'est la question que nous avons décidé de maintenir durant le voyage. C'est également la question que l'on se posait pour l'organisation de notre prochain terrain collectif. Fallait-il aller directement dans la zone interdite pour se sentir à Fukushima ? C'est ce que nous avons surnommé le « Blitz », en référence à ces voyages de types « dark tourism » ou à ces missions scientifiques qui font l'aller-retour en une journée, jusqu'aux pieds de la centrale accidentée, puis repartent une heure plus tard. Est-ce que cette mesure de la distance physique au point de l'accident était vraiment valable ?

Il faut préciser, que le terme de Fukushima au Japon, désigne plusieurs choses en fonction du mot auquel il est associé. Fukushima-ken est une préfecture de la région du Tôhoku, qui inclut à l'époque de Bashô la province encore sauvage et mystérieuse de Mutsu, et s'étend aujourd'hui de la côte pacifique à la préfecture montagneuse de Yamagata ; Fukushima-shi est une ville, il s'agit de la capitale de la préfecture, installée à l'intérieur des terres et peuplée de près de trois cent mille habitants ; enfin, à environ cent kilomètres de celle-ci, sur la côte, Fukushima-Daiichi (pour numéro un) et Fukushima-Daini (pour numéro deux), désigne deux centrales électriques nucléaires, construites et exploitées par la compagnie d'électricité japonaise Tôkyô Electric Power Company (TEPCO) à partir de 1971. Les idéogrammes qui composent Fukushima sont shima 島, l'« île » et fuku 福, la « bonne fortune », ou le « bonheur ». En revanche, pour parler de ce que nous appelons « Fukushima » en France, on parle au Japon de la « Grande Catastrophe de l'Est du Japon » ou du « 11 mars 2011 ». Quand nous nous demandions, pour notre part, à quel moment nous avions senti qu'« on y était », nous nous référions à un territoire à la fois mental et physique, mais au sens atomique du terme, qui pourrait être décrit comme cette partie discontinue de l'environnement, un archipel dans l'archipel, qui est de manière extrêmement aléatoire et mouvante, contaminé par la radioactivité qui s'échappe de la centrale depuis mars 2011.

Il s'agissait donc de savoir si nous nous sentions en contact avec la radioactivité. Si nous nous sentions en danger mais aussi, si nous percevions des changements. Si nous pouvions nous fier à des éléments visuels pour en avoir le cœur net. Si les informations, les mesures que nous glanions en cours de route ou que nous avions déjà accumulées les uns, les autres, pouvaient nous donner des repères fiables. Il s'agissait également d'affûter cette compétence, en cherchant les moyens de devenir sensibles à ces éléments de changements invisibles qui s'étaient dispersés dans l'air, sous la terre, dans l'eau, et à l'intérieur de toutes sortes d'êtres vivants sur leur passage. Il est très difficile, nous allions le constater dans la suite du voyage, de construire des certitudes sur la présence ou non de ces entités, de savoir le degré de dangerosité qu'elles présentent et de savoir comment cohabiter avec elles. Comme nous le répèterons souvent : face à la radioactivité, les certitudes tombent, les outils de référence aussi. Et c'est ce que nous interrogeons avec cette histoire des notes. La question de Sophie, de savoir si elle devait consigner scrupuleusement par écrit toutes les journées, comme elle le faisait habituellement dans ses terrains ethnographiques,

répondait à mes questions de tournage. Par quel dispositif de déplacement allions-nous réussir à décrire ce que nous expérimentions ici ?

Sur l'enregistrement, notre conversation continue.

S - Le panache c'est un évènement historique mais depuis, la radioactivité s'est déposée de manière très différente et n'a pas arrêté de bouger. Les sous-bois sont très contaminés oui, mais les sommets par exemple, je ne sais pas. Il y a eu les pluies, les feuilles qui tombent...

Y - J'ai du mal à me représenter le truc. La seule manière que j'ai trouvée est un peu métaphorique. Ce n'est pas de la poussière qui se lave et qui pourrait partir. Moi je me le représente comme des braises à l'échelle de l'atome. Ce sont des rayonnements de haute intensité et ça brûle. Si les braises tombent sur cette tasse, elles rentrent dans la tasse. Elles sont ancrées dans la matière.

S - Oui mais pas ancrée pareillement dans toutes les choses et ça bouge. L'agriculteur que vous allez rencontrer m'avait montré ça dans un documentaire. Ils ont découvert qu'en répandant sur les rizières des billes de zéolithe (une sorte d'argile), elles allaient se déposer à une profondeur de dix-quinze centimètres. Donc au niveau des racines. Les radionucléides... le césium, va alors se fixer dessus. C'est-à-dire que c'est pour lui un support propice. Il va se fixer à la zéolithe et du coup, il ne remonte pas dans le plant de riz. Donc il est là, il est partout à dix centimètres sous terre, très près des racines mais il va se fixer préférentiellement sur la zéolithe plutôt que sur les racines. Ta terre, elle va exprimer de la radioactivité ; par contre, le riz, il va sortir « non-detected ». C'est pour ça qu'ils parlent des radionucléides comme ayant un « comportement ». Et ils se demandent : « qu'est-ce qu'ils aiment ? ». Dans le coin où j'étais, ils ont choisi de ne pas décontaminer en retournant la terre, ce qui est une pratique catastrophique pour l'agriculture<sup>30</sup>. C'est-à-dire que non seulement tu ne t'es absolument pas débarrassé de la radioactivité mais en plus, ton sol a perdu tous ses minéraux. Donc dans le village où j'étais ils ont choisi de ne pas faire ça. Ils ont décidé de travailler avec d'autres particules pour essayer de savoir où les radionucléides se trouvent, et éviter qu'ils n'aillent dans le riz.

Y - Ça revient à l'avoir « géologisé ».

S - Oui mais pas seulement, c'est aussi « saisonnalisé ». Tu sais qu'à la période des typhons, tu peux avoir des pics de radioactivité qui remontent. Parce qu'il y a des mouvements de terre. Il y a des circulations qui sont différentes entre les saisons et entre les éléments qui

---

30. Et qui a pourtant été mise en œuvre à Tchernobyl et dans plusieurs localités du Japon.

vont déplacer la radioactivité. Et tu peux te retrouver avec un hotspot... C'est l'expérience que j'avais eue : un jour tu peux passer sur telle route et le jour d'après tu ne peux plus, parce qu'on a trouvé un hotspot. Donc la radioactivité est ressortie. Tu ne peux pas traiter les paysages de manière générique en disant : les sommets c'est radioactif, en plaine ça ne l'est pas... La topographie va jouer effectivement. Les particules ont pu s'accrocher aux montagnes au départ, donc au début c'était très radioactif mais après les retombées, comment savoir où elles sont allées... ? À chaque fois que je rencontre quelqu'un qui aborde les choses d'un autre point de vue, avec une autre expertise, toutes les certitudes vrillent.

Suivre les pas de Bashô avait constitué pour nous un dispositif, comme on peut le faire en tournage. Son chemin, sa manière de le parcourir, son style pour en rendre compte, formaient en quelque sorte des cadres et des outils à travers lesquels nous pressentions qu'il serait possible de capter quelque chose de ce réel invisible qui, sans cela, nous échappait. Peu à peu nous avons considéré Bashô comme une sorte d'expert pour le champ de compétences qui nous intéressait et qui consistait à reconnaître un lieu puissant ou « amène » et à en saisir la consistance invisible. Mais en replongeant dans nos conversations, je m'aperçois que cela nous a demandé beaucoup d'efforts pour préciser, pour nous comme pour Bashô, par où cela en passait.

96

Y - Pour moi, être sur les traces ce n'est pas aller où il est allé, voir ce qu'il a vu. C'est être dans la même disposition que Bashô. Comme lorsque j'ai refait le chemin de Stevenson. J'étais parti sur ses traces mais aujourd'hui il s'agit d'un chemin balisé, parcouru par les touristes. Je me suis vite rendu compte que ce n'était pas ça « aller dans ses pas ». J'ai donc abandonné le chemin balisé, j'ai acheté des cartes IGN et j'ai pris d'autres chemins qui me permettaient de faire une expérience proche de la sienne, hors des sentiers battus. Du coup, je ne suis pas sûr que la question de savoir si c'est bien le lieu dont il parle, s'il est vraiment passé là, soit si intéressante.

M - Je mettrais quand même deux bémols à ça. Pour moi, ce qui est intéressant dans ce texte, c'est que ce voyage, pour Bashô, c'était l'occasion de faire des rencontres. De voir où en est le Japon à ce moment-là. C'est un état des lieux. Il n'est pas dans une démarche d'aventurier solitaire, hors du monde. Et par ailleurs, la question de savoir si c'est bien le lieu, s'il était là, c'est aussi sa question à lui. Il y a un passage qui m'avait marqué, je vous le retrouverai, où Bashô traverse un paysage au printemps et observe les bourgeons verts

sur les branches mais tandis qu'il marche, il voit aussi la neige qui avait été évoquée dans le haikai d'un poète qui l'avait précédé, et les feuilles rouges automnales, d'un autre encore. Ce qu'il voit est une superposition de ce qu'il connaît du lieu par la poésie et de ce qu'il en voit sur le moment. Donc pour moi, quand on cherche à savoir si c'est bien le lieu et qu'on se réfère à ses textes, on est dans la même démarche que Bashô.

S - Oui, ce n'est pas une identification c'est une reconnaissance. Et du coup ça va aussi avec notre problème de savoir « quand on y est ». Il faut arriver à être dans les visions contrastées. A faire ce voyage de Bashô et à se demander en même temps : qu'est-ce qu'on fait là ? Qu'est-ce que « la pierre qui tue » nous apprend de Fukushima ? Par exemple, aujourd'hui, on pourrait se demander à quel moment « on y était ». Pour moi, je sais que je suis à Fukushima quand je vois les pierres jaunes.

Y - Moi c'est quand je sens les yeux qui me piquent. Quand il y a ces émanations de gaz autour de la pierre qui tue. Et puis il y a aussi ce truc que j'ai noté sur place. Quand on dit « la pierre qui tue » en japonais, il n'y a pas cet ancrage temporel. On pourrait aussi bien traduire : la pierre qui a tué, la pierre qui tuera. En japonais il y a cette atemporalité : ça a tué et ça pourra encore tuer.

M - Pour moi c'est la vue des jizô. C'était comme une présence qui disait « attention il y a quelque chose ! » Ils étaient tous tournés vers cette colline, où il n'y avait rien. Toi tu ne vois rien mais tu sais qu'eux, ils voient quelque chose. Là, j'ai pensé à Fukushima.

## 2 / LE PAYS DES BARBARES

---

« Les jours affairés aux jours se succèdent, tant et si bien que me voici à la barrière de Shirakawa, et là enfin je me sens l'âme d'un voyageur. Que l'on ait cherché le moyen d'« à la capitale le faire savoir », voilà qui se conçoit. Il en est d'autres certes, mais cette barrière-ci est l'une des Trois Barrières, et elle a tenu l'intérêt des beaux esprits. À mon oreille retentit le vent d'automne, ma mémoire évoque des feuillages rougis, et la ramure verdoyante n'en a que plus de charme. À l'éblouissante blancheur des fleurs de deutzie s'ajoute l'épanouissement des fleurs de l'épine, et c'est dans la neige que j'ai le sentiment de franchir la passe<sup>31</sup>. »

### A / Echos et Résonances

98 | C'était donc au passage de la barrière de Shirakawa que Bashô racontait cette concaténation des temps dont j'avais eu le souvenir dans notre conversation collective à Nasu. Le jour où nous la franchissons, le 15 avril, nous sommes, à quelques semaines près, « raccord » avec l'expérience de Bashô. C'est le printemps, les fleurs de cerisiers, les jonquilles, les cyclamens, et certainement les deutzie, mais je n'en ai pas d'image, explosent de toutes parts. En revanche, de la barrière elle-même nous ne voyons aucune trace. Même pas un petit bout de ruines pour évoquer sa présence passée. Seule une pancarte atteste qu'il s'agit bien du lieu : « there is a mystery about the whole image of Sirakawa shoseki<sup>32</sup> however it has been commonly known as a place where people can feel like they are being thrown back in time ». Mystérieux en effet, cet endroit propice à faire voyager dans le temps alors même que, de son existence passée, rien n'est visible. À l'époque de Bashô d'ailleurs, il ne s'agit déjà plus du poste frontière traversé par les poètes qui l'ont précédé. La barrière qu'il passe avec Sora a été érigée au XVI<sup>e</sup> siècle et le journal de celui-ci raconte qu'ils ont cherché pendant un certain temps l'emplacement de l'ancienne. Mais en revoyant les photos prises ce jour-là d'un petit groupe de visiteurs japonais observant et notant précisément le nom des fleurs écloses en bordure du chemin, je me demande s'il ne s'agit pas d'une des

---

31. BASHŌ, *Journaux de voyage* (trad. du japonais SIEFFERT R.) [1702], Paris, Publications orientalistes de France, 2001, p. 77

32. La barrière de Shirakawa.



manifestations de ce voyage dans le temps. S'ils ne sont pas en train de réactiver, eux aussi, cette démarche de Bashô, en passant la barrière de Shirakawa.

Ce souvenir du passé pourrait-il également reposer sur quelque chose d'encore plus immatériel ? Comme le fait remarquer la philosophe Murielle Hladick, le terme de « ruine » n'apparaît en japonais jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Le mot s'en rapprochant le plus, mais qui n'apparaît qu'après 1868<sup>33</sup> est, dit-elle, *haikyo* 廃墟, constitué de *hai*, l'« abandon » et de *kyo*, le « vide » mais aussi, étymologiquement, la « trace », l'« excavation » et qui pouvait en chinois signifier également la « capitale abandonnée<sup>34</sup> ». Face à cette absence de conceptualisation de la « ruine » et au peu de vestiges matériels qu'auront effectivement laissé des bâtiments essentiellement construits en bois dans la tradition japonaise, Murielle Hladick se demande si l'idée même de ruine ne serait qu'une transposition occidentale qui aurait eu lieu, avec bien d'autres, à l'époque de Meiji. Elle ajoute à cette question une raison culturelle plus profonde, en précisant : « au Japon s'il n'y a pas de pensée de la Chute originelle et de la finitude dont l'eschatologie occidentale sont imbibées, la dimension morale de la ruine est absente. » Mais alors, se demande-t-elle, d'où naît « ce phénomène de contemplation devant ce qui disparaît », qui est si présent dans tout le voyage de Bashô vers les contrées du Nord ?

99

Murielle Hladick formule l'hypothèse suivante : ce qui remplacerait la ruine au Japon serait la notion plus immatérielle d'« absence ». « Dans l'esthétique japonaise, il semblerait que l'absence même - la chose (absente) - contient de manière rétrospective le temps et peut être considérée comme une richesse<sup>35</sup>. » Elle oppose ainsi une philosophie occidentale de l'être et de la vérité à une pensée orientale du devenir et de l'écoulement. Et ajoute que « la méditation sur le temps qui passe ne requiert pas forcément (en Orient) le support d'aucun objet matériel » ou encore, « C'est le lieu vide qui initie un art de la mémoire<sup>36</sup> ». Je repense à Oméga, à ce lieu vide et à tout ce que l'absence de cette ville réussit à créer de richesse et de mémoire. Serait-elle en train de faire travailler chez moi cette fonction de création de mémoire ?

33. HLADIK M., *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Liège, Madraga, 2008, p. 73

34. Cette dernière acception du terme fait écho à la notion de *urusato* ou « nostalgie des capitales abandonnées » et par extension, du pays natal sur laquelle je reviendrai dans la prochaine partie.

35. HLADIK M., *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Liège, Madraga, 2008, p. 74

36. Op.cit., p. 59

La ruine, support et motif privilégié de la contemplation romantique européenne, symbole de la chute morale des civilisations passées et signe annonciateur de notre propre finitude, ne serait donc pas nécessaire au Japon, avant son introduction par l'Occident, pour réfléchir sur le passage du temps et sur son irréversibilité. Au contraire, l'absence de traces ferait tout aussi bien l'affaire pour activer le passé, ses puissances et sa conscience.

« On pourrait considérer le dôme de Hiroshima comme une exception notoire. En fait il est conservé en l'état, pour des raisons différentes, en tant que « leçon de l'histoire », lieu de mémoire, mise en évidence des cicatrices de la guerre. Cicatrices qu'il ne faut pas cautériser précisément pour se souvenir. Mais il ne semble pas exister d'autres cas similaires. Après les incendies, les tremblements de terre ou les raz-de-marée, fréquents au Japon, on efface et on rebâtit comme cela fut le cas lors de la reconstruction de Tôkyô après le grand tremblement de terre de 1929 ou après celui de Kôbe en 1995. On ne veut pas garder de traces de la catastrophe, de l'évènement naturel qui a conduit à la ruine, à la perte ou à la disparition d'une maison. Cette volonté d'effacement ne démontre-t-elle pas l'absence de valeur mémorielle de la ruine<sup>37</sup> ? » Pourtant, avec Fukushima, la ruine importée d'Occident semble avoir trouvé sa place dans les manières de faire mémoire au Japon. Le long de la côte, chaque village touché par la catastrophe a gardé sa ruine, un bateau sur un toit, un immeuble éventré, une école dévastée et celles-ci nous sont souvent présentées par les victimes de la catastrophe elles-mêmes. Il faudrait sans doute distinguer ici entre les fonctions mémorielles. Dans ces cas de figure la mémoire est préventive, elle a pour fonction directe de prévenir le risque, de garder vive l'expérience de la catastrophe. C'est dans cette même idée, si l'on suit l'interprétation qu'en fait Michael Lucken, que l'on peut comprendre la conception des Mémoriaux de Hiroshima et Nagasaki, ils « ont été conçus comme des lieux d'expérience ou même, si l'on en croit les catalogues et prospectus sur place, des lieux où l'on « transmet » (*kataritsugu*), où « se perpétue » (*keishô suru*) une expérience<sup>38</sup>. » D'ailleurs, il me semble que dans le cas de ces mémoriaux comme dans celui des ruines de la catastrophe de 2011, ce n'est pas la conservation fidèle ou indicielle du bâtiment original qui importe - on peut le reconstruire en partie, le consolider et le mettre en scène - c'est sa capacité à délivrer un message d'alerte efficace, quitte à utiliser pour cela les artifices de la reconstitution.

37. Op.cit. p. 58

38. LUCKEN M., 1945 *Hiroshima, les images sources*, Paris, Hermann, 2008, p. 14

Toujours est-il que la démarche de Bashô concerne pour sa part une mémoire au sens de contemplation existentielle. Et que dans ce cadre-là, à son époque, la contemplation immatérielle est encore de mise au Japon. A Shirakawa, donc, la barrière. De l'autre côté, vers le nord, le pays des Barbares. Celui de ceux qui ont refusé jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle de se soumettre à la domination de l'Empereur du Yamato. Nous apprendrons au cours du voyage que cette opposition entre pays civilisé et pays barbare traversera elle aussi le temps et que cette vision du Tôhoku ne sera pas pour rien dans le choix de TEPCO pour y installer ses centrales nucléaires. Ainsi, comme le rappelle Sato Yoshiyuki, « Les centrales nucléaires produisent de l'énergie pour des villes importantes, mais à cause du danger qu'elles représentent, elles ne doivent pas être construites dans les villes. Elles sont donc exclusivement construites en provinces qui souffrent du problème du dépeuplement et de la pauvreté. Pour compenser l'emplacement de la centrale nucléaire, l'État paie une énorme somme de subvention aux communes qui l'ont accepté. Par cette politique étatique, l'économie de ces communes devient totalement dépendante des subventions, puisque ce bénéfice est tellement grand pour ces communes. (...) On pourrait aussi appeler « colonisation intérieure » cet assujettissement des provinces qui s'appuie sur la disparité économique entre villes et provinces.<sup>39</sup> » On retrouve la même situation en France. Les territoires où l'on installe ces équipements, comme La Hague par exemple, sont officiellement choisis pour leur caractère sauvage mais cachent en fait des opérations de mainmise économique sur des territoires entiers, facilitées par la présence sur place de populations pauvres qui seront moins armées pour s'y opposer. Mais pour le moment, pour nous, aller vers le Nord c'est se rapprocher de la catastrophe. Se frotter au risque possible des radiations et de la contamination sur nos corps.

Après Shirakawa, nous retrouvons Sylvie Brosseau, venue nous accompagner pour quelques jours dans notre périple. Et tandis que nous sommes tendus vers cette montée en direction des contrées risquées, elle nous apporte des informations qui font, une fois de plus, vaciller notre représentation du moment : *Vous avez entendu, hier ? Il y a eu un gros tremblement de terre à Kumamoto et il ne s'arrête pas. La magnitude n'est pas phénoménale mais il est très en surface donc il est plus violent que celui de 2011. C'est la folie totale. Et il y a des répliques sans arrêt et des répliques très violentes. Les gens sont effrayés ! Ça a été*

---

39. SATO Y. « Quelle philosophie est possible après Fukushima ? », in *Journal du MAUSS*. Cet article est la version française du Chapitre 1-2 du livre de SATO Y. et TAGUCHI T., *Philosophie de la sortie du nucléaire*, Tôkyô, Jimbun-shoin, 2016 <http://www.journaldumauss.net/?Quelle-philosophie-est-possible>

*shindo* <sup>740</sup> et ça, c'est rarissime. C'était *shindo* 6 à Fukushima. Il y a déjà neuf morts, neuf-cent blessés et quatre-mille déplacés. Sylvie reçoit en direct, sur son téléphone, une notification pour chaque réplique. Il y en a eu cinq fortes depuis la veille et des dizaines d'autres, plus légères.

Soudain, le danger est au sud. Soudain, le choix d'aller vers le Nord nous paraît rassurant. Nos angoisses dégonflent d'un coup : nous allons paradoxalement en lieu sûr. Et j'ai l'impression d'un recommencement. Le soir même, à l'hôtel, à nouveau les images de catastrophe en boucle. La terre découpée. Les failles au milieu des routes, morcelant la terre de béances fumantes. Les maisons, les ponts, les immeubles effondrés. Et en boucle, les commentateurs qui se relayent, alternant constats et hypothèses, chiffres et images. Et toujours, pour moi, la place de spectatrice, devant des écrans. Un mélange de soulagement et de déception presque, comme si la témérité de notre entreprise en prenait un coup. Tous ceux qui quelques jours auparavant me disaient, *tu es sûre que c'est une bonne idée d'aller à Fukushima ?* m'envoient maintenant des messages : *rassurés de te savoir dans le Nord !*

Avec Sylvie Brosseau, sur la route de Fukushima-shi, la ville, nous nous arrêtons à Ishikawa pour visiter un musée de minéralogie. Il ne fait pas partie du parcours de Bashô, mais le photographe Minato Chihiro l'a indiqué à Sophie, en lui conseillant de s'y arrêter. Nous y apprenons l'existence de l'ishikawaïte. Décrit en 1922 par Shibata Yoshi et Kimura Kenjiro, ce minerai d'uranium local fut extrait et traité secrètement dans une mine et un laboratoire voisins pour les besoins de la recherche sur l'énergie nucléaire, que mena le Japon durant la seconde guerre mondiale, dans une perspective militaire. Dans ce même musée, nous découvrons des bois pétrifiés. Sylvie nous explique que la rivière Abukuma, évoquée par Bashô, est devenue un *meisho*, un lieu célèbre, grâce à ces bois pétrifiés. *Ils représentent les vieux souvenirs qui remontent à la surface. Dans la poésie, nous dit-elle, les éléments naturels sont une façon indirecte de parler des sentiments humains, de nos émotions, c'est une sorte de médiation. Ces morceaux de bois flottés ont été, suivant un processus de plus de cinq mille ans, enfouis au fond de la rivière et en partie pétrifiés, puis ils sont remontés, mi-arbre mi-pierre, témoins de siècles en arrière. Ils font partie d'un cycle temporel proche de l'activité sismique et, comme les tremblements de terre, nous rappellent à la simultanéité*

---

40. L'échelle de Shindo est l'échelle d'intensité sismique de l'agence météorologique du Japon (JMA). Contrairement à l'échelle de Richter, qui mesure la magnitude totale du tremblement de terre et le représente donc avec une seule valeur, l'échelle de Shindo décrit le degré de tremblement d'un point à la surface de la Terre.

et aux rencontres possibles de ces temporalités avec le cycle court de notre temps humain.

Sylvie profite de l'occasion pour affiner notre compréhension du *meisho*. Celui-ci, nous dit-elle, est un mélange de plusieurs éléments caractéristiques et, plus il en comporte, plus il est réputé. Il est lié à des événements ou des personnages historiques, mythiques ou légendaires. On le distingue par sa situation géographique (mont, point de passage, port, halte...), ou par des éléments saillants qui le composent (pins, îles, rochers...). Il a une valeur sacrée (présence d'un sanctuaire, temple)... Mais ce sont les lettrés, par l'évocation qu'ils en font dans la poésie, qui finissent de lui donner son aura. Après, un « super meisho » devient *utamakura* 歌枕 - « oreiller » ou « appui du poème ». Tout le monde le connaît et sait à quoi il réfère. Dans son ouvrage *Poétique de l'itinéraire*, Jacqueline Pigeot ajoute que le *meisho* est « un ensemble de données matérielles et immatérielles à la croisée de plusieurs processus fondateurs : religieux, historique, politique, symbolique, esthétique. (...) Un site est d'autant plus remarquable qu'il combine plusieurs de ces caractéristiques, tout en se résumant par un ou deux motifs relevés dans son paysage, fragments fortement symboliques et chargés de références culturelles. Il accumule les empreintes d'une culture qui se densifie et en tire une force d'attraction<sup>41</sup>». Sylvie nous dit encore que de nouveaux *meisho* sont régulièrement créés alors que d'autres, délaissés ou défigurés par les pollutions ou enterrés sous les constructions nouvelles, meurent. Elle nous raconte le cas de la rivière Sumida qui était devenue un cloaque mais que l'on essaye aujourd'hui de recréer à l'image des représentations qu'en donnent la poésie et la peinture. Et le site de la centrale de Fukushima Daiichi, pourrait-il devenir un *meisho* ? demande Sophie. C'est possible, répond Sylvie, en tous cas, un *meisho* renvoie toujours à un autre *meisho*, il y a une sorte d'intertextualité, de résonance, d'écho entre les *meisho*, un peu de la même manière que nous rattrapent les résonances de Fukushima avec ce qui est en train de se produire à Kumamoto. Un peu comme me rattrape aujourd'hui, alors que j'écris ces lignes, les échos de ces catastrophes, dans les nouvelles du typhon Hagibis qui vient de ravager une nouvelle fois le Japon et en particulier la région de Fukushima.

Le Japon va disparaître, a dit Natsuko, ce matin du 16 avril 2016, en regardant les informations dans notre hôtel de Fukushima-shi. Et je repense à Oméga et à ce projet de ville refuge, en cas de disparition du Japon. Je réalise qu'il est en train de me faire voyager

41. PIGEOT J., « Michiyuki-bun, poétique de l'itinéraire dans la littérature », *Cipango*, 17, 2010, p.243-244

jusqu'ici et je pense à toutes les strates qu'il me propose de déplier. Comment seront transportés les *meisho* japonais à Oméga ? Quels seront les *shin-meishos*<sup>42</sup>, qui naîtront dans cet exil ? Quel type de mémoire pourront transférer ces données immatérielles ? Et quels types de paysage, en Inde, seront capables de les accueillir et de les conserver ?

## B / Ah, Matsushima, ah !

Pris dans ces intertextualités, nous sortons quelques jours plus tard de la préfecture de Fukushima et arrivons sur la côte, au Nord-Est de Sendai, à Matsushima. Matsushima est un *meisho*, mais c'est aussi l'un des *nihon sankei* 日本三景, l'une des trois vues les plus célèbres du Japon. Ce classement aurait été établi un an avant la naissance de Bashô par le lettré Hayashi Razan<sup>43</sup>, en 1641. Matsushima est un des buts premiers du voyage de Bashô. Il confie même, au début de son journal, que « voir Matsushima » est sans doute une des raisons qui a poussé Sora à le suivre dans ce périple<sup>44</sup>. Nous avons décidé, pour notre part, qu'il serait la dernière étape de notre « reprise » de son trajet. Ensuite, nous partirons à Tôwa, dans la ferme de M. Ôno, où Sophie avait mené ses premiers terrains et où j'ai prévu d'installer mon studio de prise de vues dans quelques jours.

En attendant, nous arrivons donc le 18 avril à Matsushima. Et, alors que nous avons quitté la préfecture de Fukushima pour pénétrer dans celle de Miyagi, nous sommes tous violemment rattrapés par « Fukushima ». Mais pas par le « Fukushima » auquel nous nous attendions. Le sens du vent n'a pas entraîné le panache radioactif jusqu'ici, nous arrivons donc sur l'autre versant de la catastrophe, sur son versant « naturel ». Ici, sur la côte, le tsunami a tapé fort. La myriade d'îles qui composent ce paysage célèbre a réussi à ralentir les effets de la vague et à préserver le *meisho* mais juste un peu plus haut, dans la crique de Shiogama, la vague est entrée et a ravagé une bonne partie de la ville.

En tous cas, aucun doute possible pour nous quatre, à Matsushima, on y est ! Ce qui rend palpable la catastrophe ici, ce n'est pas la présence bien qu'invisible des radiations, ce

42. nouveaux *meishos*

43. BASHÔ, *La Sente des Contrées secrètes : Carnet de voyages et haïkus*, (trad. du japonais CHOUNAVELLE J.-M.) [1702], Genève, Éd. Olizane, 2019

44. Op. cit. p. 111

sont les absences, celles des corps, des villages et des villes, qui sautent aux yeux. Tandis que nous arrivons, le tremblement de terre de Kumamoto est en train d'avoir lieu et les gens que nous rencontrons, nos premiers « témoins », disent qu'ils se sentent liés aux gens de Kyûshû, qu'ils ont vécu la même catastrophe. Ces deux évènements, éloignés dans le temps et dans l'espace, dessinent d'étranges paysages qui déroutent la topographie, ils relient des territoires éloignés et en sépare des proches. A reparcourir les sons et les images enregistrés ce jour-là, je le vois, je l'entends, nous sommes submergés par une expérience qui cette fois nous déborde.

C'est à Shiogama que M<sup>me</sup> Obata nous attend et prend la main sur le rythme du voyage. M<sup>me</sup> Obata est la mère de Obata Reiko, une jeune femme rencontrée en Inde, lors de mes premières recherches sur Oméga. Reiko travaillait dans l'humanitaire. Elle parlait tamoul et s'occupait d'éducation dans un petit village, en contre-bas bord de la Old Mahabalippuram road où je l'avais déposée et vue disparaître dans l'obscurité, après notre rencontre, un an auparavant. *Le 11 mars 2011, m'avait-elle raconté, j'étais en Inde mais mes parents qui étaient à Shiogama ont évité la mort de peu. La clinique de mon père, en bord de mer, a été détruite par la vague et tout le monde a fui.* Reiko m'avait ensuite raconté son retour au Japon, après la catastrophe, pour aider à la reconstruction puis en Inde, à nouveau, où elle avait organisé une correspondance entre les enfants de son village indien et une école de Shiogama, pour les aider à parler du tsunami. *Le tsunami qui a eu lieu sur cette côte de l'Inde en 2004 a été très fort et beaucoup des enfants avec lesquels je travaille ont perdu des proches. Les deux expériences se ressemblent.* Elle avait aussi proposé de me mettre en contact avec sa mère puisque je retournais au Japon, et voilà qu'un an plus tard j'y étais.

À peine arrivés, M<sup>me</sup> Obata nous embarque. Elle nous fait pénétrer au pas de course dans la clinique de son mari et nous flanque, entre les mains, des albums remplis de photos prises juste après la catastrophe. *Ça c'est la route et ça c'est la vitrine, la photo est prise d'ici.* En parlant, elle court presque et saute d'un côté à l'autre de la clinique pour nous indiquer à quels lieux correspondent chacun des clichés pris juste après la catastrophe et montrant la clinique dévastée. *La vague est montée jusque-là, à deux mètres. Tout le monde s'est réfugié dans la montagne. Il n'y a eu que cent morts dans la ville. C'est moins que dans d'autres communes mais c'est un miracle que l'on soit vivants, non ! ?* Nous croisons rapidement les infirmières, dont elle nous précise qu'elles étaient présentes ce jour-là et que

c'était terrible. *Oui, oui*, ont à peine le temps de confirmer les infirmières en souriant alors que nous avons déjà sauté dans la voiture, à la suite de notre guide. J'ai du mal à suivre ce rythme soutenu. Les photos prises ce jour-là parviennent à arrêter quelques instants de cette visite éclair mais les enregistrements sonores eux, sont ponctués des bruits parasites de nos mouvements rapides.

Dans la voiture, M<sup>me</sup> Obata continue de parler : *je vais vous emmener chez moi et vous faire rencontrer mes voisins et puis nous irons voir des missionnaires anglais qui sont installés ici depuis cent ans et qui ont vécu le tsunami, ensuite nous irons à Yan's house, un refuge qu'ils ont construit pour faire travailler ensemble les survivants du tsunami et les aider à évoquer leur traumatisme et, si nous avons le temps, nous irons voir ma tante qui habite dans une des toutes petites îles de la baie.*

Tout en parlant, M<sup>me</sup> Obata pianote de ses longs doigts fins sur le volant de sa voiture. Dans les courts moments de pause de son monologue, j'entends percer quelques notes des *Variations Goldberg*, dont ils marquent, je m'en souviens, si précisément la mesure.

106

M<sup>me</sup> Obata continue dans un mélange de japonais et d'anglais : *ce jour-là, la vague est entrée plusieurs fois. Moi, je n'étais pas à Shiogama au moment où c'est arrivé, j'étais à Sendai, I was shopping. À ce moment-là, on habitait encore à Sendai mais notre maison a été détruite par le tremblement de terre. We were living in Sendai at this moment. Les secousses étaient beaucoup plus fortes là-bas. Maintenant nous habitons ici, we live here now, à Shiogama. Mon mari, lui, était dans la clinique. Le tremblement de terre a eu lieu à 14h40. Il a fui dans les montagnes avec son équipe. Après il a marché pendant plus de cinq heures pour rejoindre Sendai.*

Le moteur de la voiture ronronne doucement, le rythme a un peu ralenti et le son du cli-gnotant ponctue la route de virages. M<sup>me</sup> Obata s'adresse en japonais à Natsuko qui nous traduit : *je n'aime pas le mur mais c'est le gouvernement qui l'a construit. Ça ne me plait pas parce que je ne vois plus ce qui vient de la mer.* Nous longeons la digue pour grimper sur une petite colline. Sans transition, M<sup>me</sup> Obata nous demande si nous aimons les crevettes frites. Elle a prévu de nous emmener déjeuner dans un petit restaurant mais elle n'est pas sûre que nous ayons le temps de nous arrêter et suggère que nous prenions des *bentô* à emporter. *Je veux vous emmener dans ce restaurant parce que, comme je vous le disais, la*



*première vague a pénétré et, quand elle est repartie, les gens ont commencé à fuir. Ils ont pris leurs voitures. Mais dans la panique, ça a fait des embouteillages terribles et plus de mille voitures ont été emportées par la deuxième vague. C'est comme ça que le grand-père et la fille du propriétaire du restaurant sont morts.* Dans l'enregistrement nous lui faisons répéter plusieurs fois :

- *Ted?*

- *Dead.*

- *Daid?*

- *Dead!*

- *Ah... dead?!*

Comme si nous n'arrivions pas à comprendre que les gens dont nous parle M<sup>me</sup> Obata sont morts et surtout, qu'elle a prévu de nous amener dans ce restaurant pour, tout en mangeant des crevettes frites sur le pouce, nous permettre de questionner à chaud ce monsieur dont la fille et le grand-père sont morts le 11 mars 2011.

La journée continue ainsi, dans la même urgence. La proposition qu'a construite pour nous M<sup>me</sup> Obata est calquée sur la pratique des médias : une visite éclair, ponctuée de témoignages à la volée, le tout à un rythme effréné. J'ai l'impression de faire un reportage télévisé sans caméra. Je n'arrive plus à accueillir, comme je le voudrais, les récits de ces gens qui sont jetés dans nos bras avec l'injonction de nous confier, dans l'instant, l'une des expériences les plus traumatisantes de leur vie. Et pourtant je ne peux pas arrêter M<sup>me</sup> Obata qui s'est donné tellement de mal pour organiser ce « tour » et qui me présente à chacune des personnes que nous rencontrons, comme elle me présente maintenant à Wendy : *this is Mélanie, she's a friend of my daughter Reiko, she was in India with her.* Et Wendy - catholique d'origine anglaise, installée dans ce petit hameau de missionnaires, sur les hauteurs de la baie - de nous raconter les trois vagues et la disparition de la mer le jour du tsunami, à laquelle elle avait assisté depuis la fenêtre de sa maison.

C'était cette histoire qui m'était revenue, quelques années plus tard, à Kamaishi, en haut du chemin de fuite. Sur une des photos prises pendant notre rencontre, Wendy pointe du doigt un rocher au loin qui affleure à peine au-dessus des vagues. *Quand la mer est partie, on pouvait voir la base de ces rochers là-bas. Et puis ensuite il s'est mis à neiger et ça aussi c'était effrayant.* Après notre rencontre avec Wendy, nous faisons un arrêt à Yan's house

où d'autres missionnaires anglaises et américaines apprennent le tricot et le crochet à des grand-mères et grand-pères japonais. La directrice du centre nous raconte l'histoire de cette femme qui n'a pas parlé pendant deux ans et qui soudain s'est mise à raconter, des jours durant, cette seule journée du tsunami, prenant quasiment au pied de la lettre cette idée qu'une vie entière ne suffirait pas à raconter correctement la totalité d'une journée. Yan's house est un centre de « recovery » à l'anglo-saxonne, où la question de la mémoire semble soudain si simple. Un « you can do it » universalisable, réduit à son unique versant psychologique.

À bord du bateau-navette, enfin, le rythme ralentit. Très lentement, nous cabotons de ports en ports à travers les petites îles, si célèbres, de la baie de Matsushima. M<sup>me</sup> Obata, comme promis, nous emmène voir sa tante. Nous respirons un peu. Nous avons le temps de remarquer des sortes de lances plantées au fond de l'eau et formant à la surface des amas de tiges souples et mobiles qui vibrent au passage du bateau. Sans doute un parc à huitres. Nous observons aussi un jeune écolier, unique enfant rentrant encore chez lui par bateau, dans ces îles aujourd'hui dépeuplées. Puis, nous débarquons sur un petit îlot fait de deux collines semblables comme des bosses de chameau, et sur lequel vivent l'oncle et la tante de M<sup>me</sup> Obata.

- *Dans le couloir entre les deux collines, nous explique M<sup>me</sup> Obata, la vague s'est engouffrée, elle a roulé sur l'île et a tout emporté.*

- *Maintenant on peut voir la mer de notre fenêtre, précise sa tante, avant il y avait des maisons là-bas devant la plage.*

Dans leur petit salon coquet, autour d'un thé, les deux vieux nous racontent eux aussi leur expérience. *Ce jour-là, dès les premiers signes du tremblement de terre, tous les habitants sont montés en haut des collines et ils y sont restés. Les gens d'ici sont en majorité des personnes âgées, elles n'ont pas oublié les expériences des tsunamis passés. L'île ne déplore aucun mort.* Nous prenons le temps de parler. Sur l'enregistrement il y a des silences, des digressions, la dégustation du thé et des petits gâteaux salés qui l'accompagnent. Finalement, la discussion terminée, M<sup>me</sup> Obata nous propose de repartir. *Il y a un bateau dans dix minutes, sinon, pour le prochain il faudra attendre deux heures.* Si cela ne la dérange pas, nous lui proposons d'attendre deux heures et d'aller marcher un peu.

M<sup>me</sup> Obata se détend enfin, elle chemine avec nous calmement. Elle me demande des nouvelles de Reiko. *Semblait-elle heureuse en Inde ?* Elle me parle de sa passion pour le piano, qu'elle pratique à un niveau professionnel et dont je ne connaissais rien. De son amour pour Bach et surtout, pour les *Variations*. *C'est magnifique n'est-ce pas ? Tous ces moyens qu'il emploie pour développer toujours le même thème. Pour partir et toujours revenir au même point, comme pour un cycle impossible à achever.*

Une fois traversée la petite forêt, nous découvrons un nouveau point de vue sur la mer d'où nous voyons la côte de Matsushima. Entre elle et nous, la constellation de petites îles qui couvrent la baie. *On est dans le meisho !* s'exclame Natsuko. Nous sommes à l'intérieur de cette vue célèbre et contemplons le *meisho* depuis son point de fuite.

« Les îles sont innombrables. Certaines s'élèvent, abruptes, pointant vers le ciel, d'autres se couchent, prostrées, au gré des vagues. Deux îles s'empilent l'une sur l'autre, trois îles s'entassent comme des nattes. Certaines se divisent à gauche, d'autres se rejoignent à droite. Une île porte une plus petite sur son dos, des îles s'embrassent comme on câline affectueusement ses enfants ou ses petits-enfants. Les pins sont d'un vert profond et leurs branches, travaillées par le vent marin, se recourbent comme les pins du jardin sous les mains du jardinier. On éprouve, en contemplant ce paysage, une fascination, comme celle qu'inspire une beauté maquillée avec soin. Autrefois, au temps des terribles divinités, Ôyamazuri le fabriqua. L'œuvre des démiurges céleste, quel pinceau pourrait la reproduire, quel mot pourrait la décrire<sup>45</sup> ? »

Dans le court *haikai* qu'il compose ensuite pour la circonstance, et dont la paternité reste discutée<sup>46</sup>, Bashô aurait finalement résumé l'aporie de cette ambition de décrire le réel ainsi :

« Matsushima, ah!

A-aah, Matsushima ah!

Matsushima, ah! »

Je pensais, pour ma part, au monde qui avait été englouti sous la surface aujourd'hui calme

45. BASHÔ, *La Sente des Contrées secrètes : Carnet de voyages et haïkus*, (trad. du japonais CHOUNAVELLE J-M.) [1702], Genève, Éd. Olizane, 2019, p. 220

46. BASHÔ, *La Sente des Contrées secrètes : Carnet de voyages et haïkus*, (trad. du japonais CHOUNAVELLE J-M.) [1702], Genève, Éd. Olizane, 2019, p. 231

et apparemment inoffensive de cette mer et à la forme qu'avait pris celui qui avait survécu à la vague. Les petits îlots comme autant de fragments d'un Japon morcelé par la radioactivité. Les îles de Matsushima comme métaphore de l'archipel tout entier.

## C / Poétique de l'itinéraire

Finalement faire le voyage c'est déjà une poétique en soi, « on s'y attache moins à raconter des sites ou un déplacement jour après jour qu'à errer poétiquement dans une dimension de la durée qui s'appellerait simplement "le temps du voyage", où se rencontrent gens, paysages et souvenirs littéraires<sup>47</sup> ».

Le lendemain, nous errons le long de la côte dévastée, à quelques kilomètres seulement de la centrale. Nous n'avons pas de rendez-vous, ni de lieu visité par Bashô à retrouver. Nous sommes sur la côte, non loin de l'endroit où Sophie, deux ans auparavant, avait vécu ce moment marquant dont elle n'avait pas gardé trace dans ses notes et dont elle cherchait à reconstituer depuis la spécificité de l'expérience :

« Peu avant Odaka, à onze kilomètres de la Centrale, un panneau indique l'Entrée du Grand Tremblement de terre et de la Zone d'inondation du tsunami. Des fanions jaunes un peu partout : "Travaux de décontamination en cours". Un panneau plutôt discret indique qu'il ne faut pas sortir de la voiture à cause des radiations. Mais de fait, tout m'oblige à y rester : tout ce qui est apparenté à un bas-côté est barré, les entrées des propriétés privées le sont également. Après Odaka, toutes les routes et tous les chemins qui partent de la Route 6 sont fermés par des barrières en fer et les accès sont gardés par des policiers. Sur vingt kilomètres, fenêtres fermées, je conduis ma cellule de confinement. Je respire à fleur de peau mais rien n'y fait, je me sens dans ce qui m'entoure en même temps que tout ce qui m'entoure est en moi.

Au sortir de la zone (à partir de Tomioka, les routes adjacentes sont ouvertes et certaines

---

47. PEZEU-MASSABUAU J. « Dans les pas du poète Matsuo Bashô. Peut-on traduire le haikai en français ? », *Ebisu*, n°38, 2007, p. 1

parcelles rizicoles sont entretenues), je prends un chemin vers la mer et m'arrête près du rivage. Je descends de voiture, allume une cigarette. Du muret où je m'assois, je vois la mer, calme. En contrebas, les brise-lames en béton jonchent la plage, comme désossés. En me tournant, je vois aussi l'étendue laissée vide. Je sais qu'il y avait un village à cet endroit. Une seule maison est encore debout. Je ne me résous pas à marcher. Je cherche à faire taire l'hallucination de cette maison vacillante et parfaitement isolée, qui ressort comme une épine. Je ferme les yeux. J'entends le bruit de la mer. Celui de toujours. Celui qui berce, qui calme, qui promet, qui console. Ecouter. Ecouter avec autre chose que les oreilles. Regarder avec autre chose que les yeux. Rester. Se poser. Etre guidée par le dehors de moi<sup>48</sup>. »

Là où nous nous arrêtons, il n'y a plus de maison. Celle de Sophie a sans doute été rasée depuis son dernier voyage. Seul un grand bâtiment persiste, une école, en partie éventrée par la vague, horloge au sol arrêtée à l'heure du séisme témoignant encore, comme à Hiroshima, de l'instant de l'accident. Juste à côté, une stèle commémorative et un petit monument bouddhiste, fait d'un poteau central, d'où partent plusieurs guirlandes de drapeaux jaunes qui volent au vent et bruissent. Nous grimpons sur la digue toute neuve qui barre l'océan. La mer d'un côté, la côte rase, de l'autre. En redescendant, nous marchons entre des pyramides de bois étranges, petites digues additionnelles nouvellement érigées pour piéger les flots qui pourraient encore passer au-dessus de la grande muraille de béton qui les précèdent. Elles évoquent des civilisations disparues autant qu'elles font penser à celles, futures, qui se demanderont sans doute pour quelle raison une civilisation si développée avait décidé de s'emmurer derrière une digue de béton de quinze mètres. Pour quelle raison aussi elle avait installé sur cette terre à tsunami et à séismes des sources d'énergie si dangereuses.

Ici, les trois évènements de la catastrophe sont à nouveau inextricables. Le tremblement de terre, le tsunami et la catastrophe nucléaire, se sont associés pour transformer et abîmer ces terres pour les siècles à venir. La zone pourtant n'est pas abandonnée, elle n'est ni figée dans le temps, ni rendue à la nature sauvage. Des ouvriers s'affairent. Certains, à ériger de nouveaux tronçons de la digue, d'autres à entasser des sacs de déchets dans les parcs à ciel ouvert de plusieurs mètres carrés, d'autres encore à installer des

---

48. HOUDART S., « Balade à Fukushima » (et en anglais « Fukushima Walk »), in LEFKOWITZ M., *Walk, Hands, Eyes (a city)*, Paris, Beaux-Arts de Paris et Laboratoire d'Aubervilliers, 2015

champs de panneaux solaires. La terre est encore rentabilisée, réhabilitée ironiquement en réserve d'énergie propre et en zone de stockage de déchets. Dans le sol, des traces éparses, un bout de tuile, une manche de chemise à carreaux grise et blanche, un CD de variété japonaise, une bouche d'égout en pleine nature, matérialisent encore mais pour combien de temps, la tragédie des villages disparus.

Sur la côte, les lieux célèbres et amènes de Bashô laissent place à un « locus terribilis » vide de poésie, de vie et de puissance. Un espace contaminé et sans espoir de retour, exsangue. Les routes de bitume désertées, plantées de lampadaires et traversées de passages piétons encore frais, me ramènent à Oméga. Les paysages que j'avais trouvés dans ce sud de l'Inde et mis en parallèle virtuellement avec ce que j'imaginai de loin, de la côte du Tôhoku, se télescopent à nouveau devant moi. La radioactivité et avec elle, les mouvements sismiques, étaient parvenus à me mettre en présence avec des temps et des réalités spatiales que mon expérience commune ne me permettait pas de saisir. Et c'est pour transmettre quelque chose de cette mise en présence, de cette sensation d'une physique qui me dépasse, qu'il me faut continuer à chercher ce que je vais filmer. Demain je serai à Tôwa pour commencer le projet d'hologrammes. Je ne sais pas encore à ce moment précis ce qu'il produira mais il semble que l'image holographique pourrait avoir son efficace pour restituer le territoire prismatique que dessine cet itinéraire aux sentiers qui bifurquent et se croisent à nouveau. Comme pour les variations du thème de Goldberg, je voudrais emprunter un à un tous les chemins possibles, en accumuler les expériences, quitte à revenir irrémédiablement au début de cet itinéraire inachevable, vers Oméga. Et je constate aujourd'hui, alors que j'y reviens une nouvelle fois par l'écriture, que le choix formel de photos fixes et d'enregistrements sonores séparés, aura été une première manière de consigner des instants fragmentés de cette quête, sans trop déterminer le sens à donner à leur accumulation.

À propos, saviez-vous qu'il y avait des émeutes à Oméga ?









# 3 / RESTER SUR PLACE À TÔWA, ENTRE RADIONUCLÉIDES ET NOSTALGIE

*La maison déserte que personne plus n'habite plus  
que le voyage me cause douleur et peine.*

*Man'yôshû*

## SITUATION 3 : LES ÉMEUS

---

Avant de continuer ma route pour Tôwa, il faut que je revienne un peu en arrière et que je repasse par l'Inde. En 2015, je suis de retour à Pondichéry pour plusieurs mois, à la recherche d'Oméga. J'ai retrouvé mon amie Chitra qui s'occupe d'une ferme pour l'âshram de Pondichéry. Introduite auprès d'elle par une amie indienne, elle a accepté de me fournir en lait, en légumes et en *paneer* (un fromage frais), pour préparer les repas de ma fille. D'ordinaire, seuls les membres de la communauté ont accès à sa production, en échange de quoi l'âshram procure à Chitra tout le nécessaire vital.

Chitra est arrivée de Delhi à la fin des années trente. Avec sa sœur Lata, elles font partie de la toute première promotion des élèves de l'école de l'âshram, fondée en 1926 par Mirra Alfassa, surnommée la « Mère » et par Sri Aurobindo, philosophe, poète, spiritualiste et l'un des leaders du Mouvement pour l'Indépendance de l'Inde. Lata enseigne le français, l'italien, l'espagnol et l'anglais à l'âshram et Chitra s'occupe de la ferme. Leur vie à chacune s'est déroulée entièrement dans le système de cette communauté fermée, organisée sur un principe d'échanges de compétences et fondée sur la philosophie du « Yoga intégral ».

Selon celle-ci, l'état actuel de notre humanité n'est qu'une étape dans l'évolution de l'espèce à laquelle succèdera un nouvel homme, aussi différent de nous, que nous le sommes des premiers hominidés. Cependant contrairement aux étapes précédentes, elle considère que notre espèce actuelle serait capable, à travers « la manifestation de la conscience supramentale », de préparer et de favoriser l'émergence de l'homme nouveau. Mais le supramental, explique Sri Aurobindo, « ne peut être décrit en des termes que le mental puisse comprendre, parce que ces termes seraient intellectuels et que le mental les comprendrait d'une manière intellectuelle et dans un sens mental et passerait à côté de leur véritable portée<sup>1</sup> ». C'est donc par le Yoga intégral puis supramental, mélange de philosophie et de techniques physiques et respiratoires, que les résidents de l'âshram et les habitants de la cité internationale d'Auroville (également initiée par La Mère et Sri Aurobindo), entendent parvenir à cet état de conscience supérieure qui dirigera l'homme vers cette nouvelle étape de son évolution. « La vie échappe aux formules et aux systèmes que notre raison s'efforce

---

1. AUROBINDO S., *Lettres sur le Yoga*, Volume 1. Section 1, Paris, Buchet Chastel, 1997, p. 9

de lui imposer ; elle s'avère trop complexe, trop pleine de potentialités infinies pour se laisser tyranniser par l'intellect arbitraire de l'homme... Toute la difficulté vient de ce qu'à la base de notre vie et de notre existence, il y a quelque chose que l'intellect ne pourra jamais soumettre à son contrôle : l'Absolu, l'infini<sup>2</sup>. »

Lorsque je repense aux descriptions d'Oméga dans les dépliants que m'avait donné M. Anup l'année passée, je me dis que nous ne sommes décidément plus du tout à la même époque. Je ne sais pas s'il s'agit déjà d'une évolution de notre espèce mais ces idéaux semblent d'un autre temps. Et pourtant, je ne peux m'empêcher de trouver des points communs entre cette critique de notre perception que propose Sri Aurobindo et les difficultés dans lesquelles nous nous trouvons à comprendre le monde d'après les catastrophes de Tchernobyl ou de Fukushima. Je ne peux m'empêcher de voir une filiation, même lointaine, entre ces remises en question de notre entendement et les critiques d'Isabelle Stengers ou de Jacques Rancière (évoquées dans le premier chapitre) à propos des limites de notre « raison » pour rendre compte pleinement du monde qui est le nôtre. Entre celles-ci et les recherches insatiables des artistes pour trouver toujours de nouvelles manières de se rendre sensibles au monde.

Ce week-end, Chitra m'a proposé de lui rendre visite dans sa ferme, à une petite demi-heure du centre-ville, avec ma fille. *J'ai beaucoup d'animaux là-bas, ça lui plaira.* En début d'après-midi nous la rejoignons et grimpons dans son pick-up. Nous traversons la ville et son chaos automobile, des champs, des salines, un lac et arrivons à un terrain clôturé au milieu duquel est plantée la grande bâtisse de béton qui abrite sa ferme.

C'est d'abord par le son que je les entends arriver. Nous avons déjà fait le tour de l'étable, des jardins et des clapiers, lorsque nous tendons l'oreille ma fille et moi pour essayer de comprendre d'où viennent ces bruits de tambours étouffés. Et puis ils apparaissent. Elle d'abord et lui ensuite, à pas comptés. Des grands oiseaux, aux allures préhistoriques que je reconnais tout de suite : il s'agit d'un couple d'émeus. Avant de les rencontrer ici, le seul émeu que je connaissais était celui de *Sans Soleil*<sup>3</sup>. Comme oublié dans l'interstice d'un point de montage, il surgissait au bout de quelques minutes de film au cours desquelles

---

2. SATPREM, *Sri Aurobindo ou l'aventure de la conscience*, Paris, Buchet Chastel, 2003 p. 258

3. MARKER C., *Sans Soleil*, Argos Films, France, 1983, 104'

nous avons déjà voyagé d'Islande au Japon et du Japon en Afrique sahélienne. Ils déboulaient dans la narration sans prévenir, au détour d'une phrase prononcée par la narratrice du film, citant elle-même les lettres de Sandor Krasna, un chef-opérateur imaginé par Chris Marker, dont les récits servaient de trame à ce scénario éclaté : « Il disait qu'au XIX<sup>e</sup> siècle l'humanité avait réglé ses comptes avec l'espace, et que l'enjeu du XX<sup>e</sup> était la cohabitation des temps. » Immédiatement à la suite de cette phrase apparaissait un émeu et, simultanément, une apostrophe directe cette fois, dont on ne savait à qui l'attribuer - de la narratrice ou du chef-opérateur - mais qui indubitablement s'adressait à nous spectateurs : « À propos, saviez-vous qu'il y avait des émeus en Île-de-France ? »

Non, je ne le savais pas, et je ne savais pas non plus ce qu'était un émeu avant cette curieuse séquence silencieuse, d'une minute à peine, durant laquelle l'animal, en l'occurrence un émeu solitaire cadré au bord d'un étang de la région parisienne, avançait doucement. Mais j'avais régulièrement repensé à cette phrase depuis, comme à une expression capable de signifier le surgissement d'une idée impromptue venue néanmoins créer du lien, au milieu d'un récit kaléidoscopique. Elle était pour moi synonyme de ces « coq à l'âne » poétiques et producteurs de sens dont *Sans Soleil* me semblait l'une des formes cinématographiques les plus abouties.

En revoyant le film, je constate pourtant avoir retranché de ma mémoire une autre occurrence des émeus. Quelques minutes avant le générique de fin, Sandor Krasna retourne voir dans son studio Yameko Hayao, un second avatar de Chris Marker, artiste vidéaste qui compose un monde d'images numériques surnommé « la Zone, en hommage à Tarkovski<sup>4</sup> ». À travers son synthétiseur, sont transformées et solarisées certaines des images du film que nous venons de voir dont, justement, celle de l'émeu en Ile-de-France. La narratrice (citant le chef opérateur) dit alors : « Au fond, son langage me touche parce qu'il s'adresse à cette part de nous qui s'obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons. Une craie à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore. (...) A ce moment-là, la poésie sera faite par tous, et il y aura des émeus dans la Zone<sup>5</sup> ». Et voici que la formule resurgissait ici, littérale, dans la ferme de Chitra, en banlieue de Pondichéry. Il y avait des émeus dans la zone qui se dessinait peu à peu, pour moi, autour d'Oméga, et les collages vertigineux que

4. Citation issue du texte de la voix off de MARKER C., *Sans Soleil*, Argos Films, France, 1983, 104' <https://chrismarker.org/wp-content/uploads/2013/11/sans-soleil-commentaire-francais.pdf>

5. Citation issue du texte de la voix off de MARKER C., *Sans Soleil*, Argos Films, France, 1983, 104' <https://chrismarker.org/wp-content/uploads/2013/11/sans-soleil-commentaire-francais.pdf>

proposait *Sans Soleil*, capables, à la manière d'un hologramme, de contenir le Tout dans chacune de ses parties, semblaient venir à mon secours pour accompagner poétiquement le travail étrange dans lequel m'embarquait cette recherche.

Devant les émeus, ma fille marque d'abord un mouvement de recul, effrayée par cet animal plus grand que sa mère. Me voir le nommer et ajouter en riant *au fait savais-tu qu'il y avait des émeus à Pondichéry ?* semble bizarrement la rassurer et nous prenons le temps d'observer la démarche saccadée et les jeux d'évitements et de séduction subtiles que déroulent devant nous les deux bêtes. Je te cherche. Je te vois. Tu sais que je te vois. Tu fais comme si tu ne m'avais pas vu. Tu t'en vas. Je roucoule. Nous prenons beaucoup de plaisir, en particulier, à guetter cet aspect dont le film ne parle pas et qui nous épate : le son étrange et imprévisible que produit ce long gosier sinueux. Ça sonne comme un tambour sur lequel on aurait frappé une bonne dizaine de fois, de plus en plus doucement, jusqu'à laisser le son mourir.

Chitra nous raconte : *les émeus sont arrivés dans la région il y a une vingtaine d'années, lorsqu'un un homme d'affaires indien a eu l'idée de les importer d'Australie pour en commercialiser la viande.* Au milieu des années 90, à la suite du Canada et des Etats-Unis, l'Inde s'était lancée dans la création de fermes d'émeus. Apparues d'abord dans l'Andhra Pradesh puis au Maharashtra avant de gagner le Tamil Nadu et d'autres Etats du sud, celles-ci étaient censées représenter une affaire rentable. Alors que son habitat endémique est la forêt claire australienne, la physiologie de l'émeu lui procure en effet une grande capacité de régulation thermique. Il serait donc capable de survivre aussi bien dans les déserts arides que dans les régions froides, la seule exception étant la forêt pluviale tropicale où il ne s'aventure pas<sup>6</sup>. De plus, l'émeu mange peu et produit une viande riche en protéine et pauvre en gras qui peut donc avantageusement remplacer la viande de vache encore interdite dans certains Etats de l'Inde. Il produit des œufs nombreux qui équivalent chacun à près de douze œufs de poules. Ses plumes et le cuir de ses pattes peuvent enfin être utilisées dans la haute couture ; quant à l'huile que l'on extrait de son cartilage il est un composant de certains cosmétiques et connu pour ses bienfaits thérapeutiques. L'idée semblait donc brillante et « scalable », comme dirait Ana Tsing<sup>7</sup>. Pourtant, dix ans plus tard,

6. [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89meu\\_d%27Australie](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89meu_d%27Australie)

7. TSING LOWENHAUPT A., *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* (trad. de l'anglais PIGNARRE PH.) [2015], Paris, La Découverte, 2017

les fermes d'émeus du sud de l'Inde ont toutes périclité. Le commerce n'a pas pris et les émeus ont tout bonnement été abandonnés par les propriétaires qui ne pouvaient plus s'en occuper. À l'exception de quelques bêtes recueillies dans des centres de protection pour animaux, la grande majorité des émeus d'Inde sont relâchés dans la nature, parfois la jungle où ils ne réussissent pas à survivre aux assauts des bêtes sauvages et des chiens errants<sup>8</sup>. Et c'est pour leur éviter ce sort funeste que Chitra a recueilli ce couple dans sa ferme. *Tu sais, le son que tu entends ? On peut l'entendre à des kilomètres. Eh bien, ce sont les mâles qui le produisent. Ils l'utilisent pour trois raisons seulement. Pour attirer la femelle durant la parade de séduction, pour défendre leur territoire ou leurs petits (ce sont les mâles qui les couvent) ou pour signifier qu'ils se trouvent face à un objet étrange. Ce sont des animaux très curieux et ils aiment beaucoup observer les modes de vie des êtres humains.*

Pour moi aussi la rencontre est étrange et je décide de la classer dans la catégorie des « coïncidences objectives » surréalistes, dans celle des signes qui indiquent que je fais bonne route, en pensant que les liens inattendus qui se tissent ici ont bel et bien du sens. Puisque les émeus de Chris Marker sont entrés dans ma zone et que *Sans Soleil* est pour moi un modèle de film « holographique », capable de relier les temps et les espaces, je décide de considérer ces émeus comme un talisman qui me permettra de relier Japon et Inde, passés lointains et futurs inédits. Il m'apparaît désormais de plus en plus nécessaire de ne rien écarter des explorations que me propose Oméga. D'en suivre scrupuleusement chaque ramification et chaque pas de côté, comme des pistes indispensables pour déterminer les contours du territoire étrange que construit pour moi cette ville virtuelle « qui n'est pas, ou plus, ou pas encore ». Et je veux restituer à présent dans l'écriture, le plus précisément possible, toutes ces circonvolutions en prenant soin de leurs effets d'écho et de miroir. En accordant toute son importance aussi aux rapprochements qui, apparus le long du chemin, me font par exemple imaginer dans ce chapitre, un lien entre Radionucléides et Nostalgies.

Il faut préciser que les semaines qui ont précédées cette rencontre avec les émeus m'avaient à nouveau embarquées dans des associations d'idées quelque peu acrobatiques, dont j'avais douté un temps qu'elles réussissent à tenir ensemble.

---

8. BISWAS P., « Rearing Emu: After a flying start, it is a free fall in Maharashtra », *The Indian Express*, April 3, 2016.

En revenant d'une nouvelle visite sur le terrain d'Oméga, je m'étais arrêtée dans le village de Mahabalipuram, situé à une dizaine de minutes de là. Je m'étais promenée dans cet ancien port de pêche devenu dans les années soixante-dix un repère de babacools et, aujourd'hui, transformé en station balnéaire envahie de touristes. J'y avais découvert les premières constructions de pierre du sous-continent indien. Avant l'arrivée au pouvoir des Pallava - ces rois dravidiens qui dominèrent la quasi-totalité de l'Inde du Sud du III<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle - les temples étaient exclusivement construits en bois et en briques. Mais la prospérité de cette civilisation de commerçants avait permis de donner aux arts et en particulier à l'architecture, une dimension inédite que l'un de ses premiers rois, Mahendravarman I<sup>er</sup>, avait décrit comme une architecture capable de défier le temps, « sans briques, sans charpente, sans métal ni mortier<sup>9</sup> ».

Avec cette nouvelle dynastie, apparurent donc successivement des grottes creusées directement dans la roche, des constructions monolithiques sculptées sur des blocs de granit entiers et finalement, grâce aux progrès atteints sous le règne de Rājasimha (env. 680-720) dans la technique d'extraction du granite, des constructions en pierres assemblées. Le Temple du Rivage, que je visitais cet après-midi-là appartenait à la troisième catégorie. Il se tenait seul, face au golfe du Bengale, entouré par une haie et par des blocs de pierre. J'apprendrai que ces protections avaient été mises en place dans les années soixante-dix par Indira Gandhi pour protéger de l'érosion éolienne et maritime ce monument qui allait devenir en 1984, l'année même où elle fut assassinée, un patrimoine mondial de l'Humanité.

Selon un mythe local rapporté par des voyageurs occidentaux au XVIII<sup>e</sup> siècle, le Temple du Rivage aurait fait partie d'un ensemble de plusieurs temples appelé les « Sept Pagodes ». Le tout premier voyageur occidental à visiter les lieux aurait été Marco Polo mais en dehors de situer le port sur ses cartes, il n'en livra aucune description. Les premiers qui en donnèrent un aperçu et qui relatèrent le mythe des Sept Pagodes furent, beaucoup plus tard, des Anglais<sup>10</sup>. Le mythe pourrait se résumer ainsi : le dieu Indra, jaloux de la prospérité de cette ville terrestre, aurait noyé les six autres temples sous les eaux d'un grand déluge.<sup>11</sup>

9. RÉGNIER R., « Pallava », Encyclopædia Universalis [en ligne] - <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pallava/>

10. JOHN GOLDINGHAM, qui vécut à Chennai à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui retranscrit le mythe en même temps que sa visite du site en 1798. La légende fut ensuite reprise par MARK WILLIAM CARR dans un livre datant de 1869, *Descriptive and Historical Papers Relating to the Seven Pagodas on the Coromandel Coast*. Puis en 1914 par l'écrivain J.W. COOMBES qui y ajouta la possibilité que les temples eut également fait office de phares. Mais le mythe aurait été rendu particulièrement célèbre du fait de sa mention par le poète ROBERT SOUTHEY, dans son poème « the curse of Kehama », publié en 1810.

11. FYSON D. R., *Mahabalipuram or Seven Pagodas*. Madras, Tamil Nadu, Higginbothams Publishers, 1949

À travers leurs récits, les voyageurs racontent également que depuis lors, les pêcheurs tamouls locaux verraient les temples engloutis « scintiller sous les vagues ».

Mais en creusant un peu, je m'apercevais que peu de choses étaient établies à propos de cette civilisation qui domina pourtant l'Inde du Sud Est pendant près de cinq cents ans. J'étais fascinée par le flou qui entourait cette longue période de l'histoire indienne et je découvrais qu'il était vraisemblablement dû à la conception particulière que cette culture avait des « faits réels ». Ainsi, comme l'explique l'indianiste Michel Angot, « il n'y a donc pas d'histoire de l'Inde, sauf récente, et il y a difficilement histoire de l'Inde parce que les brahmanes, et plus généralement tous les intellectuels (non musulmans), n'ont pas parlé d'histoire. Il en est ainsi parce qu'ils l'ont ignorée. (...) L'histoire est ignorée car elle n'est pas perçue : s'il n'y a pas d'historiens, pas de chroniqueurs, pas d'Hérodote ou de Froissart chez les brahmanes, il n'y a personne non plus pour discuter et condamner la conscience historique<sup>12</sup> ».

Pourtant, Michel Angot amène immédiatement une nuance importante à cette absence d'histoire au sens où nous l'entendons en Occident. Il différencie « l'Histoire » du « mémorable », de ce qui vaut d'être rappelé à la mémoire et conservé pour le futur. Ainsi, comme il l'explique encore « dans le temps humain, est mémorable ce qui échappe à la singularité, en fait à l'histoire. (...) Alors que, dit-on, l'histoire ne se répète jamais, le mémorable est ce qui répète toujours et confirme dans diverses instances de la temporalité une vérité déjà préalablement établie et énoncée en sanskrit. (...) Les hommes et leur histoire n'ont pas d'intérêt : la révélation védique qu'on mémorise est celle d'un temps éternel et non humain, celle d'un passé mythique qui n'a jamais eu de présent<sup>13</sup> ». Ce que l'on recherche dans le présent, c'est la réactualisation des faits mythico-historiques racontés dans les grandes épopées du Mahabaratha et du Ramayana. Tel monarque sera d'autant plus valeureux qu'il se sera comporté de la même manière que le Dieu Rama ; tel évènement aura d'autant plus d'importance qu'il fera écho à une situation répertoriée dans la saga qui opposa dans les temps mythiques, les Pandava aux Kaurava<sup>14</sup>.

12. ANGOT M., *Histoire des Indes*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 49

13. ANGOT M., *Histoire des Indes*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 58, 60 et 91

14. Le Mahabaratha raconte la guerre qui aurait opposé (à la fin du premier millénaire avant l'ère chrétienne) ces deux branches dynastiques, pour la conquête du pays des Arya, au nord du Gange.



Les historiens sont donc réduits, pour cette époque, à chercher dans les récits mythiques les événements qui feraient néanmoins référence à des faits réels. A Mahabalipuram, des indices de ces événements, disséminés à travers les monuments, sont sujets à controverse. Ainsi par exemple, pour l'interprétation de ce bas-relief monumental dit « de la Grande Ascèse », devant lequel je m'étais arrêtée en plein cœur du village. Dans cet immense bloc de granit rose, coupé en deux par une veine plus foncée qui creuse sa pierre comme le lit d'une rivière, le(s) artiste(s) avai(en)t figuré le cours du Gange. De part et d'autre, souvent en taille réelle, des centaines de représentations de dieux, d'humains, de nains, d'êtres célestes et d'animaux réels ou mythiques, de chat en posture de yoga, composaient un tableau très dense. Sur la rive gauche, bien visible et comme détourné, en lévitation, se tenait un homme d'une maigreur extrême, debout sur un pied, les bras joints et tendus au-dessus de la tête, en pénitence.

Jusqu'à présent les historiens n'arrivent pas à se mettre d'accord. S'agirait-il d'une représentation de la Pénitence d'Arjuna<sup>15</sup> ou de la Descente du Gange<sup>16</sup> ? Dans le premier cas, l'homme représenterait un des frères Pandava, héros du Mahabaratha, qui tenterait d'obtenir auprès de Shiva une arme puissante pour se venger des Kaurava (ses cousins). Dans l'autre, il figurerait le saint homme Bhagiratha suppliant le dieu Brahma de faire descendre l'eau du Gange sur terre pour purifier sa famille des crimes perpétrés par ses ancêtres. Mais qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre de ces représentations, on trouve dans ce bas-relief l'un des thèmes les plus représentés de la dynastie Pallava : « Śiva Porteur du Gange<sup>17</sup> ». Cet épisode raconte comment Shiva aurait accepté d'accueillir pendant cent ans le cours du Gange dans son chignon, pour le ralentir et permettre qu'il s'écoule sur Terre, sans que cette dernière soit noyée sous les flots. Ce thème, d'après Michel Angot, serait « à la fois une représentation mythologique et la commémoration d'un événement historique : la défaite des Pallava dans une guerre entreprise contre les Ganga, une dynastie voisine<sup>18</sup> ».

Pourrait-on pousser encore et penser que ces histoires de déluge, tout comme celle de la bible ou de l'épopée de Gilgamesh, seraient la mémoire mythique d'événements géologiques réels ? Ou plutôt, que la récurrence de ces thèmes à travers les civilisations humaines

---

15. Comme le pense Ananda K. Coomaraswamy dans *History of Indian and Indonesian Art*, Goldston, Londres, 1927

16. Si l'on se réfère aux interprétations de JOUVEAU-DUBREUIL G., *L'Archéologie du sud de l'Inde*, 2 vol., musée Guimet, Paris, 1914

17. ANGOT M., *Histoire des Indes*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 72

18. ANGOT M., *Histoire des Indes*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 72

renverrait avant tout au sentiment de fragilité éprouvé universellement face au retour cyclique des catastrophes naturelles ?

Toujours est-il que le 26 décembre 2004, quelques minutes après que la vague du tsunami de Sumatra ait balayé toutes les habitations de matériaux fragiles de la côte, sur plusieurs kilomètres, de part et d'autres du petit village de Mahabalipuram, causant le décès de plus de cent soixante mille personnes uniquement pour la partie indienne, les flots se retirèrent sur près de cinq cent mètres laissant, de la même manière qu'au Japon, la grève nue, à perte de vue. Si l'on en croit l'article de Pierre Prakash paru dans *Libération* quelques mois plus tard, ce « déluge du 26 décembre dernier pourrait avoir levé un voile sur cette légende que la plupart des archéologues tenaient jusqu'ici pour de la fiction. En refluant vers l'océan, la vague géante a en effet emporté avec elle quantité de sable, dévoilant du même coup les vestiges d'un énorme temple sur la plage. Une trouvaille d'autant plus étonnante qu'elle se trouve à cent mètres à peine du Shore Temple<sup>19</sup>, le plus célèbre des monuments de Mamallapuram<sup>20</sup>, classé au Patrimoine de l'humanité depuis 1984<sup>21</sup> ».

124

Pour les témoins présents ce jour-là, la disparition fit donc immédiatement suite à une apparition fugace. Des constructions granitiques coniques, surmontées de sculptures de lions émergèrent durant quelques minutes<sup>22</sup> avant d'être à nouveau avalées par les flots. À la suite de ces témoignages, des fouilles sous-marines, menées par the *Archaeological Survey of India* (l'organisme gouvernemental chargé du patrimoine), auraient confirmé l'existence d'un ensemble de temples de l'époque des Pallava qui pourrait correspondre aux descriptions des mythiques Sept Pagodes. Elles auraient également permis de découvrir sous ces constructions de granite assemblées, d'autres structures, plus vieilles encore : des murs de briques appartenant à la période dite de Sangam (entre - 600 avant et 300 après JC). Mais plus encore que la datation de ces constructions ou que la certitude ou non d'y reconnaître la fameuse cité mythique, les fouilles ont mis à jour deux évènements jusqu'alors totalement inconnus.

---

19. Temple du Rivage

20. Autre nom de Mahabalipuram

21. PRAKASH P., « Les Sept Pagodes, mystère désensablé », *Libération*, 22 Juillet 2005  
[https://www.liberation.fr/sciences/2005/07/22/les-sept-pagodes-mystere-desensable\\_527324](https://www.liberation.fr/sciences/2005/07/22/les-sept-pagodes-mystere-desensable_527324)

22. SUBRAMANIAN T.S., « The Shore Temple stands its ground », *The Hindu*, 30 décembre 2004

<https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/the-shore-temple-stands-its-ground/article27737360.ece>

Dans les terres qui recouvrent aujourd'hui ces deux temples, les chercheurs ont découvert des couches épaisses de débris de coquillages. Or, ce type de strates, je l'observerai également dans les coupes géologiques des musées de la côte du Tôhoku, sont caractéristiques de l'occurrence passée d'un tsunami. Cette découverte permet donc à Badrinarayanan S., l'ancien directeur de *Geological Survey of India*, d'en déduire que « The Pallava structure was destroyed by waves some time in the 13<sup>th</sup> Century and evidence suggests that beneath it, we are looking at the remains of a brick temple that was destroyed by a tsunami approximately 2,200 years ago <sup>23</sup> ». Ces temples, chacun à leur époque, auraient donc été ensevelis sous les flots successifs de deux tsunamis, le premier au XIII<sup>e</sup> siècle et le second, il y a plus de 2 200 ans.

« Les brahmanes ont dédié leur vie au souvenir de ce qu'ils considéraient comme éternel et à l'oubli de l'éphémère, une catégorie où prennent place tous les événements dont nous faisons l'histoire <sup>24</sup>», avais-je lu encore dans le livre de Michel Angot. Si les événements de l'histoire humaine, telle qu'elle est conçue en Occident, sont difficiles à retrouver dans les traces laissées par la civilisation Pallava, il est en revanche vertigineux de penser que les récits oraux, les mythes, auraient su pour leur part transmettre, jusqu'à nous, la mémoire d'événements géologiques vieux de plus de deux mille ans. Cette manière de concevoir la mémoire, tout en retranchant les faits que notre civilisation considère comme historiques, serait donc capable de construire et de conserver les traces d'une histoire plus lente et plus profonde, une histoire quasi-géologique. À la suite de ces lectures, j'avais filé à l'Institut Français de Pondichéry pour rencontrer M. Kannan Muthukrishnan, à la tête du Programme de recherche sur la culture contemporaine tamoule. Il m'avait confirmé que les éléments trouvés par l'un de ses collègues, qui participait directement à ces fouilles sous-marines, concordaient bien avec cette hypothèse. Alors que je lui expliquais plus précisément mes recherches ici, et les liens que je tentais de faire apparaître entre ces histoires indiennes et japonaises, à plusieurs siècles d'écart, il ajouta : *cela vous intéressera sans doute aussi, si vous ne le savez pas encore : en 2004, juste après le tsunami, des rumeurs - que nous considérons avec mes collègues de l'Institut Français, très probablement fondées - ont couru à propos d'un incident survenu à la centrale de Kalpakkam.*

23. MAGUIRE P. « Tsunami Reveals Ancient Temple Sites », *BBC News* (Online) 27 Oct. 2005. [http://news.bbc.co.uk/2/hi/south\\_asia/4312024.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/4312024.stm)

24. ANGOT M., *Histoire des Indes*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 83

Cette centrale nucléaire, la première construite entièrement par l'ingénierie indienne en 1983, était située sur la côte, à quarante kilomètres au sud de Mahabalipuram. La petite ville de Kalpakkam, érigée autour, était composée d'un conglomérat de deux villages (Puduppattinam et Sadurangappatinam) et d'un *township* construit par le DAE (*Department of Atomic Energy*) pour loger les employés de la centrale. Le 26 décembre 2004, le tsunami avait inondé la centrale et causé d'énormes dommages dans la ville, entraînant la mort de plus de deux-cent personnes. Pourtant, concernant les infrastructures nucléaires, les autorités indiennes avaient maintenu qu'elles n'avaient aucunement été affectées. Sur cette question M. Kannan, comme d'autres observateurs<sup>25</sup>, avait de grands doutes *mais à l'Institut Français, comme pour les autres associations mobilisées, nous n'avons pas réussi à obtenir du gouvernement l'autorisation d'une enquête approfondie.*

La ville d'Oméga, censée constituer un refuge pour l'élite japonaise en cas de nouvel accident nucléaire, était donc implantée à une quarantaine de kilomètres d'une centrale nucléaire construite sur une côte sujette régulièrement - et nous le savions maintenant, de longue date - aux tsunamis. Cette ville japonaise, transplantée sur un sol indien pour conserver les éléments d'un Japon disparu, contenait donc en puissance la catastrophe de sa destruction à venir. J'avais l'impression de tirer des fils attachés entre eux. Ces territoires et leurs histoires se mêlaient inextricablement dans un récit absurde, apocalyptique et sans fin. Un récit fait de villes construites, détruites puis reconstruites, encore ; de civilisations déplacées, dépayées, transformées, englouties puis oubliées ; d'humains nostalgiques, enfin, incorrigiblement attachés à conserver, par tous les moyens, ce que leur esprit n'avait pas supporté de perdre. Le temps des villes qui semblait, lorsqu'elles étaient debout, aussi stable que celui de la géologie, basculait si soudainement lors de la catastrophe et de la destruction que l'esprit humain semblait-t-il, ne parvenait pas à s'y faire. Il fallait, insatiablement, qu'il se souvienne.

Dans un mouvement rétrospectif pour combler la trop grande vitesse des transformations, la nostalgie m'apparaissait comme un outil de mémoire puissant. Était-elle uniquement le sentiment paralysant que j'avais ressenti au début de ce travail, celui d'un esprit bloqué dans le passé et incapable de se projeter dans l'avenir ? Ou pouvait-elle paradoxalement,

---

25. Communiqué de presse du Réseau "Sortir du nucléaire" du 10 janvier 2005. <https://www.sortirdunucleaire.org/Tsunami-p-3>

redonner vie à des mondes disparus et permettre, fort de ces survivances, de se projeter encore vers le futur ? C'est une des questions que je m'étais posée en partant au Japon, avec Sophie, en 2016. Après la lente progression que nous avons menée au rythme de Bashô, nous avons pris la route de Tôwa, petite ville rurale située à cinquante kilomètres de la centrale de Fukushima Daïchi à l'intérieur des terres. Nous avons décidé de nous y installer ensemble pendant plusieurs semaines, travaillant, chacune à notre manière, à saisir les effets de la contamination radioactive sur la vie quotidienne des habitants de ce territoire. Sophie continuerait un « terrain » ethnographique commencé quatre années auparavant et j'avais comme projet de filmer une série de monologues « holographiques » auprès des habitants. Je m'étais mise en tête de recueillir des histoires personnelles qui reliaient les habitants à leur territoire natal, à leur *furusato*. Je cherchais la manière dont les contours de ce lieu, désormais contaminé, pouvaient se recomposer à travers leurs récits. Et si les futurs habitants de la ville d'Oméga étaient des Japonais exilés ayant vécu la contamination radioactive de leur territoire, les habitants de Tôwa, pour qui la contamination était déjà une réalité, pourraient sans doute m'aider à comprendre ce que cela signifiait.

A l'arrivée, Sophie me présente nos hôtes : la famille Ôno. Pour commencer, M. Ôno Tatsuhiro nous propose un tour de la propriété. La forêt d'abord, juste derrière la maison, où il ne faudra pas s'attarder (la contamination étant très forte dans les sous-bois) et dans laquelle il nous désigne avec accablement les souches en quinconces abandonnées qui servaient, avant la catastrophe, à la culture de ses shiitake. Nous sortons des bois et grimpons sur un bout de terrain qui surplombe la maison. Ici, le niveau de contamination est plus bas, acceptable pour la culture. Dans plusieurs serres sont cultivées des tomates, des aromates et des concombres. C'est à la sortie de la dernière qu'il me semble reconnaître ce son si caractéristique. Dans un premier temps je mets cela sur le compte d'une vue de l'esprit mais plus nous continuons à avancer et plus le son devient clair. Nous découvrons alors, sur la dernière parcelle, un enclos renfermant ici aussi, à l'autre bout du territoire virtuel que compose pour moi Oméga, un troupeau d'émeus. Comme au Tamil Nadu, M. Ôno nous raconte la même idée commerciale, accompagnée pour d'autres raisons, du même échec et du même dénouement tragique. Et ici encore, mes hôtes, M. et M<sup>me</sup> Ôno, ont recueilli chez eux une partie de ces animaux abandonnés, déterritorialisés par une logique absurde, liée à une conception du monde globalisée.

Il y a donc décidément des émeus dans La Zone... y compris dans celle de Fukushima. Et Chris Marker continue de m'accompagner aux deux pôles que me présente Oméga. Avant d'atteindre l'état de conscience qui me permettrait de saisir sans même avoir besoin de les penser, les liens souterrains qui relient tous ces points entre eux, une intuition étrange (supramentale peut-être ?) me fait considérer la présence récurrente de ces émeus comme l'évidence d'un lien qui justifie de persévérer à les tisser ensemble, de continuer à faire confiance à ces intuitions.

# 1 / S'INSTALLER À TÔWA

---

Le panache radioactif était retombé sur la ville de Tôwa mais pas suffisamment pour que la population ait été déplacée. À quelques minutes de là, les villages et villes voisines de Yamakiya ou de litate avaient été pour leur part entièrement vidés de leurs habitants. Les trois montagnes qui entouraient Tôwa - Hayama, Kohatayama et Kuchibutoyama - avaient vraisemblablement préservées la vallée des retombées les plus importantes. Malgré tout, les premières années, les cultures avaient été entièrement sacrifiées car trop contaminées pour être consommées. En majorité agriculteurs, les habitants de la région s'étaient trouvés confrontés à nombre d'aménagements, de questions de mesure, de problème de dosage ou d'échelle pour continuer à vivre leurs vies sur place. Habiter sur ce territoire présentait des questions d'une complexité extrême et je m'étais demandée par où les attraper.

## A / *Furusato*, vieilles capitales abandonnées et pays natal

129

J'avais décidé de partir de la notion de *furusato*. La première fois que j'avais entendu ce terme c'était à la radio en 2012, dans une émission de *France Culture* sur la catastrophe de Fukushima, à propos des villages disparus ou contaminés de la côte. Les habitants parlaient de leur *furusato*, de ceux qui avaient disparus sous la vague et des autres, contaminés, qu'ils avaient dû abandonner et ne reverraient sans doute jamais. J'avais mené quelques recherches et découvert qu'en japonais, le *furusato* désigne tout à la fois le pays natal et la nostalgie qu'implique le fait d'en être séparé. Ou plutôt que cette notion a, peu à peu, signifié tout cela ensemble mais qu'au départ, elle désignait d'abord... les ruines d'une ancienne capitale abandonnée.

Les premières villes japonaises étaient des constructions nomades que l'on transplantait après la mort de l'Empereur. Le décès du monarque, qui implique selon la religion shintô une souillure pour l'empire entier, exigeait de détruire toute la ville et de la reconstruire plus loin. En 710, une première tentative de sédentarisation avait permis la construction

de la ville de Nara. Elle avait été établie sur le plan de Chang'an, la capitale de la dynastie chinoise des Tang, pour la puissance qu'elle représentait. On considérait au Japon qu'une forme pouvait transporter avec elle une force. Reproduire le plan de cette capitale chinoise qui dominait à l'époque cette partie du monde devait ainsi garantir à la future capitale japonaise la même autorité. Cela ne lui porta pourtant pas la chance escomptée puisqu'elle fut abandonnée en 784 par l'empereur Kammu qui, fuyant l'influence grandissante des grands temples bouddhistes de Nara, installa sa résidence à Nagaoka. Après une succession de catastrophes naturelles, dont l'inondation de la moitié de la ville, la capitale sera à nouveau déplacée en 794 à Heian-kyô (actuelle Kyôto), et construite toujours sur le même modèle de Chang'an, cette fois-ci pour plusieurs siècles.

130 | Les élites de la cour, qui suivaient les demeures successives de l'Empereur, furent autoritairement délogées plus de douze fois entre 600 et 794. Durant la période de stabilité qui suivit, dite période de Heian (794-1185), et contrairement aux brahmanes de la dynastie Pallava, les lettré.e.s - principalement des femmes - portèrent toute leur attention à faire état des événements les plus ténus et les plus éphémères de l'histoire humaine et à les consigner dans les premières grandes œuvres de la littérature japonaise. Mais cette attention sera si fine, elle sera portée à une dimension si ténue, que l'on pourrait se risquer à dire qu'elle confèrera à ces micro-événements humains un caractère répétitif, quasi-cyclique et donc, sans doute, également mémorable. Ce sont ces élites de l'époque de Heian, de nombreuses fois déplacées avec la cour, qui inventèrent le terme *furusato* pour chanter dans leurs poésies la nostalgie des anciennes capitales délaissées.

De la même manière que pour la notion de nostalgie en Europe, l'idée de *furusato* résulte des conséquences d'une expérience réelle de dépaysement. Mais alors que, comme le rappelle Barbara Cassin<sup>26</sup>, le mot « nostalgie » désigne une affection - terme inventé en 1688 (sur la base du grec *nostos* : le retour et *algos* : la douleur) par le médecin Johannes Hofer pour décrire le « mal du pays » qu'il observe chez les mercenaires suisses de Louis XIV - au Japon, la notion est plus poétique que pathologique. On trouve son occurrence dès le VIII<sup>e</sup> siècle dans des poèmes du *Man'yôshû* pour évoquer la capitale de Nara abandonnée.

---

26. CASSIN B., *La Nostalgie : quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Éd. Autrement, 2013, p. 16



Par la suite, comme le note le géographe Augustin Berque, le terme *furusato* « a pris exclusivement le sens de : lieu (maison ou village) où l'on a vécu, que l'on a laissé derrière soi et où l'on revient éventuellement. Le mot implique la séparation, la peine qui en résulte, mais contient aussi en puissance l'apaisement du retour<sup>27</sup>. » Le terme dévolu à l'origine à des paysages de ruines urbaines, a désigné peu à peu un territoire de campagne. « As a landscape, the quintessential features of *furusato* include forested mountains, fields cut by a meandering river, and a cluster of thatch-roof farmhouses<sup>28</sup>. » Et avec cette évolution, le sens de *furusato* a acquis peu à peu un caractère plus sensible que spatial. Sans nostalgie, comme le dit Lindsay R. Morrison, difficile de parler d'un lieu comme de son *furusato*. « This means that if a person's hometown or birthplace does not generate warm, fuzzy feelings, that person might feel reluctant to call that place his or her *furusato*. It also means places that evoke feelings of nostalgia, even if they are not one's hometown, can be called *furusato*<sup>29</sup>. »

Les Sept Pagodes de Mahabalipuram pourraient-elles être considérées comme un *furusato* ? Et Oméga le deviendra-t-elle dans l'avenir pour les futures générations qui y naîtront ? Quant au Japon, deviendrait-il tout entier *furusato*, pour une population japonaise exilée en Inde ?

Il n'en est pas certain, car la notion de *furusato* comporte également une projection vers le futur. Comme le dit encore Lindsay Morrison, et comme le définissait Augustin Berque, le *furusato* contient aussi la possibilité du retour. « This does not mean that *furusato* is purely confined to the past; as the lyric "itsu no hi ni ka kaeran" (I shall return home one day) reveals, *furusato* occupies a place in the future, as well. That is, *furusato* is not only the place that one returns to periodically as an escape from the chaos and clamor of the city, but it is also the place to which a person will ultimately return. (...) The assumption here is that *furusato* is both the starting point and terminus of a person's life<sup>30</sup>. » Un *furusato* doit donc contenir tout cela à la fois. Il doit être une terre que l'on a quittée, dont on a la nostalgie et vers laquelle il serait toujours possible de revenir. Une sorte de matrice, rendue abstraite par la distance et idéalisée, à la manière du giron maternel, d'une utopie ou d'un refuge.

27. BERQUE A., *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, p. 223

28. ROBERTSON J., « *Furusato* Japan: The Culture and Politics of Nostalgia », *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 1, No. 4, été 1988, p. 494-518 « En tant que paysage, les caractéristiques typiques du *furusato* comprennent des montagnes boisées, des champs traversés par une rivière sinueuse et un ensemble de fermes aux toits de chaume. » (ma traduction)

29. MORRISON, L. R., "Home of the Heart: the Modern Origins of *Furusato*". *ICU Comparative Culture* (45), 2013, p. 2

30. Op. Cit. p. 2

Ainsi, dans *The sound of Waves*<sup>31</sup>, le film tourné par Hamaguchi Ryusuke et Sakai Ko le long de la côte du Tōhoku durant les mois qui suivirent le tsunami de 2011, le conseiller municipal de Ishinomaki<sup>32</sup>, à qui les réalisateurs demandent pour quelle raison il parle de sa ville comme d'un *furusato* alors qu'il vit encore sur place, répond : « Ma ville telle qu'elle était a disparu. Sa forme ancienne n'existe plus. C'est comme si je la voyais de loin, c'est la même chose. » Lorsqu'ils lui demandent, pour préciser encore, s'il s'agit d'un sentiment de perte, celui-ci acquiesce et ajoute qu'il aimerait « retrouver sa ville comme elle était avant ».

Je retrouverai cette même formulation - d'ailleurs également identique, mot pour mot, à celle d'Alexandre le personnage principal du *Sacrifice*<sup>33</sup> de Andreï Tarkovski, lorsqu'il apprend que sa région vient d'être contaminée par la radioactivité - dans les demandes émanant des groupes de plaignants qui ont intenté un procès pour établir la responsabilité de la société TEPCO et du gouvernement, dans l'accident de 2011. Une catastrophe pouvait-elle suffisamment transformer un lieu pour qu'il devienne un *furusato* sans même l'avoir quitté ? C'est, entre autres, avec cette interrogation que j'étais arrivée à Tōwa et que j'avais commencé ma collecte de monologues.

## B / Des Champignons pour la suite du monde

Je reviendrai plus loin et plus précisément sur les principes de réalisation de ce travail mais dans un premier temps, je voudrais livrer tel quel un texte écrit *a posteriori* avec Sophie Houdart, qui rendra bien compte de la texture de ce premier séjour à Tōwa.

Pour écrire, nous nous étions envoyées à tour de rôle une photographie, prise sur place durant le voyage mais inconnue de l'autre, et destinée à servir, pour celle qui la recevait, de point de départ narratif. À mesure des envois, nous avons laissé les récits se tisser, se contaminer, se contredire, boucler et s'enchâsser aussi, avec ceux que m'avaient livré les habitants de Tōwa. Nous voulions conserver une indistinction entre nos deux voix dans le

---

31. HAMAGUSHI R. et SAKAI K., *The sound of Waves*, produit par Graduate School of Film and New Media, Japon, 2012, 142'

32. Ville côtière de la préfecture de Miyagi, au Nord de Sendai, Ichinomaki a été ravagée par le tsunami de 2011 qui a fait plus de 10 000 morts parmi les 160 000 habitants de la commune et a détruit plus de la moitié des habitations.

33. TARKOVSKI A., *Le Sacrifice*, produit par Svenska Filminstitutet, Argos Films et Film Four International, Suède/France/Royaume-Unis, 1983, 105'

texte et après plusieurs essais, avons choisi la deuxième personne du singulier. Ce choix portait également une « adresse » très forte et directe pour les lecteurs et laissait les seuls « je » du récit aux habitants de Tôwa. Je ne reproduis ici que les parties de mon texte mais la totalité de ce travail a fait l'objet d'une publication dans un numéro de la revue *Terrain* consacré aux Apocalypses<sup>34</sup>.

\*\*\*

Sur le banc de montage, tu te repasses encore les rushes.

*Depuis mon enfance, j'ai toujours aimé la cueillette des champignons. Ce sont mon père et ma mère qui m'ont passé ce don et nous allions ensemble chercher des matsutake et des maitake. Ce champignon est si rare que quand on le trouve, on se met à danser tellement on est joyeux, et c'est pour ça qu'on l'appelle le maitake, le « champignon dansant ». Moi-même je ne suis pas né dans la préfecture de Fukushima mais il y a cinquante ans, les circonstances ont fait que je suis venu m'y marier. Comme j'aimais la cueillette des champignons...*

133

Tu te dis que M. Hattori ressemble à un personnage de film et tu le revois, prenant place à côté de toi autour du *kotatsu*. Cette année, alors que le vent et la pluie ne cessent pas, tu as du mal à décoller de cette petite table basse chauffante, recouverte de plaid en patchworks molletonnés, sous laquelle un trou dans le parquet permet de glisser les jambes. Et tu aimes cette pratique, qui colle si peu avec l'image que l'on se fait du Japon depuis la France – où, en quelques secondes, tu te retrouves sous la couette avec de parfaits inconnus. M. Hattori est arrivé ce matin et ne se fait pas prier pour parler.

*Les champignons contiennent plusieurs joies : la joie de les manger, celle de les cueillir et aussi celle de les partager avec les gens, et de les entendre me dire qu'ils étaient délicieux. C'est pour ça que j'adore cueillir les champignons en automne, et aussi les sansai, ces légumes sauvages que l'on trouve en montagne au printemps.*

---

34. HOUDART S. ET PAVY M., « On sort donc les tripes petit à petit », *Terrain* [Online], 71 | April 2019  
<https://journals.openedition.org/terrain/18195>

Tu n'as jamais été douée pour les champignons et, pour cette raison probablement, ça t'a toujours semblé magique. Comme si les cueilleurs qui les trouvaient à côté de toi, les faisaient apparaître. Tu n'arrives pas à admettre qu'ils étaient déjà là, dans ces sous-bois où tu ne voyais que des feuilles mortes. M. Hattori a raison, il doit s'agir d'un « don » que l'on peut se transmettre. Un don pour voir, là où d'autres ne voient pas. Une attention particulière. Dans ta famille maternelle, l'objet de cette transmission serait plutôt une capacité à voir et à interpréter les événements de façon tragique. Et tu te dis que ce doit être dans cette petite faille que s'est introduite chez toi la catastrophe de Fukushima, qu'elle t'est apparue comme la manifestation d'une apocalypse longtemps annoncée, inévitable, et finalement là. Au départ, ça t'a paralysée. Puis, tu as ressenti le besoin de te rendre à Tôwa, pour voir comment ils font là-bas, avec la fin du monde.

On t'a parlé de la longue accoutumance des Japonais aux catastrophes et du concept d'impermanence censé façonner l'âme japonaise, mais l'idée d'une résilience intrinsèque, entre soumission et abnégation, te laisse perplexe et laisse entière la question : comment fait-on, en vrai, l'expérience d'une telle situation ?

*Malheureusement, ici, il y a six ans et demi, une centrale de TEPCO a subi un accident. De ce fait, il a été désormais interdit de manger des champignons ou des sansai et les centaines de milliers d'amateurs de champignons et de sansai de Fukushima se sont trouvés privés de l'un de leurs plus heureux plaisirs. Certains disent que l'on ne peut pas se plaindre tant qu'on a gardé la vie mais moi j'ai du mal à me résigner à cet état des choses dans lequel on nous a volé notre plaisir. Je me suis demandé : « Est-ce qu'il n'y a vraiment pas un moyen de pouvoir rendre ces champignons mangeables ? » Je voulais essayer d'en retirer le césium donc, à moitié en m'amusant, je les ai fait tremper dans le sel, comme on le fait avec des tsukemono, nos pickles à nous. Le sel a cette propriété de pénétrer l'aliment, et donc je me suis dit que si je retirais le sel, je pourrais retirer avec lui la teneur en radioactivité. Donc, ces champignons qui étaient dans le sel, je les ai mis dans l'eau pour retirer le sel et ensuite je les ai mis au sèche-linge pour retirer l'eau.*

Ces histoires que tu enregistres depuis deux ans ne cessent de t'embarquer dans des constructions étranges et contradictoires, dans des tentatives infimes et entêtées pour re-

nouer les fils qui les tissent. Des rafistolages du sens, des petites réparations de liens, une manière de continuer à faire tenir la réalité ensemble. Et, ici, tu dois avouer que ce n'est pas évident. Difficile d'imaginer un territoire bousculant plus tes références que celui de Tôwa. À cinquante kilomètres de la centrale, la contamination radioactive a bien eu lieu mais elle n'a pas laissé de traces ou si peu. Elle n'a pas créé de zone. N'a pas laissé place à une nature sauvage qui reprendrait ses droits. Elle n'a pas laissé derrière elle des habitants malades, agonisant lentement de leurs cancers. La catastrophe nucléaire ici, six ans après, est quasiment invisible. Elle a produit de changements fondamentaux mais aléatoires. Il y a des sangliers, oui. Plus nombreux qu'avant, certes. Et qui causent des dégâts. Mais est-ce que cela pourrait être comparable à une plaie d'Égypte ? Certains habitants ne pensent même plus à la contamination. Certains ne veulent plus y penser. Certains se sont constitués en groupe de plaignants contre le gouvernement et TEPCO, comme M. Hattori, pour demander la restitution de leur région, telle qu'elle était avant. Certains se considèrent chanceux d'habiter dans une région verdoyante, loin des pollutions de la ville. Comment faire pour garder la trace de cette contamination invisible ? Est-ce le rôle que tu t'es donné sans en avoir conscience, garder vive cette mémoire ?

Tu regardes la photo. Il s'agit d'un grand arbre, un conifère, éventré et rafistolé de tôle, dont les branches immenses et fragiles sont soutenues par de longues béquilles en bois reposant sur le sol. Tu penses à un cèdre transformé en banyan ! Tu connais cet arbre. La première fois que tu l'as vu, il te semble que M. Ôno t'accompagne. C'est le lendemain de ta première arrivée à Tôwa et il t'emmène ici pour que tu aies une vue panoramique de toute la vallée. Il te laisse en bas et tu montes seule, sans trouver le point de vue panoramique. Tu remarques ce grand arbre.

Il te semblait pourtant qu'il était entouré d'une épaisse corde de tige de riz que l'on trouve en général dans les bois sacrés shintô. Mais tu ne retrouves pas cet élément sur la photo. Tu crois aussi te souvenir que tu t'étais assise quelques instants à la table de pique-nique installée à côté, pour écrire un de tes poèmes « à la Bashô ». Cet exercice un peu scolaire que tu t'étais donné – celui d'écrire, dans des lieux choisis pour l'impression qu'ils te faisaient, des petits *haikai* à la façon du poète du XVIII<sup>e</sup> siècle – avait pris en intensité au fur et à mesure du voyage. Tu avais aimé découvrir, en essayant de la copier, la structure de ces courts poèmes. L'association qu'il t'avait semblé identifier, comme une récurrence stylis-

tique, d'un lieu avec un son – ou en tout cas, avec un évènement ponctuel – et la manière d'accoler un souvenir parfois même historique – avec la description *in situ* du lieu, vécu au présent, t'avait fait penser à un montage de cinéma. Dans les films de Andreï Tarkovski ou de Chris Marker par exemple, les images et leur montage font coexister des temporalités différentes, ils mélangent impression et souvenir, lien personnel et mémoire collective. Un son soudain peut produire une faille et le temps basculer du présent au passé, sans transition. Mais tu n'as aucun souvenir du poème que tu aurais pu écrire à ce moment-là près de cet arbre, juste celui de sa cicatrice.

À moins que ce ne soit l'année suivante, quand tu t'es arrêtée au même endroit pour manger et te reposer un peu. C'est à ce moment-là, alors que tu as retrouvé cet arbre, que tu as remarqué qu'il s'agissait de tôle et non d'un mastic, pour combler ce trou énorme dans son tronc. Ou l'avais-tu déjà remarqué la première fois ? Tu ne sais plus mais tu te rappelles d'un petit *jizo*, dieu des carrefours et des enfants disparus, posé au creux de ses racines. Celui-là non plus n'est pas visible sur la photo. C'est à ce *jizo* très précisément que tu as pensé, lorsque qu'avec ta fille, l'été suivant, vous avez cherché une belle pierre à poser dans le creux de ce magnifique châtaignier, malade depuis l'arrivée du cynips en Corse, qui marque un arrêt presque rituel dans votre balade préférée, en contrebas du village. Pourquoi, maintenant que tu revois la photo de ce grand arbre, soutenu par des béquilles, penses-tu à Jérôme Bosch ?

*Je reviens un peu sur ce que je disais mais les inohana poussent comme ça. Vous voyez, M. Hattori a joint ses mains pour dessiner un sommet, ça c'est la montagne et on les trouve en descendant, à trois-quatre mètres du col. Pendant six ans j'ai cueilli ces champignons au même endroit. Je pensais, au départ, vu que c'est un terrain comme ça, en pente, sous le sommet, et que l'eau coule vers le bas, que la radioactivité devrait baisser avec le temps. Mais il s'est avéré qu'elle augmentait et, alors que la teneur des champignons était de trois-cent-soixante-dix becquerels la première année, deux ans plus tard elle était montée à sept-cent becquerels. Et quand je les ai mesurés récemment, six ans et demi plus tard, la teneur était de mille-huit-cent becquerels. Pourquoi augmente-t-elle ? Vous ne le savez peut-être pas mais on cueille ces champignons sous des arbres gros comme ça, monsieur Hattori a écarté les bras, et ils poussent à leurs pieds. Les feuilles et toutes les ma-*

*tières qui tombent de ces arbres pourrissent et se changent en terre et le champignon aspire à son tour les éléments de cette terre.*

C'est la troisième version de son récit. M. Hattori se tient dans le studio sur fond noir que tu as installé avec Gaspard<sup>35</sup> quelques jours avant, dans une bâtisse de la ferme des Ôno. Son pantalon blanc, sa chemise à carreaux ressortent bien. Il semble assez détendu lorsqu'il exécute l'exercice étrange que tu demandes à tes participants. « Racontez sous forme de monologue une anecdote, un souvenir, un geste ou une histoire, qui exprime le rapport personnel et physique qui vous lie au territoire de Tôwa. »

Tu n'enregistres pas, à proprement parler, des témoignages sur la grande catastrophe de l'Est du Japon. Ce que tu proposes aux habitants, c'est de raconter à travers leurs histoires leur relation à cette terre qui a, entre autres, été contaminée par la catastrophe nucléaire. Dans certains cas, leurs récits ne la mentionnent même pas ; dans d'autres cas, au contraire, elle est centrale ; souvent, elle surgit ou suinte insidieusement. Tu te demandes comment rendre compte par l'image de ce changement de réalité pourtant invisible. Et tu décides finalement d'effacer le paysage. De ne filmer que les gens. Tu imagines ce studio sur fond noir comme une scène, où les participants prennent place pour construire leur histoire. Ils s'adressent directement à ta caméra, respectent une minute de silence avant et après chaque prise et refont ce même monologue plusieurs fois de suite. Ce que tu leur proposes, dans ce dispositif quasi théâtral, c'est un espace et un temps pour raconter. Tu filmes la mémoire à l'œuvre, en train de se constituer en récit, pour déceler les aménagements subtils qui permettent d'intégrer la catastrophe dans la représentation préexistante du pays natal. Une machine à nostalgie, en quelque sorte.

*[...] donc un kilogramme de champignons crus, mille-huit-cent becquerels. Mais comme je les fais sécher de manière drastique, pour faire un kilogramme de champignons à la sortie, il me faut sept kilogrammes de champignons crus. Et le résultat de ces champignons traités était de soixante-deux becquerels par kilogramme. Donc j'ai pu confirmer que la salinité permettait de pénétrer l'aliment et d'en extirper la teneur radioactive. Mais moi, je ne suis pas un vrai scientifique et ce qu'on peut faire après*

---

35. GASPARD KUENTZ est un réalisateur de cinéma. Il est aussi interprète et a accompagné ce projet pour la prise de son, pour la traduction sur place ainsi que pour le sous-titrage des monologues.

*cette opération, je n'en sais rien. M. Hattori a continué quelques minutes encore, en ajoutant que de toutes façons, la radioactivité, elle n'a pas disparu, elle part ensuite dans l'eau. Et où va cette eau... ?*

Tu remarques, comme une récurrence dans les récits que tu enregistres, cette attention portée au détail, à des actions simples, manuelles, à un bricolage à taille humaine. Est-ce que cette manière d'aller chercher dans les petites choses, cette manière attentive d'en faire état et d'en prendre soin, juste à ce niveau-là, pas plus loin, est-ce que cette attitude-là serait une manière d'approcher humainement l'hyperobjet « catastrophe nucléaire » ? Est-ce que ce ne serait pas d'ailleurs la même attitude qui t'a poussée à venir ici, à t'attacher aux détails et à te lancer dans cette collecte de monologues ? Comme lorsque Georges Didi-Huberman se demande si la vision apocalyptique du monde n'est pas liée à un défaut de voir, dont l'erreur serait de « ne voir que du tout ». Le suivre, alors, quand il renonce à chercher une « réponse générale, radicale, toute » et chercher, comme il le suggère, « des signaux, des singularités, des bribes, des éclairs passagers, même faiblement lumineux. Des lucioles<sup>36</sup> ».

\*\*\*

Avant de restituer ici la deuxième partie de mon texte, et comme elle a été conçue à la manière d'une réponse à celui de Sophie, il me semble important d'explicitier la manière dont ce dispositif a constitué une étape formelle dans la construction de ce projet, en même temps qu'il a ouvert à de nouvelles pistes de réflexion. Les échanges de photos et les bouts de récits qui se sont construits à quatre mains, ont produit à la fois des effets de mémoire très forts et des formes de récits très spécifiques qui sont sans doute à rapprocher de ce que je demandais à mes récitants dans leurs monologues. De fait, les images que m'envoyait Sophie correspondaient à des moments vécus ensemble, mais le point de vue sur ces moments m'était inconnu. En déplaçant subtilement mon regard et en le plaçant temporairement dans celui de Sophie, dans le cadrage et le point de vue de sa photo, elles produisaient des effets de reprise très puissants. Des éléments oubliés, pourtant fondamentaux, resurgissaient dans cette gymnastique. Les images n'étaient pas directement associées au récit puisqu'elles étaient destinées à déclencher celui de l'autre mais, comme

---

36. DIDI-HUBERMAN G., *La survivance des Lucioles*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009, p.36



pour un montage de cinéma, elles étaient l’amorce de la séquence suivante. Et ce faisant, le relais qui se produisait dans l’écriture permettait de laisser l’autre prendre en charge une part de cette restitution, de ne pas céder à la peur d’oublier des choses ni à l’envie d’être exhaustive. Le procédé permettait une écriture réellement collective dans laquelle nos voix se répondaient sous forme d’écho, sans avoir besoin de se conformer l’une à l’autre dans une forme de synthèse mais trouvant des accords au sens presque musical du terme. Ainsi, entrant dans la mélodie, les monologues pouvaient eux aussi, trouver leur place. Nous y avons découvert pour Sophie comme pour moi, une manière de travailler extrêmement riche. Chaque image et chaque histoire semblaient pouvoir ouvrir encore à d’autres images et d’autres histoires dans une construction de ramifications infinies. Et dans le même temps, cette manière de s’adresser l’histoire, de se la confier, construisait des racines communes fortes, faites de motifs récurrents et d’obsessions partagées. Nous avons, plus tard, travaillé de la même manière avec l’ensemble des membres du collectif *Call it Anything* et vérifié la richesse de ce mode d’écriture<sup>37</sup>. En amputant aujourd’hui les récits de Sophie de cette construction, je sens de fait un déséquilibre lié à la disparition d’éléments auxquels mes récits s’adossaient ou sur lesquels ils se formaient en contrepoint. Cependant, je crois que la force de cette écriture réside aussi dans le fait de laisser chaque partie constituer des tout entiers qui, si l’on a pas connaissance du reste, continuent à tenir en eux-mêmes. Nous avons fait l’expérience de ces reconstructions plusieurs fois, en fonction des différentes restitutions que nous avons fait de ce travail, films ou lectures<sup>38</sup>, pour lesquels nous avons dû à chaque fois repenser l’équilibre de l’ensemble. La version écrite que je construis ici, ne constitue donc qu’une version possible de ce récit aux formes variables. Mais je reprends.

\*\*\*

Sur la timeline ta souris saute à la coupe suivante. Stop. Barre d’espace. Lecture.

*De la fin de mon adolescence à mon entrée dans la vingtaine, j’ai passé tout mon temps à profiter de Tôkyô et de Saitama. Et c’est alors que j’étais de retour à*

37. Ce travail d’écriture commun a donné lieu à la fabrication d’un film intitulé *Le Long des côtes*, présenté à la Contour Biennale 9, à Mechelen en octobre 2019

38. Le texte ”On sort donc les tripes petits à petits...” a fait l’objet d’un enregistrement sonore présenté sur un diaporama constitué des photos qui ont servi à son écriture. Les différents montages de cette version filmique ont été présentés au centre Georges Pompidou, festival Cinéma du Réel, en février 2019 / A la Grande Halle de la Villette, festival 100% en février 2019 / Au séminaire ”sans ordinateur” organisé par l’ENS en avril 2019 / A La Gaîté lyrique en juin 2019.

*Fukushima pour un projet lié au travail que la catastrophe a eu lieu. Mais jusqu'à ce jour, je n'avais jamais pensé à retourner y vivre. À cause de la catastrophe, je me suis retrouvée sans activité et me suis portée volontaire pour aider les gens entassés dans les refuges. C'est à ce moment, quand j'ai vu la situation des rescapés vivant dans les refuges, que j'ai enfin compris l'ampleur de la catastrophe dont mon pays natal était victime. Alors que le paysage n'avait pas changé du tout, l'attachement de ses habitants à leur terre était bouleversé.*

C'est ainsi que M<sup>lle</sup> Mûto Kotomi, drapée dans son beau kimono rouge et noir, termine son récit. Tu l'as enregistré il y a plus d'un an et tu t'aperçois que son constat se vérifie de plus en plus. Les signes de la contamination tendent, année après année, à s'effacer. Et tu as, comme les habitants, de plus en plus de mal à maintenir l'idée que la consistance du territoire a changé. Tu n'as pas revu les préfabriqués Algeco, installés dans les hauteurs de Tôwa, que M. Ôno t'avait montrés la première année. Il t'a dit, pourtant, que les personnes déplacées de la côte et des villages voisins habitent toujours là.

140

Cet après-midi, tu n'as pas de rendez-vous et tu décides avec Gaspard de faire un tour dans la montagne pour enregistrer des bips. Transformer les présences en son, les rendre perceptibles. Comblez votre infirmité par des traductions de sens à sens. Là-haut, vous le savez, les taux de radioactivité sont plus élevés. Vous entendrez moins de présences humaines, de voitures, de machines, plus de vent dans les feuilles, d'oiseaux, d'insectes et des bips, probablement nombreux. Cela permettra de les mixer facilement à d'autres ambiances dans la bande son que tu veux composer pour accompagner les monologues.

Vous grimpez en voiture et vous vous engagez dans la forêt. La route est de plus en plus mauvaise, parsemée de feuilles mortes, de branchages. Vous longez une petite rivière. Depuis l'intérieur de la voiture vous l'entendez couler. Vous vous arrêtez pour enregistrer ce joli son accidenté de petits torrents. Un peu plus haut, la route grimpe encore, la rivière a débordé et la chaussée est glissante. Vous doutez un moment de la capacité de la voiture de location, haute sur pattes et cubique, à vous emmener jusqu'en haut. Mais vous grimpez. Gaspard a repéré sur son GPS un camping. En haut de la colline vous suivez une piste, de terre cette fois. Vous arrivez sur une jolie clairière ouvrant sur la vallée. Une petite baraque de bois en forme de chalet suisse porte la pancarte du camping. Elle pourrait être fermée

pour l'hiver mais vous supposez que peu de vacanciers viendront s'y arrêter à la belle saison. L'endroit ne vous inspire pas, vous poursuivez.

Au virage suivant, vous découvrez puis longez une grande palissade blanche, toute neuve, bien lisse et brillante. Pour qui passe du temps dans la région, ce que cache et renferme cette clôture est évident : des tas de sacs en plastique bleus ou noirs remplis de déchets radioactifs, posés en quinconce pour constituer des tas de trois ou quatre étages, bâchés et surmontés de cheminées pour permettre l'émanation, sans risque d'explosion, des gaz de fermentation. La procédure est balisée, reproduite à l'identique sur tout le territoire. Un nouveau venu pourrait croire à un château, une place forte, un sanctuaire, un mur de séparation... La première fois que tu les avais croisées, à proximité de la côte, ces grandes plaques blanches t'avaient fait penser, en plus fragile, aux blocs de bétons rectangulaires que tu avais vus dressés à Jérusalem-Est en 2002. Tu avais entendu évoquer cette même idée, que tu avais vu réaliser là-bas, de peindre sur les palissades le paysage que ces façades avaient occulté. À Jérusalem, il s'agissait d'un village palestinien, que le mur de béton avait effacé de l'horizon. Un théoricien du mur, appartenant à l'extrême droite israélienne, t'avait précisé pendant un entretien : les murs doivent être assez hauts pour que seuls les oiseaux puissent passer. Et ici, qu'espères-tu des palissades ? Vous vous garez, sortez l'enregistreur, le compteur frétille. Il égrène des petits bips vifs et réguliers. Au même moment, la pluie commence à tomber, finement mais suffisamment pour envelopper et couvrir les bips de gouttes bien pleines et résonnantes. Où abriter l'enregistreur ? Dans les interstices des palissades ? Cela vous donnera, au passage, une idée du peuplement de ces enclos... À l'intérieur, pas de grand changement, les bips sont même en baisse. Le petit ruisseau à l'extérieur est bien plus grésillant. Vous n'avez aucune idée de ce qu'il serait possible de déduire de ce constat, du point de vue du comportement de la radioactivité, et vous vous contentez d'enregistrer. Vous essayez différents dispositifs : des ambiances plus larges, en gros plans, avec ou sans eau, avec ou sans bip. Juste cette belle hauteur d'air, ce vent doux et large, dans lequel persiste en écho le cri aigu d'un rapace.

Puis vous reprenez la voiture. Vous êtes un peu sonnés et perplexes après cette séance. Tu ne connais pas de mot équivalent à « voyeurisme » pour l'action d'enregistrer un son qui ne te serait pas destiné, mais tu ressens quelque chose de cet ordre. Alors que, de retour dans la voiture, vous essayez de formuler maladroitement ce sentiment, la route a tourné.

Elle est maintenant encadrée, sur toute sa longueur et à perte de vue, des mêmes palissades blanches. Vous roulez plusieurs minutes dans une ville-fantôme ayant abandonné là ses châteaux fortifiés. La droite ligne des façades découpe sans pitié dans le vert des forêts, comme une retouche numérique grossière qui aurait, d'un copier-coller, effacé à l'emporte-pièce une partie du paysage. Tu n'as jamais rien vu de tel en pleine montagne. Sur la côte, oui, mais leur présence ici, dans les terrains ondulants de ces collines, au beau milieu d'un territoire supposé sauvage est d'autant plus brutale. Tu ne te souviens d'aucun son, d'aucun bip, juste d'un travelling silencieux, sur ce territoire absurde.

Peu à peu, des maisons refont leur apparition. Un village. Un carrefour. Des voitures vous croisent finalement. Et au fur et à mesure que les déchets s'éloignent, un mouvement humain reprend place dans le paysage. C'est ici qu'il est prévu dans quelques mois que les gens se réinstallent. Le gouvernement va cesser de subventionner les déplacés et la commune sera de nouveau déclarée habitable. Si tu en crois les habitants de Tôwa, peu de gens prévoient de revenir. *Environ dix pour cent* avait dit M. Ôno. Les plus âgés, ceux qui ne craignent pas les conséquences, dans trente ans, des radionucléides sur leur santé et qui veulent, tu aimes l'expression, *continuer à prendre soin du paysage*.

*Sur le sommet d'une montagne de quatre-cent mètres, dans notre région, il y a un endroit qu'on appelle Tenomorijo, sur lequel il y avait autrefois un château. C'est une montagne très verte, on y trouve notamment des cèdres et des cyprès. Au sommet de cette montagne, il y a aujourd'hui un sanctuaire qui s'appelle Adao jinja, où autrefois il y a eu une grande bataille avec le seigneur Date Masamune. Cette bataille a eu lieu il y a quatre-cent-trente ans et on dit que le seigneur Date Masamune a massacré plus de huit-cent personnes ce jour-là. Cette histoire qui raconte comment ce seigneur Date Masamune, guerrier de Sendai, a non seulement tué les gens mais aussi les chiens, les chats, toute vie qui vivait à cet endroit, fait partie de notre histoire. [...] Je me suis souvent demandé où pouvaient bien être les dépouilles de ces gens.*

M. Takahashi, la voix hésitante, fait le récit de cette catastrophe et tu te demandes quelles traces ses descendants, trouveront de celle d'aujourd'hui dans quatre cents ans. Avant de venir à Tôwa et d'écouter les habitants composer ces monologues à ta demande, l'idée d'un territoire radioactif prenait pour toi la forme d'un espace figé sous cloche, inacces-

sible. Comme dans un songe dans lequel on voit parfaitement un endroit que l'on ne peut jamais atteindre. Cette sensation de distanciation physique s'était conjuguée à un vertige quand tu avais vu, à propos du site d'enfouissement d'Onkalo dans le film *Into Eternity*<sup>39</sup>, un schéma dessiné à la craie sur fond noir représentant, sur une même ligne droite, les demi-vies de plus de cent-mille ans de certains isotopes radioactifs et la durée complète de l'existence humaine. Pour les faire tenir ensemble, il fallait, dans un effet de stretching, étirer cette droite et adapter les proportions. Comme lorsqu'on essaie de représenter en une heure l'histoire de la vie terrestre et que celle de l'humanité ne se réduit plus alors qu'à quelques secondes.

À Tôwa, pas de cloche de verre. Rien ne semble avoir changé et pourtant rien n'est pareil. Tu sais maintenant les efforts déployés par les habitants pour vivre sur ce territoire contaminé et continuer à en prendre soin. Et tu te demandes encore ce que peut réparer ici le fait d'en faire le récit. Que peut cette histoire que te raconte le jeune Mûto Yôhei, par exemple, de ces sangliers descendus de plus en plus bas vers les habitations depuis que les villages voisins ont été évacués ? De ces sangliers qu'il faut chasser en nombre, qu'on ne peut plus manger mais qu'il a tout de même voulu apprendre à dépecer ? Comme d'autres habitants, il raconte un souvenir étrange. Il construit devant ta caméra la mémoire d'une pratique nouvelle pour lui, apprise depuis et du fait de la catastrophe, en prévision, précise-t-il, *de sa transmission aux générations à venir*. En repasser par les sens pour appréhender le non-sens. Qu'est-ce que tu touches ? Qu'est-ce que tu transmets ? Que peux-tu faire avec un seul couteau ?

Pour la revue *Terrain*, le texte terminait par la retranscription complète du monologue, raconté par Mûto Yôhei, à propos des sangliers. Mais avant de déplier les multiples versions qui l'ont amené à ce dernier récit je voudrais, à cette étape, apporter quelques précisions concernant le choix du dispositif de tournage sur fond noir.

---

39. MADSEN M., *Into Eternity. A Film for the Future*, produit par Magic Hour Films, Mouka Filmi Oy, Atmo Media Network et Film i Väst, Suède/Italie/Danemark/Finlande, 2011, 75'

## C / Filmer des changements invisibles dans le paysage

Filmer à Tôwa m'a tout de suite posé un problème de figuration. Comme je l'ai déjà évoqué précédemment, je partais pour « Fukushima » avec l'idée de me confronter à une zone contaminée. J'imaginai la désertion, un territoire redevenu sauvage, des maisons abandonnées, des ruines, une « Zone » au sens de celle de Tarkovski dans *Stalker*<sup>40</sup>... Mais au lieu de cela, à mon arrivée, je n'ai rencontré que de beaux paysages sur lesquels je ne pouvais que plaquer maladroitement des présomptions de contamination. Des lieux dans lesquels je tentais de repérer des signes, la plupart du temps, inconsistants. Comme l'avait raconté Sophie dans notre texte pour *Terrain*, il en avait été ainsi par exemple des rubans roses que l'on avait rencontré sur les bords de routes, au milieu des rizières ou dans les forêts des Tôwa. « Voyant ce que tes yeux et ton esprit s'étaient préparés à trouver, tu avais compris, d'abord, que ces rubans signalaient des travaux de décontamination qui avaient eu lieu ici, et là, et puis là, et puis un peu plus loin encore... Au bout de quelques jours, tu avais acquis l'habitude de repérer, sans plus même t'en étonner, ces sortes de balises marquant, par leur nombre, la tâche herculéenne qui consiste à décontaminer un paysage, un environnement forestier, des montagnes entières. Les rubans roses pouvaient te servir d'aiguillons pour te rappeler, quand tu le perdais de vue, que quelque chose s'était bel et bien passé ici. Tu te rappelles la sorte de déception, un peu malsaine, quand tu avais finalement appris que les rubans n'étaient pas à l'exclusive de la contamination, mais qu'ils relevaient d'une signalétique plus générale d'intendance forestière, dans laquelle la contamination avait trouvé comme naturellement sa place... » Dans ces paysages, rien n'arrivait à faire signe de manière efficace. Même l'aiguillon du compteur Geiger refusait de produire des repères consistants. Ce qui faisait la spécificité de ce territoire contaminé ne produisait pas de traces extérieures et visuelles fiables.

Décidée néanmoins à filmer, je m'étais demandé quelles images faire. Fallait-il que je fabrique ces indices tangibles et facilement reconnaissables, qui « fassent » catastrophe ? Que je re-construise une représentation attendue et pour le dire brutalement, presque espérée tant la reconnaissance est rassurante, en ajoutant par exemple à ces vallées visuel-

40. TARKOVSKI A., *Stalker*, produit par Aleksandra Demidova, URSS, 1979, 163'

lement inchangées, les images de destruction de la côte ? Devais-je plutôt filmer dans leur quotidien et sur le long terme, ces gens confrontés à des modifications invisibles de leur territoire natal, pour sentir, année après année, l'évolution de leur contamination ?

Aucune de ces solutions ne parvenaient à me satisfaire. D'autant que mon projet n'était pas de faire un film sur la catastrophe mais plutôt de chercher ce que celle-ci venait bouleverser de notre perception du réel. Ce que je venais interroger ici, à Tôwa, c'était la manière dont la catastrophe nucléaire invitait à voir autrement un territoire pourtant familier. Comment elle le changeait imperceptiblement mais fondamentalement et comment les habitants faisaient pour intégrer ces mutations à leur mémoire des lieux. Et il me semblait que, dans cette perspective, leurs images et leurs récits avaient beaucoup plus de sens que ceux que je pourrais proposer. Il ne s'agissait pas de leur donner la caméra dans l'idée de les laisser faire les images - je ne crois pas beaucoup à cette idée, qui me semble un peu démagogique, de laisser les gens filmer en pensant que cet acte spontané serait plus authentique qu'une mise en scène réfléchie - en revanche, je décidais d'imaginer un espace neutre, sans image, dans lequel ils pourraient prendre la main et recomposer, par la parole, les paysages désormais contaminés. C'est ainsi que j'ai décidé d'emprunter au théâtre optique - l'autre forme d'hologramme dont m'avait parlé l'holographiste Pascal Gauchet - son dispositif de tournage sur fond noir. Concrètement, il s'agissait de tendre un drap de coton brossé noir sur un fond télescopique, à la manière des photographes ambulants, et d'éclairer suffisamment le sujet filmé pour qu'il ressorte, comme détourné, suspendu dans l'espace. En projetant ensuite ces images à travers un miroir sans tain dans un espace obscur, elles semblent flotter à la manière d'un hologramme et donnent l'impression d'être en trois dimensions. Cette forme, une image-apparition, tout à la fois spectrale et charnelle, répondait pour moi plastiquement au sentiment de la nostalgie, tant l'hologramme est à la fois une image du passé, une image du futur et une incarnation au présent. Elle est le fantôme et la téléportation, elle juxtapose temps et espace, et c'est en cela qu'elle me semblait parfaitement correspondre à l'état suspendu de ce territoire décrit par les habitants de Tôwa.

Ce qui m'intéressait également dans l'utilisation de ce type d'image, c'était son aspect incontestablement artificiel, aussi bien au moment de sa fabrication que de sa réception. En effet, par sa texture, l'hologramme ne peut être confondu avec le réel, il ne peut être qu'une illusion - et pourtant, malgré tout, on s'y laisse prendre. Face à l'hologramme on se

trouve devant une illusion qui se donne à voir pour ce qu'elle est. Comme un enfant avec un conte de fées ou un spectateur devant une représentation de *bunraku*, on alterne sans pouvoir se décider, suspendu entre croyance et raison. La visibilité de l'artifice à l'intérieur d'une narration documentaire produisait, qui plus est, un mouvement double de projection et de mise à distance. Confronter les spectateurs à une image débarrassée de la question du réalisme, alors même qu'ils sont en présence de récits réels, me semblait finalement une manière de poser la mémoire comme une œuvre de fiction collective, nécessitant sans cesse d'être recomposée.

Ne pas maîtriser le récit et ne pas mettre celui des autres en images m'a paradoxalement amenée à un supplément de mise en scène. Alors que j'avais travaillé, dans mes précédentes réalisations, à saisir un réel sur lequel je n'avais pas ou peu d'emprise, j'avais énoncé pour ce projet des directives très précises de costume, de modalité de prise de parole, de direction du regard, de mouvement. Les participants devaient être habillés de couleurs claires. Ils devaient parler sous forme de monologue, face à la caméra et observer une minute de silence avant et après la prise. Je leur faisais refaire au moins trois fois de suite la totalité de ce récit. Et malgré la rigidité de cette proposition ou, je le crois, grâce à elle, s'est instauré à cet endroit de la « scène », l'espace d'un dialogue commun relatif à ce que pourrait signifier « faire le récit de la contamination d'un territoire pourtant connu et vécu de longue date ». Cet espace vide de la toile noire tendue était pris en main par les récitants, ils la peuplaient en composant leurs histoires sur la base de leurs souvenirs, comme s'il s'agissait de faire table rase des images connues, des clichés qui ne permettent plus de représenter une réalité qui a vrillé, comme pour refabriquer un plan visuel possible dans lequel, dans un premier temps, les hommes seraient paysages.

En détachant les habitants de leur territoire et en ne gardant à l'image que leurs corps, j'ai aussi découvert une attention accrue aux détails. Dans ce que l'on voit, le peu prend du sens. Le moindre mouvement, clignement des yeux, agitation des doigts, déhanchement de l'appui d'une jambe à l'autre, devient signifiant. Ainsi, tandis que je regardais les gens que je filmais, et bien que je ne comprenne pas le japonais, je parvenais à me raconter des histoires. En exposition, ces monologues sont présentés avec leur traduction mais la simplicité de ces images, associée à la direction frontale du regard, comporte encore, me semble-t-il, cette requête d'attention.



*Walk Hands Eyes [A City]*, une expérience que m'avait proposée quelques temps auparavant Myriam Lefkowitz<sup>41</sup>, reposait sur ce même type de procédé. Myriam m'avait prise par la main et fait traverser un petit village de banlieue parisienne les yeux fermés. C'était elle qui guidait, sans dire un mot, en insufflant une direction à notre marche par la pression de ses doigts sur ma paume. En cours de route, elle m'avait arrêtée une petite dizaine de fois, elle avait positionné mon corps, dirigé mon visage vers un point, et m'avait demandé d'ouvrir et quasiment immédiatement de refermer les yeux. Elle avait produit et cadré pour moi ces images arrêtées. Et j'avais, avec mes autres sens, recomposé le reste des territoires traversés. Que se passe-t-il quand on oblitère un sens ? Si l'on ne voit plus, que sent-on de la marche ? J'avais ressenti une acuité nouvelle, une attention particulière aux bruits, aux variations de lumières sur mes paupières, aux dénivelés les plus infimes sous la plante de mes pieds. De même, lorsque l'on a que très peu de choses à regarder, cela pose comme une loupe sur le peu que l'on voit et le récit prend alors toute sa place. On se raccroche avec une attention décuplée aux paroles, à la manière dont elles sont débitées et dont le corps les parle, à l'ordre dans lequel elles sont dites, aux hésitations, aux intonations...

J'avais beaucoup lu à propos de la vie dans notre monde « abimé », à propos de ce besoin de suspendre le récit classique pour en composer d'autres. Mais j'avais l'impression qu'il me fallait aussi, en quelque sorte, suspendre l'image. L'image en elle-même portait trop de signifiant, de narration ; pour la reconfigurer, il me semblait nécessaire de l'épurer au maximum et de ménager dans la vision un espace vacant, non déterminé, pour se projeter. Filmer, sur ce mode du théâtre optique, une parole en train de se construire a été pour moi une manière de m'y atteler en confiant aux voix, en quelque sorte, le soin de redessiner les contours de la vue.

Durant les tournages, j'ai constaté que ce dispositif engageait également mes interlocuteurs dans ce travail particulier de la mémoire. Les habitants de Tôwa auxquels je proposais de raconter leur rapport physique au territoire de cette vallée n'avaient, pour la plupart, aucune habitude d'en faire le récit. Le dispositif du tournage sur fond noir, ainsi que ma demande d'enregistrer, pour chaque monologue, plusieurs versions de leur récit, leur pro-

---

41. Artiste chorégraphique, MYRIAM LEFKOWITZ vit et travaille à Paris. Depuis 2010, sa recherche se focalise sur les questions d'attention et de perception. Recherche qu'elle développe à travers différents dispositifs immersifs pour un spectateur et un performeur. Dans *Walk Hands Eyes [A City]* (performance développée depuis 2008), un spectateur, les yeux fermés, est ainsi guidé par un danseur dans les rues d'une ville.

posait un cadre contraignant et même intimidant au premier abord. Mais une fois apprivoisé, comme dans la fiction, il faisait de ces habitants, les acteurs conscients de leur propre rôle. Il mettait ces personnes réelles en situation de performance. Contrairement à une situation d'entretien classique, pris sur le vif, ces « reprises » les obligeaient à un travail de préparation et de construction de leur récit personnel, à sa mise en chantier pour et par le tournage.

Pour essayer de décrire plus précisément ce protocole des versions et ce qu'il a construit, je vais maintenant revenir à Mûto Yôhei et à ses sangliers.

## 2 / UNE NOSTALGIE SANS DÉPART

---

Mûto Yôhei se tient devant moi, son regard clair planté droit dans l'oeil de la caméra. Il est habillé, comme je l'avais spécifié dans mon « appel à participation », de couleurs claires : un sweat shirt gris, un pantalon de jean bleu, des chaussettes blanches. Il est plus grand que la plupart des gens de la région, il a la trentaine et s'exprime avec un mélange subtil de douceur et d'assurance.

### A / Première prise

*Je travaille dans l'agriculture avec mon père et ma mère. Et en plus de l'agriculture on possède une pension et un restaurant. Avant la catastrophe, je vivais à Tôkyô et je n'avais pas trop d'intérêt pour ma région d'origine. Quand il y a eu la catastrophe, j'ai bien vu que la génération de mon père avait agi de façon très honorable. Ils n'avaient pas pensé à prendre la fuite mais plutôt à comment s'adapter à la crise. Et ça m'a fait me sentir très fier de vivre dans cette région. Et ça m'a fait réfléchir à ce que je pouvais faire ici à Tôwa. Et je me suis dit qu'il fallait que je fasse passer ce que je savais aux générations futures.*

Mûto Yôhei s'arrête. Il observe la minute de silence convenue entre nous. Il se tient bien droit, les bras le long du corps, une main cachée dans l'autre. Il bouge très peu. Sa bouche légèrement pincée lui donne l'air un peu gêné ou du moins pensif. Gaspard, debout à sa droite, a gardé le micro tendu dans sa direction. Tête baissée, il observe scrupuleusement le vu-mètre de son enregistreur.

Nous sommes tous les trois silencieux, immobiles, comme suspendus dans ce décor incongru. Derrière M. Mûto, un grand drap noir de six mètres sur quatre est accroché par deux pinces à un fond télescopique. Il couvre tout l'arrière plan, depuis le plafond jusqu'au sol pour s'arrêter à quelques centimètres du pied de ma caméra. Au-dessus de lui, deux am-

poules puissantes filtrent à travers des abat-jours « boule », sur lesquelles un film plastique noir a été scotché pour en canaliser les rayons. Nous avons installé ce studio avec Gaspard il y a deux jours dans cette partie de la grange transformée depuis peu par M. Ôno, en appartement pour son fils Mizuki. L'année dernière cet endroit n'existait pas encore et nous nous étions installés dans une autre partie de la ferme : un grand hangar réservé au stockage des légumes et au séchage des shiitake que M. Ôno cultivait avant la catastrophe et leur contamination radioactive. L'année dernière le hangar était vide.

*C'est coupé !*

Gaspard lève les yeux vers moi et répète *coupé*. Puis il coupe l'enregistreur.

La posture de M. Mûto se relâche, je quitte mon poste derrière la caméra pour avancer vers lui, me pliant en deux et le remerciant dans un japonais rudimentaire. Je me tourne vers Gaspard, *alors ? C'était comment ?* Je comprends très peu le japonais mais depuis ma première expérience de tournage au Japon, en 2010, j'ai appris à porter mon attention sur d'autres signes que transmettent, en dehors des mots, les personnes que je filme - le mouvement de leur corps dans l'espace, le débit de leurs paroles, leurs silences, leurs regards - et j'ai appris à faire confiance à l'impression que me laissent ces prises malgré l'incertitude.

150

Gaspard me traduit ce premier monologue. Pendant qu'il retranscrit le récit avec une précision qui ne cesse au fil du tournage de m'impressionner, je regarde M. Mûto en lui signifiant par des petits sourires que son récit me plaît. Cette première prise pose bien les marques de ce dont il m'avait parlé peu de temps avant, autour du *kotatsu* de M. Ôno : ses parents, l'auberge, le restaurant, le fait qu'il avait quitté Tôwa pour Tôkyô, que la catastrophe l'y avait ramené et qu'elle lui avait permis de voir autrement son pays natal. Le manque d'intérêt qu'il a au départ pour sa région et la projection dans le futur par laquelle il termine son récit m'intéressent aussi. Mais la description reste pour le moment très factuelle. M. Mûto s'en tient aux grands mouvements, à l'informatif, à l'expression un peu attendue aussi des valeurs traditionnelles, alors que j'aimerais connaître ses impressions, sa perception personnelle des choses.

Je demande à Gaspard de bien vouloir traduire. Est-ce que M. Mûto pourrait maintenant faire appel à ses souvenirs ? Qu'aimait-il faire lorsqu'il était petit à Tôwa ? Quelle était la première chose qu'il avait vue en arrivant à Tôkyô ? Se souvenait-il d'une chose en particulier,

qui avait changé dans son quotidien depuis la catastrophe ?

Après une courte conversation, Gaspard traduit mes indications et ma demande de faire un nouveau récit. *Depuis le début ?* demande M. Mûto. *Oui, s'il vous plait. La réalisatrice utilisera les récits entiers, sans les couper. Est-ce que vous pourriez reprendre depuis le début, avec une minute de silence avant et après votre récit ?* M. Mûto acquiesce et se remet en place à l'extérieur, à gauche de la scène noire sur laquelle il vient de composer son premier récit. Il réfléchit quelques secondes puis se tient prêt.

*Ça tourne !*

*Ça tourne !* répond Gaspard.

Je fais un signe de la main à M. Mûto pour lui indiquer le départ. Il entre sur le tapis noir, se tourne face à la caméra, s'avance et s'arrête environ un mètre devant moi, les yeux plantés dans l'objectif, silencieux et concentré.

La première fois que je suis venue à Tôwa, il y a deux ans, nous avons fait route en fin de journée. L'image qui m'était restée de ce trajet entre chien et loup, était d'avoir serpenté à travers une ville abandonnée dont les anciennes rizières étaient recouvertes de montagnes de sacs de déchets. D'avoir, à la sortie de la ville, traversé un tunnel et, immédiatement ensuite, débouché dans la vallée de Tôwa. Je constaterai au cours de mes séjours suivants que j'avais condensé les espaces et que la ville d'litate était en réalité à une bonne vingtaine de minutes avant le tunnel qui débouchait sur Tôwa. Mais cette opposition si forte entre deux lieux, entre litate en plein chantier de décontamination et la vallée de Tôwa, visuellement quasiment inchangée, avait fait son travail dans ma mémoire, elle en avait accentué les contrastes et fabriqué une topographie nouvelle, en les accolant.

Nous avons garé la voiture dans la cour d'une petite ferme. Monsieur et Madame Ôno ainsi que la grand-mère nous attendaient autour du *kotatsu*. Sophie m'avait proposé de la suivre dans ce curieux « repérage ». Nous arrivions sur un terrain où elle travaillait depuis déjà deux ans et sur lequel, disait-elle, ses outils de description habituels butaient. Soutenue par Marc Boissonnade et F93, ils avaient décidé, comme je l'ai déjà évoqué, d'organiser ce qu'ils appelaient « des balades » et nous étions venues en amont pour les préparer.

La ville de Tôwa fait partie de la circonscription de Nihonmatsu, préfecture de Fukushima. Les trois montagnes qui l'entoure ont fait de sa vallée une zone « faiblement » contaminée par les retombées radioactives. Comme l'a décrit Sophie<sup>42</sup>, les habitants se sont au départ équipés de compteurs Geiger et ont commencé à mesurer, à noter, à quadriller. Ils ont tenté de rationaliser le comportement de ces entités à travers l'observation des taux de radioactivité lus sur leurs instruments de mesure. Mais ils se sont aperçus que la mesure changeait. Qu'elle variait en fonction de la distance au sol à laquelle elle était prise. Qu'une averse la faisait migrer du haut de la colline au bas de la rivière. Que dans une même rizière, un « spot » pouvait être important quand le reste de la rizière restait indétectable. Ces « taches de léopard », comme les ont surnommés les scientifiques, se retrouvaient à toutes échelles, celle de l'archipel comme celle, microscopique, du grain de riz. Une région proche de la centrale pouvait avoir été épargnée alors qu'une autre, à plusieurs kilomètres, était fortement contaminée. La tige d'un brin de riz pouvait être contaminée, tandis que son grain, lui, restait intouché.

Lorsque je traverse pour la première fois ces paysages le lendemain matin dans le petit van Honda de M. Ôno qui a décidé, comme entrée en matière, de nous emmener ce matin-là au temple de Kohata - *de là-haut vous pourrez voir toute la vallée*, avait-il précisé - je découvre une campagne japonaise typique, celle que je fantasmais pour l'avoir tant vue au cinéma. Et plus je suis face à cette douceur bucolique et plus j'ai le cœur serré. Comme dans une vision mystique, il me semble regarder ce paysage à travers un écran de suspicions qui me rend la réalité étrange, subtilement déplacée et insensiblement dangereuse. Je pense au Dr Kris Kelvin lorsqu'il revient chez lui après son voyage à bord de la station *Solaris* dans le film éponyme d'Andreï Tarkovski<sup>43</sup>. Rien n'a changé, excepté qu'en s'approchant de sa maison, alors qu'il regarde par la fenêtre, il voit la pluie qui était tombée le jour de son départ, plusieurs années auparavant, se déverser cette fois à l'intérieur de son salon. Pour lui, dans l'espace, le temps n'a presque pas passé mais sur terre, tout a changé. Il voit cette scène à travers l'écran de la vitre, bloqué à l'extérieur, témoin d'un présent irréversiblement perdu, pétrifié dans une nostalgie inconsolable.

Je retrouvais ce sentiment qui était à l'origine de ce projet. Cette nostalgie qui m'avait

---

42. HOUDART S., « Les répertoires subtils d'un terrain contaminé », *Techniques & Culture*, 68 | 2017, 88-103  
<https://journals.openedition.org/tc/8567>

43. TARKOVSKI A., *Solaris*, produit par Viacheslav Tarasov, URSS, 1972, 166'

d'abord paralysée et à laquelle il avait fallu que je me confronte. C'était une des raisons pour laquelle j'étais venue à Tôwa, pour voir comment faisaient les habitants de la vallée avec la disparition subtile mais profonde d'une partie de leur monde, une des raisons pour laquelle Sophie m'avait proposé de l'accompagner dans ce projet de balade et que je l'avais suivie jusqu'ici.

Au bout de quelques jours passés dans la ferme, je parle à M. Ôno de cette idée, volontairement floue, de filmer des récits-monologues des habitants de Tôwa, dans lesquels ils pourront raconter une histoire représentative de leur rapport physique à leur territoire natal. Je ne veux pas enregistrer des témoignages sur le mode de l'avant/après de la catastrophe mais plutôt accumuler des récits personnels des lieux, récolter des histoires, dans lesquelles le rapport à un paysage familier, à un paysage natal, est confronté à la fois à une perte et à une présence nouvelle, depuis la contamination radioactive.

M. Ôno s'était prêté à l'exercice l'année passée ; avaient suivi sa maman et quelques collègues agriculteurs. En prévision de mon retour cette année, nous avons affiché un « appel à participation » à la coopérative agricole du village. Mais le recrutement ne se fait pas facilement et M. Ôno travaille dur pour me trouver des candidats. *Ce n'est pas que la question ne les intéresse pas mais les habitants de Tôwa sont des gens timides, m'avait-il dit pour me rassurer. Mais il me demande de préciser, que recherches-tu ? Des jeunes ? Des vieux ? Des femmes ?* Je n'avais pas réfléchi à la question mais je sentais qu'il fallait lui donner des directives claires. L'année passée, j'avais surtout enregistré des récits d'hommes, relativement âgés, cette année je demande donc des jeunes et des femmes. Et c'est ainsi qu'est arrivé Mûto Yôhei.

## B / Deuxième version

*Depuis que je suis petit, avait-il repris, mon père et ma mère cultivent des champignons nameko. En voyant tout le travail fourni par mes parents, je pensais petit que l'agriculture c'était difficile. Et je n'avais pas l'intention de prendre la relève. Quand il m'a fallu choisir une formation pour faire un métier, j'ai choisi la cuisine. Et quand j'ai eu vingt ans j'ai rejoint une école de cuisine où j'ai appris à préparer des plats. Et*

ensuite j'ai passé quelque temps à Tôkyô pour me perfectionner. Mais finalement, venant d'ici, je n'étais pas vraiment dans mon élément en ville. Du coup, j'ai décidé de rentrer à Tôwa et d'ouvrir un restaurant. Tout ça s'est passé il y a douze ans. J'ai ouvert un restaurant et j'y travaillais tout en m'occupant de l'exploitation agricole de mon père. Mais bien que j'y sois en permanence, je n'avais pas plus d'intérêt que ça pour cette région, c'était juste mon lieu de vie et de travail. Quand il y a eu la catastrophe, j'ai vu comment mon père et les gens de sa génération y avaient répondu. Et loin de s'enfuir, ils ont protégé la région et j'ai compris les efforts qu'ils avaient faits, pour la construire. Et c'est cette catastrophe qui m'a fait comprendre que je ne devais pas, dans mon restaurant, juste nourrir les gens qui y venaient mais aussi présenter et exprimer à travers ma cuisine la culture et les traditions qui sont les nôtres. Et c'est donc cette catastrophe qui a modifié ma position et mon point de vue sur ma cuisine et ma région.

M. Mûto s'arrête à nouveau pour une minute de silence.

154

Depuis que j'ai commencé ce travail je m'aperçois qu'en proposant aux récitants de se focaliser sur une action particulière, un moment ou un geste, la teneur de leurs récits se modifient. En se projetant dans ce que leur corps a fait, ils parviennent à caractériser plus finement leurs sensations, leurs expériences. C'est comme si les gestes permettaient de rendre concrets des souvenirs devenus abstraits, comme s'ils permettaient aussi de manipuler, de sentir et donc d'appréhender l'invisible de la contamination. Ils produisent un nouveau chemin de pensée à la manière dont le définit Rancière : « La pensée est d'abord faite de gestes. Un concept, c'est un geste qui redessine un paysage en même temps qu'un chemin nouveau tracé entre des points éloignés<sup>44</sup> ». Le récit se construit peu à peu, dans la répétition des mêmes mots, dans leur contradiction parfois et dans le dépliage progressif des situations. Ce dispositif presque théâtral propose un espace et un temps dans lequel se performe la mémoire de ce *furusato* catastrophé.

Le *furusato* implique la possibilité du retour - qu'advient-il donc lorsque le retour est impossible ? Le *furusato* se transforme-t-il alors en pathologie ? Comme pour ces soldats suisses dont le médecin Johannes Hofer avait constaté qu'ils ne guérissaient qu'une fois rentrés

44. BROUIN P., DURING E. et ZABUNYAN D., « L'affect indécis », entretien avec RANCIÈRE J., *Critique* n°692-693, janvier-février 2005, p. 159



chez eux ? Cette nostalgie poétique était-elle au contraire, suffisamment puissante pour continuer de juxtaposer le passé au présent, la fabulation au réel, même lorsque le territoire lui-même, la terre, était irréversiblement perdue ?

Gaspard m'avait traduit cette nouvelle prise, dans laquelle M. Mûto avait déplié de nouvelles couches de récit. La région « pour laquelle il n'avait pas spécialement d'intérêt » au départ et l'activité de ses parents qui lui semblait « difficile » étaient comme décortiquées par la catastrophe. Elles perdaient de leur caractère immuable et dans cette vulnérabilité nouvelle, acquéraient de la valeur. M. Mûto prenait vraisemblablement conscience du fait qu'il s'agissait de constructions fragiles que des liens et un travail humain délicats avaient permis de créer et de faire tenir. La catastrophe faisait pour lui office de révélation, d'une apocalypse au sens étymologique du terme. Loin d'une fin du monde, elle semblait redonner sens à des valeurs, les réactualiser dans l'expérience. Elle semblait lever le voile sur une réalité que l'habitude avait rendue invisible.

Mais je voulais encore reprendre. M. Mûto parlait de la catastrophe comme ayant changé sa façon de voir son pays natal. Y avait-il un exemple en particulier de quelque chose qui avait radicalement changé pour lui ? M. Mûto fit un signe de la tête : oui, il pense à quelque chose. Il se remet en place, attend nos consignes et commence une fois de plus, par une minute de silence.

Dehors le chien John, III<sup>e</sup> du nom, aboie. Je croise les doigts pour qu'il arrête de traîner sa gamelle en fer blanc devant la maison avant que M. Mûto ne reprenne son monologue. Il fait un boucan du diable, John, auquel ne peut s'empêcher de répondre, par des cris suraigus, le nouveau et fringant petit chien *shiba* qu'ont adopté les Ôno cette année. Si ça continue je vais devoir demander à M. Mûto de recommencer. Ce serait dommage car je sens qu'il est vraiment entré dans la construction du récit et j'aime observer sa concentration pendant cette minute qui précède sa prise de parole.

Il faut dire qu'ils sont excités les chiens, depuis deux jours que la pluie ne cesse de tomber et que le vent s'est levé. *Le typhon arrive*, nous a prévenu ce matin M. Ôno. Je n'ai encore jamais vécu un typhon, je ne sais pas très bien à quoi m'attendre. Deux jours plus tard, pendant la nuit, une alarme anti-inondation réveillera toute la maison indiquant aux gens de

la vallée de partir se réfugier sur les hauteurs. J'apprendrai alors que nous ne sommes pas considérés - dans le hameau de Harimichi où nous nous trouvons, à l'extrémité Est de Tôwa - comme des gens de la vallée. Et je pourrai me rendormir tranquille, en essayant de me concentrer sur la chaleur que conserve mon corps, du bain pris la veille, sous les couches d'édredons duveteux superposés par Madame Ôno, pour écarter du fil de ma pensée les images cataclysmiques de courants boueux qui reviennent s'y loger malgré moi.

Cette année, le hangar de M. Ôno est jonché de pommes de terre. Il nous a donc proposé d'installer notre studio dans l'appartement. Les cultures ont repris. Ses sacs de riz sortent tous indétectables de la machine *Food Eye* qui contrôle le taux de becquerels contenu dans la nourriture cultivée dans la vallée. Cette année les gens donnent à nouveau du cœur à l'ouvrage, à tel point que la catastrophe est de moins en moins évoquée. À tel point que nous avons mis plusieurs jours, Sophie et moi, à recoller les morceaux.

Quelques jours avant le départ, ma maison, en France, avait été cambriolée. En plus de mon matériel de tournage, les visiteurs avaient emporté deux disques durs contenant les rushes de mon dernier film, dont je venais à peine de terminer un premier montage. Il s'agissait des deux seules sauvegardes et je les avais exceptionnellement rassemblées, cette semaine-là, pour en vérifier le contenu. Le film, un documentaire, était construit sur la répétition successive d'un récit traumatique, celui de ma grand-mère, 86 ans, dont le père avait été tué lorsqu'elle était jeune femme, dans ce qui fut appelé « la dernière vendetta corse ». Au fur et à mesure du tournage et des reprises de l'histoire, elle avait la sensation de ne plus se souvenir, il lui semblait que l'histoire s'effaçait de sa mémoire. Elle perdait pied. L'image et le récit qu'elle avait construit et pourtant répété pour elle-même depuis plus de cinquante ans, vacillaient dans la répétition de son enregistrement devant ma caméra. La vérité fuyait... Et voilà qu'à mon tour je perdais le film. J'étais arrivée à Tôwa dans cet état de perte et de fatigue. J'avais besoin de récupérer et j'étais impatiente de me reposer, de retrouver M. et M<sup>me</sup> Ôno, la grand-mère, le *kotatsu*, le calme.

Tout cela avait accentué ma difficulté à me souvenir des raisons pour lesquelles je venais à Tôwa, à admettre que la contamination radioactive était toujours là. Il avait fallu que M. Ôno nous remontre pour la quatrième fois le reportage tourné chez lui, l'année qui a suivi la catastrophe. Le reportage alternait entre didactisme scientifique et magazine « incarné ».

Dans un reportage « incarné », les producteurs attendent du scénario qu'il permette de se projeter, de s'identifier aux personnages. Mais alors que le cinéma, depuis le début de son histoire, travaille les questions de projection et d'identification, à travers une pensée de l'image et du son, de la durée et du mouvement, pour la majorité des productions télévisuelles « incarner » revient à évoquer, dans le déroulé du commentaire, un problème intime appartenant aux gens filmés. Ici, les journalistes avaient décidé, au milieu de cette « enquête » sur les stratégies des agriculteurs de la région face à la contamination radioactive de leurs terres, de parler de l'enfant que la famille Ôno avait adopté juste après la catastrophe. Une petite fille d'un an que sa mère, originaire de la côte, avait laissée à la famille Ôno, en adoption provisoire. Les adoptions provisoires ou *sato oya*, étaient des pratiques traditionnelles fréquentes qui consistaient à envoyer les jeunes enfants grandir au bon air de la campagne avant de les récupérer quelques années plus tard. C'est sur la structure de cette coutume connue que ce sont organisées des solidarités au moment de la catastrophe de 2011. Le reportage ne mentionnait pas les raisons qui avait poussé cette maman à laisser son enfant aux Ôno. Peut-être la disparition de son village côtier, emporté par la vague du tsunami. Probablement la contamination radioactive qui avait transformé, pour les siècles à venir, sa région d'origine en « zone de retour difficile ». Assurément le bouleversement de sa vie de famille, le décès de certains de ses proches parmi les dix-huit milles personnes disparues pendant le tsunami et la dispersion des autres dans la chaotique répartition des populations déplacées à travers le Japon.

Toujours est-il que la ferme des Ôno avait été choisie pour le caractère stable et rassurant du foyer qu'elle pouvait offrir. La première fois que M. Ôno nous avait montré ce programme, je me rappelle avoir été déconcertée par cette idée. Moi, qui percevais ce village comme faisant partie de la zone contaminée, et qui avais dû justifier auprès de ma famille et de mes amis plus que sceptiques, les raisons de ce voyage qu'ils jugeaient imprudent, voire dangereux, je constatais que vue de la côte du Tôhoku, Tôwa pouvait représenter un lieu de sécurité, un lieu dans lequel un enfant trouverait refuge, un idéal de *furusato*.

Et le reportage de terminer par cette séquence, un an après, dans laquelle la maman de la petite fille, ayant sans doute retrouvé une situation plus stable, vient récupérer son enfant. Le cameraman zoome sur les larmes de M<sup>me</sup> Ôno, voyant partir cette enfant qu'elle a élevée comme sa fille depuis plus d'un an. Le reportage est incarné en effet, mais plus comme un

ongle qui fait mal sur les bords. Une douleur sourde et d'autant plus désagréable qu'elle parvient, malgré mes résistances, à me tirer la larme. M<sup>me</sup> Ôno me l'a confirmé, l'équipe lui avait juré que cette partie du tournage ne serait pas gardée au montage...

Comment faire pour éviter à tout prix, dans mes films, ce recours à une émotion tirée de la mise à nu des gens filmés ? D'autant plus lorsqu'il s'agit de travailler sur la triple catastrophe du Tôhoku et sur la nostalgie qui en résulte ? Je crois que cette question a été centrale dans la décision de mettre en place un dispositif explicitement artificiel. Un espace dans lequel les gens que je filme jouent leur propre rôle certes, mais prennent part à la construction, maîtrisent une part importante de la mise en scène. Car en dehors des contraintes volontairement rigides du studio sur fond noir, de l'adresse face caméra, des silences imposés, je ne m'autorise pas à couper ni à monter dans leur monologue. À l'intérieur de cet espace, ils sont maîtres d'un récit qu'ils peuvent reprendre et construire en plusieurs prises. La répétition, j'ai pu le constater, leur permet d'apprivoiser le dispositif et d'acquérir petit à petit une aisance dans l'exercice difficile que je leur demande. Elle leur permet aussi de me surprendre et de m'embarquer dans leur manière à eux de faire récit.

## C / Le monologue du sanglier

Cela fait maintenant plusieurs minutes que M. Mûto a commencé son nouveau récit. Il parle devant moi avec entrain et accompagne ses paroles de gestes précis qui m'aident à suivre le déroulement de l'action. J'ai presque l'impression de comprendre ce qu'il dit. Je perçois la récurrence du mot *inoshishi* - le sanglier, m'avait traduit Gaspard la veille - et je reconnais ces gestes. Il a écarté ses mains en croix. Son index droit pointe maintenant son poignet gauche et trace une ligne le long de son bras, avant de descendre jusqu'au bas ventre. Ses mains miment un débordement à cet endroit de l'estomac. Et je revois la scène.

C'est le petit matin. Je suis dans mon village du Sud de la Corse, c'est l'été. J'entends du bruit dehors sur la placette, des voix d'hommes qui parlent fort et qui s'activent. Je descends, encore un peu prise dans mon sommeil. Mon voisin Fanfan et d'autres hommes du village s'affairent autour d'un tas que je n'identifie pas tout de suite. Soudain, ils le soulèvent et le suspendent à la rampe de l'escalier. C'est un gros sanglier, tué le matin même, encore

chaud. Le spectacle me dégoûte un peu mais je suis fascinée. Il est si massif, si fort et si mort. Je monte rapidement prendre mon appareil photo et je tente de saisir les étapes de leurs actions, leurs gestes si précisément chorégraphiés pour la circonstance. Je me souviens avoir été surprise quand d'un seul trait de couteau, la peau s'est fendue pour laisser tomber, de tout le poids de leur gravité, les viscères de la bête dans un seau fumant. Je me souviens avoir pensé à l'origine de ces gestes, à ma grand-mère qui décrivait cette même scène à laquelle elle avait assisté petite, sur cette même placette. Je me souviens aussi, pêle-mêle, du regard incrédule de Fanfan quand je lui ai demandé, quelques années plus tard, juste avant mon premier départ pour Tôwa, s'ils avaient arrêté de manger du sanglier après les retombées radioactives de Tchernobyl sur l'île, en 1986.

Et c'est de cela, je le devine, que me parle à présent M. Mûto, de la chasse aux sangliers radioactifs qui, nous avait-on raconté plusieurs fois durant le séjour, descendent de plus en plus bas vers les habitations depuis que les villages voisins ont été évacués. De ces sangliers qu'il faut chasser en nombre, qu'on ne peut plus manger mais qu'il avait tout de même voulu apprendre à dépecer.

Comme si la catastrophe avait fait naître une forme particulière de nostalgie. Un *furusato* futuriste, capable de juxtaposer dans un même présent, le passé et son développement imaginaire dans l'avenir. Comme je l'avais compris après le tournage, en approfondissant mes recherches, on ne peut parler de *furusato* que s'il y a eu départ. Les habitants d'une région qui sont restés vivre sur place ne peuvent normalement pas parler de celle-ci comme de leur *furusato*. Cette précision m'avait permis de mesurer rétrospectivement la difficulté des habitants de Tôwa à comprendre ma première demande. En arrivant, j'avais indiqué aux deux directeurs de la coopérative agricole, qui se proposaient d'intercéder pour moi auprès de participants potentiels, que je cherchais des récits parlant du lien que les habitants entretenaient avec leur *furusato*. Et j'avais obtenu pour commencer des réponses très « folkloriques », les habitants venant chacun avec une part du cliché que représente l'idée de Tôwa « en tant que *furusato* ». Un homme avait joué d'une flûte ancienne, une femme avait raconté un conte traditionnel, d'autres encore avaient décrit les motifs convenus dans l'archétype du *furusato* : « une montagne couverte de forêt, des champs et des rizières traversés par une rivière, des petites fermes aux toits de chaume, un mode vie simple,

sous-tendu par l'entraide et le labeur artisanal de la vie rurale<sup>45</sup> ».

160 | Les multiples prises de ces récits avaient permis de déconstruire peu à peu les clichés, elles avaient donné la possibilité à chacune et chacun de les habiter et de se les approprier de manière personnelle. Mais elles avaient aussi laissé apparaître une pertinence inattendue à ma demande maladroite. La catastrophe, par la rupture spacio-temporelle qu'elle avait induite dans ce territoire, pouvait en quelque sorte remplacer la distance géographique habituellement requise pour parler de nostalgie. Avec la catastrophe, l'« inquiétante étrangeté » que ressent un exilé de retour sur sa terre natale pourrait exister sans départ. La contamination aura déposé sur l'espace familial une texture étrangère transportant avec elle la possibilité d'une nostalgie. Et je constate, au fur et à mesure des récits, cet effet de la contamination invisible et imperceptible de la radioactivité sur les souvenirs des habitants de Tôwa. La nostalgie qui se crée ici n'est plus seulement liée à la disparition douloureuse d'un passé révolu, elle intervient du fait de la contamination irréversible du paysage, et tente de remédier à la disparition de son devenir. Elle va chercher dans le passé pour l'actualiser au présent, certes, mais dans le même temps, elle fait un saut pour inventer des futurs possibles. La fabrication de ces récits comprend une part de spéculation, ou comme l'appelle Gilles Deleuze, de « fabulation », des « comme si... » qui inventent un monde dans lequel persiste, après la catastrophe, l'espoir du devenir.

M. Mûto avait ainsi recommencé son récit sous une forme très différente des deux précédents. Il avait entrepris de raconter l'apprentissage d'un geste nouveau pour lui, découvert depuis la catastrophe, du fait d'un changement radical dans la nature de son paysage natal et des relations nouvelles que ce changement avait entraîné, entre les êtres qui l'habitent. Il produisait de ce fait une mémoire nouvelle, capable d'intégrer la catastrophe dans son territoire natal et de le lui ouvrir des devenirs possibles.

*Je tiens un petit restaurant agricole. Suite à la Grande Catastrophe de l'Est du Japon en 2011, beaucoup de gens de la côte ont dû évacuer. Du fait de ces évacuations, les animaux sauvages se sont multipliés dans la région. Particulièrement les sangliers, qui ont commencé à venir de la côte vers les terres où nous vivons, et à nous en-*

---

45. ROBERTSON J., « Furusato Japan: The Culture and Politics of Nostalgia », *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 1, No. 4, été 1988, p. 494

vahir. Les sangliers s'en prennent à nos cultures et font beaucoup de dégâts dans nos champs. Des chasseurs sont mandatés pour tuer le trop plein de sangliers, mais à cause de leur teneur radioactive, on ne peut pas manger leur viande. À l'heure actuelle, les sangliers chassés sont enterrés sur place, là où ils sont tués. C'est un sacré gâchis. Même si on ne peut pas les manger, pour nous cuisiniers, il est rare de pouvoir dépecer un sanglier entier. Pour me faire la main, j'ai donc demandé à un chasseur de m'en fournir un. J'ai réuni plusieurs collègues, et nous en avons profité pour étudier le dépeçage. Un sanglier a le sang très chaud et il est important de le faire refroidir le plus rapidement possible. On tire le sanglier au fusil. En général, il est touché dans le cou, par là ou dans le flanc. La période de chasse est en hiver, on le refroidit avec de la neige. On le laisse une nuit sous la neige... Ah non, je me trompe, on le met d'abord dans l'eau froide, près de là où on l'a tué, et on le vide de son sang. Le lendemain, avec un système de cordes, on le suspend par les pattes arrière. Une fois qu'il a séché, on le dépèce sur place. Tout est fait à l'aide d'un simple couteau. D'abord on enlève la peau. On plante le couteau dans la patte arrière, et on remonte comme ça tout du long vers l'intérieur de la cuisse. On ouvre ensuite le ventre de l'animal verticalement, en faisant bien attention de ne pas percer les tripes. C'est un détail très important. Si on perce malencontreusement les tripes, leur contenu passe dans la viande, et l'odeur la rend immangeable. Bien sûr, je parle d'un sanglier qu'on ne peut de toute façon pas manger. Mais le but reste de dépecer dans l'idée que la viande sera mangée et il est interdit de percer les tripes. On sort donc les tripes petit à petit en faisant bien attention de ne pas les percer. Elles sont dans une poche transparente que l'on sort de l'animal. Ensuite il faut couper la langue. La nuque du sanglier est liée par une grosse articulation ronde. Si la lame est plantée dans l'interstice avec le bon angle, le muscle intérieur est découpé, et les os se séparent facilement. Il suffit ensuite de découper la peau. Il est étonnant de constater qu'on peut ainsi démembrer complètement un sanglier avec un seul couteau. Le plus intéressant est que dans un sanglier, et c'est sûrement pareil dans un porc ou un bœuf, les parties de la viande sont très compartimentées. Les côtes filets, les côtes levées, l'épaule, la cuisse et juste au-dessus des entrailles, les deux filets. J'ai donc bien compris cette structure ce jour-là... Comment dire ? Cette vie supprimée nous aura au moins servi à étudier, plutôt que de simplement l'enterrer. Bien sûr, dans l'idéal, j'aurais aimé cuisiner cette viande et la servir à mes clients. Et j'ai compris ce jour-là, la

*gravité de ce gâchis. J'aurais dû me rendre compte de l'importance de ce genre de savoirs avant la catastrophe. Mais moi, j'ai espoir qu'il viendra un jour où l'on pourra à nouveau manger ces sangliers. Je compte bien me parfaire à cette technique d'ici là. Même si nous, japonais, ne mangeons pas beaucoup de sanglier, je serais heureux d'avoir, ne serait-ce qu'une fois par an, un plat de sanglier dans mon menu.*

La catastrophe, avait été l'occasion pour M. Mûto d'apprendre une pratique qu'il ignorait jusque là. Il était probable que de son vivant elle ne lui serve pas, que les sangliers contaminés ne soient pas mangeables pour plusieurs générations encore. Mais il avait décidé d'être le vecteur par lequel ce procédé serait préservé et transmis. Pour qu'un jour sans date, peut-être des milliers d'années plus tard, les générations futures sachent encore comment se dépèce un sanglier. Il conservait un savoir-faire, comme on garderait un outil, une vis, un bout de ficelle de côté, en se disant que ça pourrait bien servir un jour. Que, même si dans l'immédiat ce n'était pas utile, peut-être en aurait-on besoin dans le futur. Mais plus encore que l'outil, c'était ici la manière de s'en servir qui comptait. Il ne fallait pas perdre les gestes. Eviter de se retrouver, avec ces pratiques, comme devant un ustensile antique dont on ignorerait désormais la fonction. Continuer à garder les manières de faire vivantes pour leur faire traverser le temps. Et je revoyais ainsi mon entreprise un peu différemment.

Cette collecte de monologues n'était-elle pas en quelque sorte une collection de gestes ? Non pas un catalogue exhaustif qui tenterait de les figer sous la forme d'un enregistrement conservatoire bon pour le musée, mais une occasion de tester en mouvement leur capacité de transformation, en vue de leur survie dans le futur. Transmettre à la fois ces gestes et la créativité dont ils ont besoin pour persister malgré les mutations du monde, malgré la contamination du territoire. Ne pas laisser le présent s'éteindre dans le passé de la mémoire mais le garder mobile, vivant, encore en mouvement, c'est ce qui m'a semblé être en jeu, dans la fabrication de ces monologues. Ces histoires que les habitants de Tôwa m'ont racontées performant des savoir-faire, des manières de vivre, des gestes présents comme pour les garder vifs et les maintenir suspendus dans un temps qui ne séparerait pas le passé du présent, ni ce présent du futur. Je vois dans ces propositions quelque chose qui se rapprocherait de ce temps de l'éternité a-historique que décrit si bien l'écrivain Nirmal Verma à propos de la tradition indienne : « Les racines de notre habitat ne sont pas dissociables de notre conscience du temps comme éternité. La conscience d'une "tradition"



historiquement donnée à un Anglais, à un Allemand par le sens du passé, est quelque chose dont je suis dénué. Si notre sens de l'humanité se caractérise par une absence de conscience historique, ce n'est pas que nous ayons été peu attentifs, voire indifférents aux transformations que nous réservait l'avenir - dans le passé ou le présent - mais c'est que nous vivons dans et d'une civilisation où passé et présent ne sont pas découpés en tranches distinctes comme peut l'éprouver l'Européen. Moi, Indien, je n'ai cure de qui j'étais - de ce qu'aujourd'hui on appelle l'identité - parce que je vis dans un présent qui m'habite depuis toujours - la conscience d'un présent absolu, éternel<sup>46</sup> ».

---

46. MONTAUT A. et VERMA N., *l'Art et la conscience aujourd'hui*, Paris, Éd. EHESS, coll. Purushartha, 2004, p. 3



# 4 / SE REMETTRE EN MOUVEMENT : FABULER LES MONDES À VENIR

*Bâtissons-nous des maisons pour toujours ?  
Scellons-nous des engagements pour toujours ?  
Partage-t-on un patrimoine pour toujours ?  
La haine se maintient-elle ici-bas pour toujours ?  
Le fleuve monte-t-il en crue pour toujours ?  
(Tels) des éphémères (?) emportés au courant,  
(De) visages qui voyaient le soleil,  
Tout à coup, il ne reste plus rien !  
Endormi et mort, c'est tout un !*

Épopée de Gilgamesh

## SITUATION 4 : TROPHÉES DE CHASSE

---

En janvier 2016, me voilà de retour en Inde. C'est la première fois que je séjourne à Chennai. La ville, avant cela, m'avait toujours un peu effrayée. Elle paraissait immense et passablement hostile, comme la plupart des grosses villes indiennes. Je lui avais préféré Pondichéry, d'autant que le terrain de la future Oméga était à égale distance des deux villes et que l'ancien comptoir présentait l'avantage supplémentaire, d'abriter plusieurs centres d'études dans lesquels j'avais rencontré des chercheurs tamouls et français qui travaillaient sur la région. Mais cette année, Matsushita Ryoko, la directrice de l'association des femmes japonaises de Chennai m'avait suggéré de m'installer quelques jours près de chez elle, dans la capitale de l'Etat, pour rencontrer des gens qu'elle pensait susceptibles de m'aider dans mon projet. Je me demandais comment était vécu un déplacement en Inde pour des expatriés Japonais et à quoi ressemblait leur *furusato*, vu d'ici. Et pour commencer, elle m'avait conseillé de rencontrer Arai Fumiko, une des plus anciennes expatriées japonaises de Chennai.

166

Ce matin-là, j'ai donc rendez-vous dans un café du centre-ville, avec Arai Fumiko. Après avoir zigzagué le long d'une rue bondée de voitures et de véhicules en tous genres, truffée de nids de poule et encadrée de trottoirs défoncés, le *rickshaw* me dépose dans la cour arborée et presque calme d'un petit bâtiment blanchi à la chaux. J'entre dans le hall et, comme indiqué, grimpe l'escalier qui sépare deux boutiques de mode huppées, installées au rez-de-chaussée. A l'étage, je pousse la porte d'un petit salon de thé au décor insolite et suranné.

La salle vert anis est fleurie comme une bonbonnière anglaise et peuplée de petits groupes de Japonaises, de riches Indiens, d'expatriés et de touristes étrangers venus prendre le thé et manger des pâtisseries. Je m'installe à l'une des tables rondes au centre de la salle et jette un œil au décor. Sur le grand mur qui me fait face, des dizaines de cadres présentent des photos de familles indiennes en noir et blanc. De l'autre côté, encadrant les trois fenêtres qui donnent sur le jardin, des faux trophées de chasse, têtes de rennes et de biches, sont suspendus. C'est étrange de voir transposés ici, comme s'ils appartenaient à un *vintage* endémique, ces objets et ces images typiques du style anglais de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

En regardant ces photos, datant pour certaines du début du siècle dernier, je prends conscience de l'ancrage si profond de cette « colonisation » des représentations en Inde.

Je repense à Tanizaki qui se demandait dans *l'Eloge de l'ombre*, quelle forme auraient les stylos s'ils avaient été développés dans le contexte d'une domination asiatique plutôt qu'occidentale. « Supposons que l'inventeur du stylo ait été un Japonais ou un Chinois d'autrefois, il est bien évident qu'il l'aurait muni non point d'une plume métallique, mais d'un pinceau. (...) Et si le papier, l'encre de Chine et le pinceau s'étaient développés dans cette voie, la plume métallique et l'encre occidentale n'auraient jamais connu leur vogue actuelle, les partisans des caractères latins n'auraient trouvé aucune audience, et nos idéogrammes auraient été l'objet d'une prédilection unanime et puissante. (...) Notre pensée et notre littérature elles-mêmes n'auraient pas imité aussi servilement l'occident et qui sait ? peut-être nous serions-nous acheminés vers un monde nouveau tout à fait original... (...) Et si nous avions nous-mêmes inventé le phonographe ou la radio, il est probable qu'ils seraient conçus de manière à mettre en valeur les qualités propres à notre voix. (...) Dans l'art oratoire, nous évitons les éclats de voix, nous cultivons l'ellipse, et surtout nous attachons une importance extrême aux pauses ; or, dans la reproduction mécanique du discours, la pause est totalement détruite. Et c'est ainsi que pour avoir accueilli ces appareils, nous avons été amenés à dénaturer nos arts<sup>1</sup>. »

Et ces photographies de famille ? Sans doute n'auraient-elles jamais existé si la colonisation britannique des Indes n'avait pas eu lieu. Comment ce type d'image a-t-il réussi à s'intégrer dans les systèmes de représentation de la société indienne de l'époque ? L'évolution du genre « photo de famille » en Occident nécessiterait de déployer toute une histoire complexe de la représentation de l'individu qui ferait remonter jusqu'aux premiers portraits de familles réalistes sous l'Empire Romain, ceux de Pompéi par exemple ; qui passerait ensuite par les peintures de familles royales, impliquant une certaine évolution de l'image de soi, de la lignée, de la généalogie et qui terminerait, pour aller vite, par la démocratisation de la pratique, avec l'invention fin XIX<sup>e</sup>, de la photographie et la généralisation du modèle de famille nucléaire. Toute une suite de constructions d'images et, allant avec elles, de conceptions de l'être humain et de ses liens sociaux, qu'il semblerait bien difficile de transposer

---

1. TANIZAKI J., *Œuvres* (trad. du japonais SIEFFERT R.) [1933], Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1997, p. 1476

telles quelles, en Inde ou au Japon. C'est pourtant ce que la colonisation et la domination occidentale a réussi à faire avec une redoutable efficacité. Et si, au lieu de cela, des techniques d'enregistrements du réel ou de représentation du groupe différents avaient vu le jour, de ce côté-là du monde, indépendamment du point de vue occidental, quels en auraient été les principes ?

Je repense à l'holographiste qui me parlait de l'hologramme comme d'une fenêtre ouverte sur le réel s'opposant en cela au principe de la photographie qui se contentait, disait-il, du *point de vue du cyclope*. La perspective géométrique avait déjà été conçue, avec l'aide de la chambre noire, à partir d'un point de vue monoculaire et à hauteur d'homme. L'homme, clignant de l'oeil comme mesure du monde, avait peu à peu été considéré en Occident comme le mode de représentation le plus fidèle au réel. Et cette idée avait encore été accentuée par l'introduction des machines photographiques et cinématographiques. Comme l'a analysé Walter Benjamin<sup>2</sup>, ces nouveaux outils, considérés d'autant plus neutres et objectifs que les images, une fois cadrées, étaient produites mécaniquement et reproductibles à l'infini - étaient pourtant fondamentalement liés aux conceptions occidentales, modernes de la perception du réel : un sujet humain, pointant une optique dépourvue d'affect, scientifiquement construit, sur un monde ainsi maîtrisé.

Je me demande en effet, si un tel parti pris et si la manière de découper le monde et d'y prendre place qu'il induit, aurait été possible dans une société japonaise où la définition même du sujet est ambivalente. Où le terme « je », par exemple, diffère en fonction de la situation et de la place que le sujet occupe dans celle-ci et où la « Nature » n'est jamais considérée comme un objet extérieur à l'homme mais comme « son aboutissement<sup>3</sup> », « son référent suprême ». Aurait-il pu voir le jour dans une société indienne dans laquelle le moi n'est jamais totalement séparé du Tout et, comme le définit l'écrivain Nirmal Verma, la forme *aham* du « moi » s'élargit en *âtman* le « soi », au point de « comprendre sur le même plan la nature, les animaux, les êtres humains, les arbres et les rivières, l'histoire et la société<sup>4</sup> » ? Ces conceptions semblent bien incompatibles avec celle d'un sujet regardant, depuis l'intérieur de son individualité, le reste du monde dont il serait séparé.

2. BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (trad. de l'anglais JOLY F.) [1939], Paris, Payot, 2013

3. BERQUE A., *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, p. 178

4. VERMA N., *Dhalân se utarte hue (En descendant la pente)*, Delhi, Rajkamal, 1985, p. 74



L'hologramme propose en cela une vision bien plus holiste qui correspondrait sans doute mieux à la vision asiatique. Il n'est pas un point de vue sur la chose mais un enregistrement direct, de la lumière qui émane de l'objet, sur la surface sensible. De plus, il continue, une fois enregistré, à varier en fonction du point de vue depuis lequel on le regarde. Il n'est pas anodin d'ailleurs que cette technique ait été inventée par un physicien contemporain de la naissance de la physique quantique, dont les principaux concepts sont souvent rapprochés de ceux des philosophies orientales, du Taoïsme, du Bouddhisme ou encore du Vedanta<sup>5</sup>. Pourtant, la technologie qui était désignée comme la « photographie du futur » dans les années quatre-vingt est aujourd'hui rangée au musée avec les praxinoscopes, zootropes et autres protocinémas oubliés. La photographie et le cinéma se sont imposés comme modèle de représentation dans le monde entier et avec eux, une certaine idée de ce que signifie l'individu, le temps, l'espace et les relations qu'ils entretiennent.

Je repense à *Scènes de chasse au sanglier*<sup>6</sup>. Dans ce film, qu'il résume comme une recherche sur « cette notion à la fois précise et vague qu'est le réel », Claudio Paziienza examine les liens entre chasse et cinéma dans la perception du monde. Dans le dossier de production il s'interroge : « Partir à la chasse, traquer quelque chose qui n'est pas facile à saisir, à prendre, à regarder, à étudier ... un animal sauvage ... un sanglier. Puis, je me dis ... est-ce que la meilleure manière d'étudier ce qui fuit, qui échappe ... ce ne serait pas de le tuer puis de le "reconstruire", de le ressusciter... en avoir une seule image ... un seul objet ... grâce à la taxidermie ... empailler le "réel" ... c'est-à-dire l'animal pour pouvoir enfin le côtoyer, l'approcher ? ... Et pourquoi tout ça ? Je me demande si au fond ... au fond de notre manière de regarder et de concevoir le réel ... aujourd'hui ... il n'y a pas un rituel de mise à mort similaire ... sans lequel il n'y aurait pas moyen d'appréhender, d'observer le monde. Est-ce que notre notion de réel – aujourd'hui - n'est pas aussi pauvre, inanimée, réduite ... qu'un sanglier empaillé ? » Il y aurait donc un lien intrinsèque entre ces trophées de chasse et ces photos de familles. Une sorte d'analogie taxidermiste, qui les relierait dans ce besoin qu'a le monde occidental de figer le réel et de le conserver dans une forme illusoirement inchangée. Ces pratiques de chasse et de trophées ont-elles des équivalents en Inde et au Japon ?

---

5. Comme en atteste par exemple l'article de DUQUETTE, J. *Quantum Physics and Vedanta : A Perspective from Bernard d'Espagnat's Scientific Realism*, London, Zygon vol 46, 2011. Ou encore, le livre de CAPRA F., *The Tao of Physics (Le Tao de la physique)*, USA, Shambhala Publications, 1975

6. PAZIENZA C., *Scènes de chasse au sanglier*, produit par Les Films du présent, Komplot Films, Belgique/France, 2007, 46'

Et après avoir jeté un œil sur internet et parcouru les centaines de photos noir et blanc de maharadjas indiens et de colons européens posant devant leurs trophées, scrupuleusement alignés, de tigres, de lion, d'ours, de rhinocéros ou d'éléphants, j'apprends que la chasse de loisir existait de longue date chez les rajahs, comme en atteste les histoires du Ramayana. Mais que l'animal n'était jamais différencié de l'homme puisque, selon les cycles de la réincarnation, « si j'habite une forme humaine aujourd'hui, j'ai pu antérieurement être un animal et je ne suis pas sûr d'échapper à cette condition dans une prochaine vie<sup>7</sup>. » Ainsi, même si les animaux peuvent être tués et servent souvent à expier les fautes de l'animal homme, à travers les sacrifices faits aux dieux, ils sont respectés et honorés comme des devenir possibles de l'être humain. La grande chasse, dite *shikar*, n'est apparue en Inde qu'avec la conquête des sultans musulmans et s'est développée de manière systématique et outrancière, avec la colonisation britannique et les grandes chasses royales. Je lis ainsi qu'au Népal, « la plus barbare et plus horrible excursion de chasse, [fut] celle du roi George V qui a visité le Népal après son couronnement d'empereur de l'Inde en 1911. Invités par le premier ministre Chandra Shamsheer Rana, les chasseurs ont abattu dix-huit rhinocéros, trente-neuf tigres et quatre ours lippus entre 18 et 28 décembre 1911. Le roi lui-même a tiré huit rhinocéros, vingt-et-un tigres et un ours<sup>8</sup> ». Ainsi, avec la colonisation au XIX<sup>e</sup> siècle, ses pratiques de chasse et sa déforestation massive, la plus grande partie de la faune indienne aura disparu en moins d'un siècle.

Pour le Japon, je contacte mon ami Gaspard. Il mène depuis plusieurs années un projet de film sur les chasses rituelles dans l'archipel. A-t-il connaissance là-bas, d'une tradition du trophée de chasse ou de quelque chose de comparable ? *Des seigneurs prenaient des trophées de chasse bien sûr. Mais je n'en connais pas l'origine*, me répond-il. *Par contre, au Japon, il n'y pas de trophées dans la chasse civile, qui était très mal vue. Il y a une vision « impure » de la viande, comme en Inde, d'autant que la consommation de la viande était interdite officiellement pendant longtemps. Ça vient de loin, le premier interdit officiel date de 675, par l'empereur Tenmu, pas longtemps après l'arrivée du bouddhisme au Japon. Du coup, les chercheurs ont souvent tendance à relier ça aux interdits du bouddhisme, ce qui n'est pas faux si l'on tient compte de l'officialisation de l'interdit mais, d'après ce que j'ai trouvé, on peut penser qu'il y avait déjà des interdits avant, dans la conception indigène de*

7. ANGOT M., *Histoire des Indes*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 1252

8. [http://www.rhinosourcecenter.com/pdf\\_files/117/1175857652.pdf](http://www.rhinosourcecenter.com/pdf_files/117/1175857652.pdf)



la « pureté », et surtout de l'impureté du sang. Ce sont des concepts très proches de ceux qu'il y a dans l'hindouisme et qui déboucheront plus tard sur la discrimination des professions liées à la viande, comme en Inde avec les intouchables. Donc dans la pratique, soit les gens se cachaient pour chasser, soit les communautés de chasseurs étaient ostracisées.

- Donc, tu veux dire que pendant longtemps les Japonais étaient végétariens ?

- Oui, et aujourd'hui le végétarisme se retrouve surtout chez les moines bouddhistes (on parle de cuisine shojin), et dans des pratiques ascétiques shintô, qui en fait doivent beaucoup au bouddhisme. Donc je crois qu'on peut dire en gros, que le fait de ne pas manger de viande ou de faire des cures sans viande pour se purifier ou sauver son âme est lié au bouddhisme, mais que l'impureté fondamentale du sang (et non pas du meurtre) est peut-être indigène. Quant aux trophées dans la chasse, je ne m'y suis pas vraiment intéressé mais je crois que ça reste une pratique de nobles. Ce que je connais mieux, en revanche, ce sont les chasses rituelles où parfois on garde et on empaillie des têtes d'animaux. La fête du Ontôsai, à Suwa, au sud de Nagano, est la plus connue mais il y en a beaucoup d'autres, notamment dans les danses que j'étudiais dans le sud, où les offrandes sont des têtes de sangliers. Je ne peux pas être très exhaustif à ce sujet parce que c'est très complexe mais autrefois, il ne s'agissait pas de têtes empaillées mais de têtes fraîches. Il faut que ce soit frais bien sûr, puisqu'au premier degré ce sont des offrandes de viande. Le shintô, comme l'hindouïsme d'ailleurs, est une pratique qui repose principalement sur l'offrande. Le degré suivant c'est bien sûr celui du sacrifice, dans les fêtes où j'allais à Kyûshû, on appelle les têtes de sangliers onie, littéralement « les sacrifiés ». Le troisième degré, ça rejoint tes dernières questions, à savoir que les offrandes rituelles ne sont jamais de simples objets. Un peu comme les amulettes de papier dans les temples qui sont des attrape-dieux, ou des sortes de messagers pour faire plus simple. Pour aller plus loin, au quatrième degré, les têtes sont les dieux eux-mêmes. Dans les danses de kagura, le « plaisir des dieux », on danse pour les dieux, pas pour les hommes (et encore moins pour les touristes !). Les têtes de sangliers sont tournées vers la scène, et on danse pour elles. D'ailleurs, le rituel qui m'intéressait le plus dans les danses de Shiromi, c'est ce qu'on appelle le mitama okuri. Après la fête, on amène une des têtes (qui fait office de « délégué syndical » pour toutes les autres) près de la rivière, pour renvoyer l'esprit (donc en fait le dieu) chez lui avant de consommer la viande. Voilà, mais de toute façon, comme tu t'y attendais, les objets inanimés n'existent pas ici et du coup, je ne suis pas sûr que le concept de « trophée » s'applique vraiment. Il y a d'autres degrés et des nuances bien sûr, mais c'est

à peu près ça. À noter que dans beaucoup d'endroits, la viande ou les parties animales sont aujourd'hui remplacées par du tofu, le « degré zéro » de l'abstraction de la nourriture organique. Mais c'est nettement moins photogénique !

Et les trophées européens ? Etaient-ils, à l'origine, de simples objets inanimés ? Sans doute avaient-ils, eux aussi, en leur temps, été les messagers ou les hôtes des dieux ? Mais qu'en restait-il aujourd'hui dans notre manière contemporaine de les voir ? Claudio Paziienza, après avoir regretté l'appauvrissement de notre notion moderne de « réel », se demandait comment pratiquer un cinéma documentaire qui n'aurait pas comme effet, même involontaire, de mettre à mort ce qu'il regarde, c'est-à-dire de le figer dans une représentation certes appréhendable, mais par là-même finie. Et je me demandais comment faire pour que les images que je filme ne deviennent pas à leur tour des trophées de chasse. Comment faire pour qu'elles maintiennent le réel vivant, « frais », au lieu de le figer dans un « cliché » sans âme, tout juste bon à fixer au mur ? Que faire aussi avec ce désir de retenir qui, alors même qu'il pense préserver la mémoire du monde, organise involontairement sa disparition ? Peut-être était-ce en allant chercher dans le réel ce qui précisément échappait à la vision première ? Et sans doute était-ce ce type de brèche qu'il m'avait semblé ouvrir, en apprenant par mon voisin - alors qu'en licence d'ethnologie je l'interrogeais pour la préparation d'un exposé sur le mazzèrisme en Corse - que j'appartenais sans doute moi-même à une famille de *mazzèri*...

J'étais dans une période assez floue et je crois que je m'étais engagée dans des études d'ethnologie dans le but secret de découvrir un pays, une manière de voir, qui me corresponde vraiment. Et puis soudain, c'était comme si ça me tombait dessus. Une identité que je n'aurais plus besoin de fabriquer ni d'aller chercher à l'autre bout du monde. Une identité qui était là, fabuleusement exotique et à laquelle j'appartenais sans le savoir.

Une *mazzèra* (le masculin existe aussi) est une chasseuse qui chasse en rêve. La nuit, elle suit des animaux sauvages, souvent des sangliers, qu'elle traque dans la forêt. Lorsqu'elle atteint sa proie et qu'elle retourne la bête, elle découvre, à la place de la gueule de l'animal, le visage d'un homme ou d'une femme du village. Cela indique que cette personne mourra dans l'année. Il s'agit d'un don héréditaire auquel on ne peut échapper, mais aussi d'une responsabilité compliquée car, même en rêve, c'est tout de même elle qui tue. Cependant,

contrairement à la sorcière, la *streggha*, qui choisit ses proies, la *mazzera* donne la mort malgré elle, instrument involontaire du cycle naturel de la vie et de la mort. Elle peut également être *salvatora*, « sauveuse » et non *accacciatore*, « chasseuse ». Elle endosse alors un rôle de guérisseuse dans la communauté. Ces pratiques et croyances reposent sur une conception du monde en miroir. Le monde que nous vivons ne serait que la reproduction décalée dans le temps d'un monde déjà vécu. Les *mazzeri* (hommes ou femmes) étant les seuls à pouvoir voyager de l'un à l'autre, sont capables de prédire le futur mais - comme dans *La Jetée* de Chris Marker - leurs interventions dans l'autre monde ont des conséquences sur le monde présent.

Je n'ai jamais rêvé de chasse et je réalisais qu'il y avait peu de chance que cette pratique si éloignée de mon quotidien fasse partie de mes rêves. Peut-être n'avais-je pas reçu le don... Pourtant, je me demande aujourd'hui si ma pratique de cinéma n'aurait pas à voir avec cela. Voyager et me déplacer, pour traverser des forêts étrangères, d'autres pays, d'autres manières de faire et toujours mettre en doute mon regard. Cette tête de sanglier : était-ce un objet ? Un animal ? Un dieu ? Découvrir des visages inconnus, d'autres familiers, en ramener finalement des images qui donnent à voir un peu d'ailleurs, un peu du futur peut-être ? Mais dont le présent est toujours déjà mort. Le but serait peut-être d'atteindre à cet état d'indécision dont parle Gaspard à propos des offrandes *shintô* et que proposent aussi les pratiques des *mazzeri*. Car, pour les uns comme pour les autres, il s'agit de ne pas se fier aux apparences. De ne pas voir dans l'animal qu'un animal, de ne pas voir dans la tête coupée que la dépouille inerte mais de réussir à voir ensemble et l'homme et l'animal, les dieux et leurs messages, la vie et la mort. Les images sont mortes sans doute, mais pas seulement.

Et je me prends à imaginer les visions qui pourraient émerger d'un monde où ces manières de voir continueraient à se développer et à être entendues, vues, ressenties, indépendamment et parallèlement, chacune à leur manière ; qui continueraient à s'hybrider en milliers de combinaisons possibles, en poèmes étranges, en machines incongrues, en formes esthétiques inattendues. Peut-être n'est-ce d'ailleurs qu'une question de point de vue. Peut-être qu'à y regarder de plus près, ou de plus loin, ou un peu de côté, peut-être qu'en tendant l'oreille, il serait possible de les percevoir. Ces voies alternatives, résistantes, peut-être se cachent-elles dans les angles morts de la vision commune que des petits pas de côtés suffiraient à découvrir et qui permettraient de contredire le constat

terrible de Nirmal Verma : « alors que nous avons conservé nos mythes, les rites et les croyances propres aux rythmes quotidiens de la vie traditionnelle, nous ne sommes pas parvenus à conserver une relation vivante et dynamique avec ce tissu, et ce qui en reste dans notre ère industrielle est de plus en plus flou, déformé, perverti. Peut-être voyons-nous davantage qu'un Anglais, un Américain ou un Russe, mais ce "plus de vue" nous donne accès à moins de signification que le "moins de vue" d'un Européen, qui extrait davantage de sens de ce qu'il voit dans sa vision limitée<sup>9</sup>. »

Comment prendre soin de tout le potentiel que ce « plus de vue » serait capable de nous apporter ? Suspendre un peu l'efficacité de la vision synthétique et catégorielle pour accepter qu'une description fine et non discriminante pourrait nous aider à percevoir le réel différemment ? C'est ce que je voudrais encore chercher dans les liens et les hybridations entre Inde et Japon, entre ces parties du monde dont on aurait presque oublié, à force d'ethnocentrisme, qu'elles pouvaient évoluer sans l'Occident et qu'elles l'avaient fait pendant des siècles. Rétrospectivement, je me demande à mon tour : à quoi ressembleraient les cafés chics de Chennai si le Japon avait dominé ? Et si la domination avait été indienne, les Japonaises auraient-elles toutes l'apparence de Arai Fumiko qui arrive maintenant devant moi, drapée dans un sari jaune safran, simple et lumineux ? Elle s'assied face à moi et commence à me raconter sa vie de Japonaise en Inde.

---

9. MONTAUT A., *Nirval Verma : l'Art et la conscience aujourd'hui*, Paris, Éd. EHESS, coll. Purushartha, 2004, p. 7

# 1 / DU JAPON À L'INDE ET RETOUR

---

## A / Être japonaise en Inde

Elle était arrivée à Chennai alors qu'elle n'avait que vingt ans, pour apprendre le Bharata Nathyam. Elle avait suivi l'enseignement de la prestigieuse Kalakshetra dance school et avait rencontré son mari, un homme tamoul, avec lequel elle avait eu deux enfants. Après vingt-cinq ans de vie à Chennai, ses enfants élevés, elle prévoyait de rentrer dans sa ville natale de Fukuoka (Kyûshû), pour y entamer une carrière politique. *Mais vous savez, je n'étais pas la première Japonaise dans la famille de mon mari, me dit-elle. Deux de ses oncles avaient rencontrés leurs femmes au Japon, alors qu'ils étaient en voyage « diplomatique », si l'on peut dire. La famille de mon mari était très impliquée dans la lutte d'Indépendance de l'Inde et deux de ses oncles sont partis avec Tagore au Japon, à la recherche des recettes de la résistance contre une puissance coloniale. Vous savez, au début du siècle, le Japon avait eu le dessus sur la Russie dans la guerre qui les opposait. Le Japon était à l'époque un modèle en matière de résistance à la domination coloniale. Les oncles de mon mari ont donc passé plusieurs mois au Japon et c'est là-bas qu'ils ont rencontré leurs femmes. Malheureusement ces deux tantes étaient déjà âgées quand je suis arrivée en Inde et je les ai peu connues.*

Fumiko avait continué son récit en ajoutant que malgré sa connaissance profonde de la culture tamoule, et malgré les années passées ici, elle s'était toujours sentie *comme un oiseau dans l'eau* dans une société encore organisée selon le système des castes, elle qui précisément *n'appartenait à aucune*. Pourtant et paradoxalement, elle avait apprécié le fait qu'en Inde il était possible de vivre de manières très différentes. Au Japon, il lui semblait difficile de ne pas être dans le moule. Elle analysait cela comme un héritage de l'après seconde guerre mondiale et comme une nécessité, à l'époque, d'unifier le pays. Maintenant, elle considérait qu'il était temps de passer à autre chose et que l'on gagnerait, au Japon, à s'ouvrir et à *apprécier l'aspect excitant des différences, au lieu d'en rester à son premier abord agaçant. Les politiciens japonais sont trop vieux, trop conservateurs, je voudrais rapporter cette expérience des différences que j'ai apprises en Inde, dans mon pays, au Japon.*

Elle s'était ralliée à un jeune parti politique de Fukuoka et si celui-ci remportait les élections, elle repartirait s'installer au Japon.

Je n'avais jamais entendu parler de ce lien entre les penseurs de l'Indépendance indienne et le Japon de Meiji et, à vrai dire, je ne me souvenais plus non plus de cette guerre entre le Japon et la Russie au début du XX<sup>e</sup> siècle. J'apprenais en jetant un oeil sur Wikipédia, qu'entre 1904 et 1905, rivalisant alors pour la domination de la Corée et de la Mandchourie, le Japon et la Russie étaient entrés en guerre. Que ce premier conflit du siècle était considéré comme la première guerre « moderne », du point de vue des armes et des stratégies employées. Et que l'armada de la Baltique s'était trouvée complètement dépassée face à un Japon armé pour l'occasion des dernières innovations technologiques de la marine britannique : les premiers torpilleurs de l'histoire, équipés de télémètres qui rendent les tirs plus précis et la poudre Shimosa, un explosif redoutable, inventée par M. Shimose, ingénieur japonais (ironiquement originaire de Hiroshima).

Dans quelle nouvelle digression étais-je en train de m'embarquer et jusqu'où allait-il falloir remonter encore ? Intuitivement, il me semblait pourtant que cette aventure rocambolesque, tellement symbolique de ce début de XX<sup>e</sup> siècle et de son entrée dans l'ère « moderne », valait de s'y arrêter un peu. Et je décidais de la déplier. Le 14 octobre 1904, la flotte russe part de St Petersburg avec quarante-cinq navires, pour un voyage de huit mois qui traversera la moitié du globe jusqu'au détroit de Tsu-Shima, qui sépare la Corée du Japon. Dans le climat de paranoïa qui plane à propos de l'existence de sous-marins torpilleurs du côté japonais, elle accumule les erreurs. Les puissances franco-britanniques, fortes de leurs assises coloniales, sèment d'embûches ce périple russe, qui n'en a aucune le long du trajet. Arrivés tant bien que mal à Tanger, l'amiral Rojestvensky décide de scinder l'armada en deux et part avec sa flotte contourner l'Afrique, pour échapper à une hypothétique embuscade japonaise dans la Mer Rouge. Sur leur route, ils coupent la ligne télégraphique qui relie désormais le continent africain à l'Europe, risquent de couler, chargés du charbon qu'ils transportent comme monnaie d'échange pour faire relâche dans les ports des colonies françaises et arrivent finalement, les coques des navires pleines de moules et d'algues, dans les détroits de Tsu-Shima où la flotte japonaise termine de les achever. Les nouvelles technologies des temps modernes semblent s'être liguées tout au long du conflit pour avantager le Japon de Meiji et barrer la route de la vieille Russie tsariste. La victoire du

Japon le 27 mai 1905, signe ainsi également la fin de l'adhésion du peuple russe à son Tsar et peut être considérée, selon certains, comme l'origine des premiers soulèvements de la révolution russe. La mutinerie des marins du Cuirassé Potemkine, rendue célèbre par le film éponyme de Sergueï Eisenstein<sup>10</sup>, n'aura lieu qu'un mois plus tard, le 14 juin 1905. A partir de là, je parviens à recoller les morceaux. L'histoire se relie par un autre bout et le cinéma vient combler les manques par ses images. Je comprends aussi que cette guerre russo-japonaise aura eu d'autres conséquences importantes pour les questions qui m'occupent. Elle est l'unique et première victoire d'un pays asiatique sur une grande nation occidentale et auréole de gloire le Japon moderne auprès des penseurs indiens de l'Indépendance et du tout jeune pan-asiatisme, dont fait partie le poète Rabindranath Tagore, évoqué dans le récit de Fumiko.

Romancier, essayiste, dramaturge, compositeur, peintre, philosophe, éducateur et premier poète oriental à gagner le prix Nobel de littérature, Tagore était un pionnier dans l'Inde encore coloniale. De lignée brahmane, il était issu d'une famille d'artistes et de réformateurs sociaux de Calcutta, opposés au système des castes et favorables à une amélioration des conditions des femmes indiennes. Parmi l'élite de Calcutta dont il fait partie, la thématique du « Réveil de l'Asie » se construit peu à peu en ce début de XX<sup>e</sup> siècle et la guerre de 1905 laisse entrevoir la puissance qu'une industrialisation semblable à celle du Japon, pourrait conférer au continent asiatique tout entier. C'est Tagore qui sera le premier grand penseur indien de cette vision du monde. Il n'avait pas attendu la guerre Russo-japonaise pour s'intéresser au Japon car dès 1901, une autre figure importante de l'Indépendance indienne, l'irlandaise Margaret Noble, dite sœur Nivedita, l'avait présenté à Okakura Kakuzō, historien de l'Art, venu passer une année de résidence à Calcutta. Les deux hommes ne se rencontreront que deux fois, mais l'influence de cet érudit japonais, à l'initiative du mouvement artistique *Nihonga*<sup>11</sup>, auteur du célèbre *Livre du thé*<sup>12</sup> et proclamé précurseur du mouvement pan-asiatique côté japonais, semble néanmoins avoir laissé des traces importantes chez le philosophe indien. La dichotomie Occident matérialiste/Orient spirituel qu'il formulera en 1903 dans un texte intitulé *The ideals of East*<sup>13</sup>, nourrira les écrits de Tagore qui trouvera

10. EISENSTEIN, S., *Le Cuirassé Potemkine*, produit par Goskino, URSS, 1925, 68' à 80' (selon version)

11. *Nihonga* est un mouvement artistique japonais qui apparaît dans les années 1880, au cours de l'ère Meiji. Sous ce nom sont réunies des peintures apparues depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, réalisées selon les conventions, les techniques et les matériaux de la peinture japonaise « traditionnelle ».

12. OKAKURA K., *Le livre du thé* (trad. du japonais ATLAN C.) [1906], Éditions Philippe Picquier, Paris, 2006

13. OKAKURA K., *The Ideals of the East, With Special Reference to the Arts of Japan*, Londres, John Murray, 1903

en lui un allié dans sa recherche sur la puissance des savoirs orientaux et l'importance de leur transmission. Il en gardera une passion pour la culture et l'art japonais. Tagore est ainsi, et cela ajoute à mon intérêt pour le personnage, le premier traducteur de Matsuo Bashô en langue bengali. Particulièrement impressionné par la forme concise et puissante de ces poèmes, il écrira lui-même ses propres *haikai*<sup>14</sup>.

## B / Être indien sous la domination britannique

Après le prix Nobel, qu'il reçoit en 1913, la notoriété de Tagore le désigne comme émissaire indien à travers le reste de l'Asie. En 1916, en pleine Guerre Mondiale, il est envoyé au Japon où il donne trois conférences importantes dont fait partie son *Message de l'Inde au Japon*, qui permet de se faire une idée plus précise du mélange d'admiration et d'inquiétude qu'il nourrit envers ce pays et son évolution.

« Vous ne pouvez pas, Japonais, accepter d'un cœur léger la civilisation moderne en vous imaginant que toutes ses tendances, ses méthodes, sa structure sont indispensables. Vous aviez résolu, d'une façon qui vous appartenait, les problèmes de l'homme ; vous aviez votre philosophie de la vie, et vous développiez votre art de vivre. De tous les pays d'Asie, vous, Japon, vous êtes le seul qui ayez la liberté de vous servir des matériaux recueillis dans l'Ouest, selon votre génie et vos besoins. Vous n'êtes heureusement pas enchaîné par une force étrangère ; aussi votre responsabilité est-elle d'autant plus grande. Par votre voix, l'Asie répondra aux questions posées devant le jugement des hommes. Sur votre terre, les expériences pourront être faites, et, grâce à elles, l'Orient modifiera les aspects de la civilisation moderne, lui infusant la vie là où elle n'est que mécanique, substituant le cœur humain au froid utilitarisme, se souciant moins de la puissance et du succès que de la croissance harmonieuse pour la vérité et la beauté. (...) La civilisation politique qui a grandi dans le sol de l'Europe, et a envahi le monde entier comme une mauvaise herbe prolifique, est fondée sur l'exclusivisme. (...) Avant que cette civilisation politique ait atteint sa puissance et ouvert assez grandes ses mâchoires affamées pour y engouffrer d'immenses continents, nous avons eu des guerres, des pillages, des changements de monarchie et les misères qui s'ensuivent ; mais jamais un spectacle pareil de glotonnerie terrifiante et sans espoir,

---

14. VERMA S. B., « Journal Article Haiku in India », *Japan Review* No. 3, 1992, p. 15-24



d'exploitation en grand des nations par les nations, de machines aussi colossales pour transformer en hachis de grandes portions de la terre (...) C'est une civilisation scientifique et non humaine. Elle est puissante, parce qu'elle concentre toutes ses forces vers un unique but, comme un millionnaire augmentant sa fortune, au prix de son âme. (...) L'Orient sait qu'il est immortel et qu'il réapparaîtra maintes fois dans l'histoire de l'homme, avec son breuvage de vie. L'Europe affairée, courant faire face à ses engagements, jette dédaigneusement de la portière de sa voiture un regard sur le moissonneur faisant sa moisson dans le champ, et, affolée de vitesse, elle ne peut que le juger éternellement lent et retardataire. Mais la vitesse aboutit à l'arrêt ; l'affaire perd sa signification, et le cœur affamé crie vers la nourriture, jusqu'à ce qu'il revienne enfin au moissonneur attardé faisant sa moisson dans le soleil. (...) Cette tâche de briser la barrière et de se présenter en face du monde, le Japon l'a accomplie le premier en Orient. Il a infusé l'espoir dans le cœur de toute l'Asie. L'Asie sent maintenant que c'est en produisant une œuvre vivante qu'elle manifester sa vie. (...) Pour ceci nous offrons nos remerciements au Pays du Soleil Levant et nous le prions solennellement de se souvenir qu'il doit accomplir la mission de l'Orient<sup>15</sup>. »

Tagore, comme de nombreux intellectuels indiens à l'époque (principalement bengali), retrouve à travers la victoire du Japon contre la Russie, une confiance dans les savoirs asiatiques et dans leurs capacités de résistance au modèle occidental. Son père, Dwarkanath Tagore, est l'un des piliers de l'association « Brahmo Samaj », fondée en 1928, grand centre intellectuel de Calcutta et qui propose une relecture des *Upanishads* et du *Vedānta*<sup>16</sup>. Tagore connaît parfaitement ces textes classiques de la philosophie hindoue - que l'association traduit pour la première fois en bengali et en anglais - et selon lesquels le « Brahman » est la réalité ultime, non-duelle, indifférenciée et omniprésente. Le monde perçu par l'Homme n'est qu'un monde d'apparences, illusoire et troublé par les mensonges de l'esprit humain. L'étude des *Védas*, la méditation et la réflexion sur le Soi, doivent permettre à l'étudiant des *Védas* de dépasser les fausses catégories pour percevoir à nouveau l'unité du monde. Dans son « Message au Japon », Tagore souligne avant tout les valeurs spirituelles de l'Orient, ce « breuvage de vie » qu'il oppose à la froide efficacité avec laquelle la civilisation « scientifique » et « non humaine » occidentale s'impose dans le monde. Le texte propose une

15. THAKUR R. dit TAGORE, « Message de l'Inde au Japon », lors de la Conférence faite à l'Université Impériale de Tôkyô, le 18 juin 1916. (trad. de l'anglais JOUVE A.), *Les cahiers idéalistes français*, avril 2017 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65576372/f5.vertical> [archive])

16. ANGOT M., *Histoire des Indes*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 183

analogie entre culture et travail de la terre. La domination occidentale est présentée comme une mauvaise herbe qui envahit le monde alors que la civilisation orientale, attachée à la « croissance harmonieuse pour la vérité et la beauté », moissonne patiemment et consciencieusement son sol. Mais Tagore souligne également dans son texte la spécificité enviée d'un Japon capable d'accueillir la modernité occidentale sans travestir sa propre culture, il voudrait trouver ici l'espoir de « modifier les aspects de la civilisation moderne ». Le Japon de Meiji se présente pour lui comme un idéal ayant réussi à tracer sa propre voie de modernisation en s'appropriant les concepts et les formes occidentales et en les adaptant à son mode de vie.

C'est ce vers quoi Tagore voudrait tendre pour l'Inde : être indien sans s'enfermer dans un nationalisme stérile et, comme le dira Pierre François Souyri<sup>17</sup> à propos du Japon de Meiji, être « moderne, sans être occidental ». Ainsi, lors de la conférence de Dacca de 1926, il déclara : « J'encourage véhémentement nos artistes à nier leur obligation de produire quelque chose qui peut être étiqueté Art Indien, pour satisfaire le maniérisme d'un vieux monde. (...) L'art n'est pas un tombeau somptueux, inébranlable, ruminant la vaste éternité des années passées. L'art provient de l'écoulement de la vie, et il effectue de constants ajustements dus aux surprises et à l'exploration de lieux inconnus de la réalité. L'art suit ainsi son chemin de pèlerinage vers un futur qui est aussi différent du passé que la graine l'est de l'arbre.» L'Inde est pour lui la source spirituelle à partir de laquelle il faut se développer et, « si elle a quelque chose à apprendre du Japon, c'est seulement à apprivoiser la modernité sans en devenir esclave<sup>18</sup> ». Sa seule inquiétude cependant, qui sera *a posteriori* justifiée, réside dans les penchants nationalistes et colonialistes de ce Japon d'avant Seconde Guerre Mondiale.

Ces précautions ne furent pas celles de tous les voyageurs indiens qui partirent au Japon à cette époque. Après 1905, plusieurs centaines d'étudiants indiens firent le voyage, dont certainement les oncles par alliance dont m'avait parlé Araï Fumiko. Comme le raconte Claude Markovitz : « Ils furent rejoints par quelques exilés politiques, dont le plus connu est Rash Behari Bose, un révolutionnaire bengali, impliqué dans un attentat contre le vice-roi anglais des Indes, Lord Hardinge. Bose, qui fut à son arrivée au Japon hébergé par Toyama Mitsuru, le fondateur de la fameuse Société du Dragon Noir, une organisation ultranatio-

17. SOUYRI P-F., *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016

18. MARKOVITZ C., « l'Inde et l'Asie : héritage de l'histoire », in RACINE J-L. (dir.). *L'Inde et l'Asie : Nouveaux équilibres, nouvel ordre mondial*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2009, p. 42

naliste japonaise, s'établit au pays du Soleil Levant, dont il prit la nationalité et finalement forma en 1941 un gouvernement indien en exil, à la tête duquel il allait être remplacé en 1943 par son compatriote plus connu, Subhas Chandra Bose, le dirigeant nationaliste dissident, dont la nippophilie était, elle, purement de circonstance. Le développement de l'impérialisme japonais après 1931 créa une division dans les rangs des "asiatistes" indiens entre ceux qui le soutenaient, tel Rash Behari Bose, et ceux qui le condamnaient, tels Tagore et Jawaharlal Nehru. En 1937, après le déclenchement de la guerre sino-japonaise, Bose se plaignait, dans un télégramme adressé à Tagore, que les positions anti-japonaises et pro-chinoises prises par le Congrès à l'instigation de Nehru, créaient des difficultés à la communauté indienne du Japon (qui comprenait, outre les étudiants et les exilés politiques, de nombreux marchands<sup>19</sup>) ».

Tagore était fondamentalement anti-colonialiste et anti-nationaliste. Il pensait que le nationalisme lui-même était une valeur occidentale, transposée dans les nouvelles nations émergentes, dans un but purement impérialiste<sup>20</sup>. Ses idées seront, malgré des différences idéologiques parfois profondes, le terreau des pensées de Gandhi, de Nehru puis, dans les années 80, du mouvement « subalterniste ». Dans son texte, je suis d'ailleurs frappée de retrouver les thèmes qui animent toujours aujourd'hui les penseurs critiques de la modernité, y compris en Europe. La proposition de ralentir et de laisser la place à d'autres façons de « résoudre les problèmes de l'homme », fait directement écho par exemple, aux propos d'Anna Tsing, d'Isabelle Stengers ou de Viveiros de Castro, que j'ai évoqués précédemment. Sa position rappelle aussi ce que disaient dans leurs travaux Fressoz et Bonneuil<sup>21</sup>, sur l'historiographie de l'Anthropocène, et atteste que de ce côté-là du monde aussi, les oppositions à la globalisation dite « moderne » ont été fortes et que leur marginalisation a découlé d'une volonté politique.

Le péril que désigne Tagore et qui fait écho aux inquiétudes de fins du monde qui obsèdent encore aujourd'hui les pensées contemporaines, est ici nommé « anéantissement », « gloutonnerie sans espoir ». Mais à l'époque et dans la bouche de Tagore, le danger ne concerne pas encore la planète entière. C'est pour l'Asie qu'il se soucie et c'est de la disparition de la vision du monde asiatique au profit de l'« exclusive » occidentale, qu'il s'inquiète. Son

19. MARKOVITZ C., « l'Inde et l'Asie : héritage de l'histoire », in RACINE J.-L. (dir.). *L'Inde et l'Asie : Nouveaux équilibres, nouvel ordre mondial*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2009, p. 43

20. NERCAM N. « Le clan des Tagore, de l'École du Bengale au Groupe de Calcutta », *Arts asiatiques*, tome 60, 2005, p.13

21. FRESSOZ J.B et BONNEUIL C., *L'Événement Anthropocène, La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2013

discours traduit la peur de voir le jeune Japon moderne se couler sans discernement dans le moule occidental colonial et de voir disparaître avec lui les liens savamment noués depuis des siècles entre les cultures asiatiques. Et je réalise à quel point les études postcoloniales, qui se sont confrontées à des disparitions rapides et brutales des modes de vie antérieurs, sont riches et puissantes pour prendre conscience de la colonisation plus progressive et parfois imperceptible, qu'ont subi nos propres modes de pensées. L'homogénéisation moderne de la vision du monde en Occident s'est construite sur plusieurs siècles et même si l'on peut discerner de grandes étapes comme, par exemple, en France, la Troisième république et la destruction massive des cultures et langues régionales, il est difficile de saisir toutes les couches de pensée qui ont été touchées, aplanies et appauvries dans ce processus. En passer par les études post coloniales permet d'y voir plus clair en observant comme à la loupe - tant ils ont été rapides, grossiers et démesurés pour les pays colonisés - les modes opératoires et les idéologies politiques à l'origine de ces transformations.

À travers Tagore, je découvre cette littérature des *subaltern studies* et prend conscience du travail produit par ces historiens pour proposer d'autres modes de récits et envisager des « modernités alternatives ». Ashis Nandy, l'un des plus importants penseurs du mouvement, constate ainsi : « In countries like China, Japan and India, it is likely that the coming generations will know Chinese, Japanese or Indian pasts mainly in terms of processes that have led to the modernization of these countries. The rest of their pasts will look like useless esoterica meant for the practitioners of disciplines such as anthropology, history of religions, fine arts or literature. The process is analogous to the way the global pharmaceutical industry systematically scans the ingredients of many traditional healing systems, to extract their active principles and, after dis-embedding them from their earlier context, incorporate them in the modern knowledge system as commercially viable constituents. » Les *mazzera*, les chamans, les sorcières, les guérisseuses et autres alchimistes du monde entier, ont toutes et tous subi le même traitement. Leurs pensées et leurs savoirs ont été transformés en folklore pour les musées, ils ont été archivés et figés, séparés des mondes auxquels ils appartenaient et qui allaient, du fait de leur mise à l'écart, en grande partie disparaître. Les subalternistes essayent au contraire de retrouver ces relations et de raviver ces manières différentes d'envisager le réel, le monde et son histoire aussi. « La conséquence la plus dramatique de la colonisation », affirme l'écrivain subalterniste Nirmal Verma, « ne fut pas tant dans notre esclavage économique et politique que dans l'historicisation de

notre conscience qui pour la première fois se trouvait confrontée au tribunal du passé, du présent et de l'avenir. Dès l'instant où l'Occident a entrepris pour moi la recherche du passé je me suis pris à douter de mon présent parce que la conscience spontanée que j'en avais antérieurement à l'interférence de l'Occident ne comportait pas pareille division. Dissocié de mon propre passé, je me suis petit à petit aliéné de ce socle global dans lequel je vis, je meurs, je respire, je donne sens à ma vie. J'en suis venu à me sentir moi-même comme étranger dans ma propre culture<sup>22</sup>. »

Et c'est sans doute ce que propose aujourd'hui à l'Occident ce « temps des catastrophes » que nous vivons. Il nous projette dans un monde bouleversé, dans lequel nos repères ne fonctionnent plus et où nous nous sentons étranger à nos propres territoires. Mais il nous permet dans le même temps, comme si nous avions pu les regarder à distance, de remettre en question toutes nos évidences. Avec ce même recul, les réflexions des subalternistes aboutissent « à une critique radicale de la modernité, celle-ci étant incarnée par les héritiers de la philosophie des Lumières, constructeurs, au seul bénéfice des élites, d'États-nations porteurs d'oppression et de guerres, comme l'histoire de l'Europe ne le montre que trop<sup>23</sup>. » La référence à Tagore s'estompera peu à peu pour ces penseurs des études subalternes, celui-ci étant sans doute trop attaché, dans son aversion pour les oppositions trop radicales, à voir aussi les aspects positifs de la modernité occidentale (principalement l'indépendance subjective qu'elle permet dans le domaine artistique). Mais grâce à lui : « l'Inde n'est plus seulement l'objet d'une réflexion érudite ou d'une rêverie nostalgique sur les civilisations mortes ; elle constitue une force prise dans la réflexion et dans l'action au présent. Il ne s'agit plus de monologue mais de dialogue. (...) Ainsi, ce n'est plus seulement l'Europe qui sort l'Inde de son immobilisme historique en lui révélant son passé et en la lançant sur la voie du progrès et qui serait donc en droit que cette dernière prouve à son encontre de la reconnaissance. (...) La valorisation de l'Inde donne un avenir, non seulement à une autre Inde (qui a à apprendre de l'Occident) mais aussi à un autre Occident (qui a à apprendre de l'Inde). Ce à quoi on assiste, avec cette multiplication des paroles autorisées, c'est à la reconnaissance d'un autre susceptible de conduire à une altération de soi, à une transformation qui dessine un autre avenir que celui de la répétition impériale

22. MONTAUT A. et VERMA N., *l'Art et la conscience aujourd'hui*, Paris, Éd. EHESS, coll. Purushartha, 2004, p. 4

23. RACINE J-L., « L'Inde émergente, ou la sortie des temps postcoloniaux », *Hérodote*, vol. n° 120, no. 1, 2006, p.38

ou indigène<sup>24</sup>. » Et c'est ce dialogue que la recherche d'Oméga me suggère de continuer aujourd'hui. Elle me convie à aller voir du côté de l'Inde, du Japon et de leurs relations anciennes, d'y reconnaître d'autres manières de voir et de penser, d'autres manières d'être moderne aussi qui permettraient de nourrir le projet de construction de cette ville et d'en faire une ressource capable d'imaginer autrement les mondes à venir.

## C / Être indien dans le Japon de Heian

184 | Essayons de démultiplier encore ces paroles et ces manières de voir, de diffracter encore l'hologramme Oméga et, en restant de ce côté-là du monde, de remonter encore un peu plus loin pour observer d'autres points de rencontre créatifs, entre Inde et Japon. En suivant par exemple le parcours de l'homme qui sera considéré comme étant le premier émissaire de ces relations. Il s'agit d'un brahmane encore, du nom de Bodhisena et originaire de Madurai, né aux alentours de 704. Parti en Chine rencontrer les grands sages bouddhistes, il fait la connaissance, à la cour des Tang (dont la capitale, Chang'an, je l'ai déjà évoqué, servira de modèle à la construction de Heian Kyô) de l'Ambassadeur du Japon qui le persuade de venir visiter son pays. Dans le bateau, il rencontre d'autres personnages éminents de l'époque dont Kibi-no-Makibi<sup>25</sup>, à qui l'on attribue l'invention du syllabaire japonais katakana. Selon certaines interprétations, cette rencontre avec Bodhisena et la découverte auprès de lui de l'alphabet sanskrit, aurait été décisive pour l'élaboration de ce nouvel alphabet<sup>26</sup>.

Arrivé à Naniwa (actuelle Ôsaka) en 736, Bodhisena est ensuite introduit auprès de l'Empereur Shômu et invité par celui-ci à présider la cérémonie d'ouverture des yeux du Grand Bouddha du temple de Tôdai-ji, à Nara. Appelée *Daibutsu*, celle-ci consiste à peindre les yeux du Bouddha pour inviter son esprit à pénétrer et animer la sculpture (pour insuffler son âme, à l'objet statue). Bodhisena s'installe ensuite à Nara, dans le temple de Daian-ji, où il restera jusqu'à sa mort en 760 pour enseigner le Bouddhisme, le Sanskrit, et les philosophies indiennes. Il transmettra entre autres aux Japonais de l'époque le sutra Avatamsaka,

24. BRIDET G., « L'Inde, une ressource pour penser ? Retour vers les années 1920 », *Mouvements*, 77 <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2014-1-page-119.htm>, p. 126-127

25. Celui-ci aurait également importé au Japon l'art de la broderie, la lyre et le jeu de go.

26. ELIOT CH. et SIR GEORGE PARLETT H., *Japanese Buddhism*, East Sussex, Psychology Press, 1993, p. 225

dit de « l'ornementation fleurie<sup>27</sup> », qui décrit un univers sans limites de temps et d'espace ou « omnivers », doctrine à l'origine de *Kegon*, qui deviendra l'une des plus importantes écoles bouddhiques japonaises.

C'est ce même huitième siècle qui connaîtra, dans sa prochaine dynastie, celle de Heian, le grand déplacement des élites japonaises de Nara à Heian-kyô et l'invention d'importantes notions esthétiques japonaises classiques tel que, par exemple, le *furusato*. Selon Pierre-François Souyri<sup>28</sup>, l'invention de ces notions et le développement de la littérature romanesque d'une Murasaki Shikibu<sup>29</sup> ou d'une Sei Shônagon<sup>30</sup> (dont les listes étaient citées par Chris Marker dans *Sans Soleil*), auraient d'ailleurs été rendus possibles grâce à l'accès de ces femmes lettrées de la cour, au syllabaire katakana. Simplifiant l'écriture et la rendant accessible aux femmes, il leur aurait permis de décrire au plus près l'atmosphère de la cour.

Et je me souviens que c'est à cette même période encore, comme je l'ai lu chez Anna Tsing, que, du fait de la déforestation nécessaire à la construction des temples et à l'alimentation des forges de ces deux nouveaux grands centres urbains, sont apparus les champignons *matsutake*. « Les *matsutake* étaient un plaisir réservé à l'élite, le signe du privilège de vivre dans une nature reconstruite avec art en fonction de goûts raffinés. (...) Les *matsutake* étaient devenus un élément d'une saisonnalité idéale, appréciés non seulement dans la poésie mais dans tous les arts, de la cérémonie du thé au théâtre<sup>31</sup>. »

Je me prends à rêver les liens étranges que l'on pourrait tisser entre, d'un côté, un brahmane indien venu du sud du Tamil Nadu avec son alphabet sanskrit et la pensée d'un univers sans limite, pour insuffler l'esprit de Bouddha dans les yeux d'une statue géante ; et de l'autre, des femmes de l'élite japonaise, lettrées, déplacées puis sédentarisées dans une ville nouvelle, construite selon le plan de la puissante capitale chinoise des Tang, découvrant dans les potentialités d'un tout nouvel alphabet les moyens de décrire leur monde, de

---

27. L'Avatamsaka Sutra, dite Soutra de l'ornementation fleurie ou Soutra de la guirlande (de fleurs), occupe une place très importante dans le bouddhisme mahāyāna chinois, japonais et tibétain. Il décrit très longuement la Réalité Ultime : le Dharmadhatu. Leur synthèse, connue surtout par les écrits du plus célèbre d'entre eux, le moine Fazang, décrit un univers sans limites de temps et d'espace (appelé dans certains ouvrages sur la philosophie chinoise « omnivers ») composé de domaines en continuelle interpénétration.

28. SOUYRI P.-F., *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010

29. Écrivaine entre autres, du *Dit du Genji*, roman épique écrit au XI<sup>e</sup> siècle et considéré comme le premier chef d'œuvre de la littérature japonaise. MURASAKI S., *Le Dit du Genji* (trad. du japonais par SIEFFERT R.) [1010], Lagrasse, Verdier, 2011

30. Écrivaine, entre autres, des *Notes de chevet* (*Makura no sôshi*), achevé en 1002 et considéré comme une œuvre majeure de la littérature japonaise. SEI SHONAGON, *Notes de chevet* (trad. du japonais par BEAUJARD A.) [1002], Paris, Gallimard, 1985

31. TSING LOWENHAUPT A., *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* (trad. de l'anglais PIGNARRE P.) [2015], Paris, La Découverte, 2017, p. 38-39



dire les sentiments fragiles de nostalgie qui les animent et les joies que leur apportent des champignons au goût nouvellement raffiné. Cette période, nourrie d'influences chinoises et indiennes, est considérée par beaucoup d'historiens du Japon comme celle de la construction d'une véritable vision du monde japonaise. Ce sont ces créations culturelles, faites de mélanges et de strates infinies que Tagore, dans son message, enjoignait le Japon à ne pas oublier. Il lui proposait de continuer les hybridations, de perpétuer les emprunts, de se « servir des matériaux recueillis dans l'Ouest, selon (son) génie et (ses) besoins », sans remplacement d'une culture par l'autre et contre « l'exclusivisme » de la culture occidentale. De continuer à faire voyager les âmes aussi, pour animer les objets construits et ne pas les laisser se refroidir dans une matière inerte.

Peu avant la fin de notre entrevue, Fumiko avait ajouté : *vous savez, après plusieurs années en Inde, le japonais (je parle de la langue) me manquait beaucoup. Seule devant le miroir, il m'arrivait de prononcer des mots, tout haut, pour le simple plaisir de les entendre résonner dans la pièce. J'avais aimé la simplicité et la puissance de ce petit rituel personnel qu'avait inventé Fumiko pour compenser son manque. Plus que les images, la sonorité des mots, parvenait à faire exister le Japon pour elle, jusque dans son exil et malgré la nostalgie. Cette anecdote avait été décisive dans la mise en place du projet que j'avais initié ensuite.*

À travers mes rencontres avec les Japonais et les Japonaises de Chennai, je voulais découvrir les multiples manières d'être japonais en Inde. Je voulais partir de leurs expériences aussi pour imaginer qui pourraient être les habitants d'Oméga et ce qu'aurait encore de japonais cette ville nouvelle établie en Inde. Mon propre rêve, mes projections personnelles me semblaient insuffisantes pour inventer ce monde-là, je voulais les hybrider aux leurs, créer un dialogue propice à la création de ce territoire. Je voulais qu'ils et elles me racontent, et qu'à travers leurs mots se dessinent leurs images de nostalgie, la structure de leurs fantasmes et leurs manières d'en faire état. Je voulais saisir ce que l'exil avait produit de découvertes, de créations, de déceptions et de manque aussi. J'avais donc imaginé une série de questions à travers lesquelles ils et elles pourraient évoquer leurs expériences réelles et personnelles dans ce déplacement. Puis, dans la deuxième partie de l'entretien, je leur proposais d'imaginer avec moi cette ville japonaise dans le sud de l'Inde. Etape par étape, ils construiraient le scénario d'une histoire apocalyptique étrange, celle d'une famille japonaise, mystérieusement installée dans une ville nouvelle et déserte du Sud de l'Inde.



## D / Nouveaux déplacements

Trois ans plus tard, Arai Fumiko était rentrée au Japon après que son parti ait gagné les élections à Fukuoka, tout comme Matsushita Ryoko qui avait été remplacée à la tête de l'association des Japonaises de Chennai, mais toutes deux m'avaient introduite auprès des membres actuels des sections masculines et féminines de l'association et recommandée à Minami Mayu, qui travaillait pour le consulat japonais et m'avait donné rendez-vous dans un café du centre-ville. Ce n'est qu'en retrouvant les trophées de chasse, les photos de famille et l'atmosphère tellement hors-sol de cette salle fleurie au cœur du chaos de la ville, que j'avais réalisé qu'il s'agissait du même café, dans lequel j'avais rencontré Fumiko deux ans plus tôt.

Les familles figées dans leurs poses des années 20 et les têtes de biches en carton pâte suspendues devant moi, apparaissaient comme un avertissement. Elles rappelaient la menace : la mise à mort potentielle du réel que j'étais venu rencontrer ici, et les dangers d'un travail qui ne parviendrait qu'à le figer dans mes propres catégories. Elles venaient me rappeler ce besoin de faire dialoguer mes visions du monde avec celles de cette singulière communauté de Japonais installés en Inde. Utiliser le biais de la fiction pour leur proposer de fabuler avec moi cette ville. Insuffler leur esprit dans l'espace vide et sans âme de ce territoire en construction. Ouvrir avec eux toutes les possibilités de cet espace à fantôme serait pour moi une manière de fabriquer une matière vive, aux contours mouvants. J'avais imaginé ce dispositif d'entretiens et rédigé un appel à participation qui avait circulé auprès de l'association. Les Japonais et Japonaises que j'allais rencontrer à Chennai n'avaient, pour la plupart, jamais entendu parlé du projet de construction de la ville d'Oméga mais ils partageaient l'expérience, parfois acrobatique, qui consistait à transposer leurs liens communautaires dans cet état du sud de l'Inde. Ils avaient quitté le Japon pour des raisons très diverses et ne projetaient par forcément de s'installer à Chennai sur le long terme, mais ils avaient tous vécu le dépaysement intense qu'impliquait ce déplacement. Enfin, même sans l'avoir subi directement, ils avaient en commun le traumatisme de la Grande catastrophe de l'Est du Japon et partageaient l'angoisse de sa possible répétition. C'est avec eux que je voulais fabuler Oméga, en pariant sur la puissance imaginative que produirait cette proximité entre leurs parcours et le scénario de peuplement de la ville qui avait commencé à se construire dans ma tête. Durant presque

deux mois, j'allais rencontrer une vingtaine de personnes. Avec chacune je déroulerai la même série de questions. La première partie porterait sur leur expérience réelle de vie en Inde et la deuxième leur proposerait d'inventer le scénario fictif de la construction de la ville d'Oméga.

Mayu avait accepté de participer au projet et également de m'accompagner comme interprète. Avant de commencer l'entretien, comme je le ferai avec chacun de mes interlocuteurs par la suite, je lui précise mes demandes. Il ne s'agit pas d'interviews journalistiques mais d'un matériau de travail, des repérages en quelques sortes, qui seront utilisées tels quels dans le cadre d'une exposition en France et qui serviront, dans un second temps, à l'écriture du scénario d'un film de fiction. Les questions que je pose n'attendent pas de réponses particulières, ni immédiates. Elle peut donc prendre tout le temps nécessaire pour réfléchir, elle peut aussi hésiter, revenir en arrière ou recommencer, autant qu'elle le souhaite. Les seules contraintes consistent à parler directement face à la caméra et à faire des phrases complètes. Dans la première partie je lui demanderai de raconter son arrivée et sa vie en Inde, en essayant de faire appel à des souvenirs précis. Il n'est pas nécessaire d'être exhaustive mais j'aimerais qu'elle détaille précisément des situations qui l'ont marquée. Enfin, dans l'autre partie de l'entretien, je lui décrirai des scènes de fictions à partir desquelles elle pourra imaginer les personnages, la raison de leur présence dans les lieux, les motivations de leur actions...

En 2014 Mayu arrive en Inde. Etudiante en développement à l'Université jésuite Sophia à Tôkyô, elle a suivi les conseils de l'un de ses professeurs indiens et vient poursuivre un master à Chennai. Après un petit voyage touristique de reconnaissance quelques mois plus tôt, durant lequel elle ira, comme il se doit, visiter le Taj Mahal, Mayu, 22 ans, débarque donc à Chennai. Comme le raconteront la plupart de ceux que j'interrogerai plus tard, son arrivée est très déstabilisante. L'aéroport de Chennai, avant sa rénovation il y a deux ans, est *vieux, poussiéreux et mal fichu*. Passé les portes qui ouvrent vers la sortie, elle est accostée simultanément par des dizaines de chauffeurs de taxi ou porteurs de bagages qui se font tous passer pour des hôtes venus l'accueillir. *À l'Université, personne ne m'avait donné d'information précise avant mon départ et je ne savais même pas si quelqu'un viendrait réellement me chercher*. Mayu est paniquée. Et lorsque finalement, le professeur qui avait été mandaté se présente, elle n'arrive plus à le croire. Il devra lui faire un résumé de son curriculum vitae pour

la convaincre. Elle part donc avec lui dans une voiture déginglée et sans air conditionné. *On est au mois de mars et il fait très chaud. Sur la route entre l'aéroport et l'Université, on a eu un accident. Rien de grave mais la réparation a pris trois bonnes heures et je commençais à m'inquiéter pour mon inscription prévue le jour même au Loyola College de Chennai.* Une fois sur place, personne ne l'attend. Son professeur lui propose d'aller dormir et de reporter les démarches d'inscription au lendemain. Elle est logée à la tamoule, dans un *dormitory* indien. Le dortoir est exigu, mal entretenu et mixte. Elle n'a rien à manger. *Ce sont les étudiants français qui m'ont sauvé la vie, en partageant leur repas avec moi,* précise-t-elle en souriant. Le lendemain, les choses ne s'arrangent pas vraiment. Elle ne parle pas tamoul et, à l'époque, très peu anglais. *Rien n'est organisé pour m'accueillir et personne ne me facilite la tâche. Les bureaux de l'administration me renvoient les uns aux autres, sans me proposer de solution.*

Elle doute un temps de son choix et prévient sa mère qu'elle songe à rentrer au Japon. *Mais petit à petit je m'ajuste à la façon si peu japonaise dont est organisée l'administration, la ville, le quotidien.* Elle se fait au flou qu'elle trouve ici dans la répartition des rôles et des responsabilités. Elle apprend le tamoul et réussit même à rédiger ses dissertations dans cette langue. Finalement, Mayu apprécie ce sud de l'Inde qui, contrairement à ce que lui laissait pressentir ces premiers jours et la mauvaise réputation du continent vu du Japon, est avec elle très doux et accueillant. Et même si, vu d'ici, le Japon lui semble un pays exceptionnellement pratique et confortable, elle a choisi de travailler dans le développement et essaye donc d'en tirer des connaissances nouvelles.

Elle parle notamment de cette conception de la ponctualité, si importante au Japon et qui lui semblait une valeur primordiale. A Chennai, la légèreté avec laquelle ses camarades indiens considèrent les horaires de rendez-vous l'agace profondément. Elle comprend mal cette attitude qu'elle considère comme un manque profond de politesse et d'attention, jusqu'à cette expérience avec un étudiant avec lequel elle devait faire une enquête de terrain. *Il arrivait régulièrement avec deux-trois heures de retard aux rendez-vous et s'en excusait à peine. Cela m'exaspérait. Puis, un jour, nous sommes partis ensemble dans son village. C'était un village très éloigné. Les maisons étaient en torchis et n'avaient pas l'eau courante, ni l'électricité. Les transports étaient quasiment inexistantes et je me suis peu à peu aperçue que personne ne portait de montre au poignet. À ce moment-là, j'ai compris que pour lui aussi, l'arrivée à*

Chennai avait nécessité un ajustement important et que ce rapport au temps marqué par des montres était complètement nouveau pour lui. Ça ne m'empêche pas de le trouver toujours agaçant, c'est quelqu'un que je n'apprécie pas vraiment, mais j'ai compris que chaque chose a ses raisons. Je ne sais pas s'il faut les laisser telles quelles ou les changer mais je sais maintenant qu'elles viennent de quelque part.

Ce problème de la ponctualité reviendra souvent dans les entretiens. De nombreux expatriés japonais en Inde sont envoyés par des entreprises pour occuper des postes de cadres dans leurs succursales indiennes. La plupart disent leurs difficultés à faire correspondre les attentes et méthodes de travail japonaises avec le mode de vie indien et en particulier, avec la conception du temps « à l'indienne ». Mais pour Mayu cet agacement premier laisse place à une remise en question de sa propre conception du temps. Le voyage en Inde produit un déplacement de pensée et permet d'entrevoir que ce découpage de la journée à la seconde près ne va pas de soi, qu'il a une histoire.

Pour moi aussi, le premier voyage en Inde, à quatorze ans, avait été particulièrement bouleversant. Ce n'est que quelques années plus tard, en regardant le film *The Lunch box*<sup>32</sup>, que j'ai décrypté cette sensation ambivalente d'avoir affaire à un chaos insensé qui pourtant, si l'on prend le temps de s'y arrêter, non seulement a des raisons bien précises mais en plus fonctionne parfaitement. Le film s'appuie sur une pratique qui consiste pour les femmes au foyer de Bombay, à envoyer des boîtes repas à leur mari afin qu'ils déjeunent sur leur lieu de travail. L'intrigue repose sur la permutation accidentelle de deux *lunch box*, erreur à partir de laquelle se développe une belle histoire d'amour platonique et gastronomique. Mais dans la réalité, les *lunch box* numérotées rapidement à la craie, transportées dans un fatras manifeste, et valsant de l'arrière d'un vélo à celui d'un *rickshaw*, d'un wagon de train brinquebalant à un autre pour traverser l'immensité de Bombay du sud au Nord, atterrissent presque infailliblement entre les mains de la bonne personne. Avec un taux d'erreur estimé à 1 pour 16 millions, précise un article du *Forbes*<sup>33</sup>. Cette organisation, appelée le *dabbawallah* (littéralement « celui qui fait les boîtes »), avait été mise en place à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour assurer à chaque travailleur, dans le cadre des grands travaux de modernisation du pays sous la colonisation britannique, un repas respectant les prescriptions alimentaires

32. BATRA R., *The Lunch Box*, produit par Sikhya Entertainment, DAR Motion Pictures, Arte France Cinéma, Dharma Productions, UTV Motion Pictures, 2013, 104'

33. CHAKRAVARTY S. N., « Fast Food », *Forbes*, 1998 <https://www.forbes.com>

propres à sa caste. Celle-ci est tellement fiable et ponctuelle qu'elle a été étudiée par l'école de Commerce de Harvard comme modèle pour la programmation d'applications de livraison à domicile. Mais en Inde, elle est rendue possible grâce à la personnalisation du service. Les *lunch box* sont prises en charge dans chaque quartier par une personne locale de confiance, capable d'adapter son trajet en fonction des imprévus et d'assurer ainsi sa livraison et son retour, en temps et en heure. En plus de cette qualité première d'improvisation, les livreurs appartiennent « presque exclusivement à la communauté Vakari, qui adore le dieu hindou Vithala, dont l'enseignement est que le don de nourriture est l'une des meilleures choses que l'on puisse faire<sup>34</sup>. » Ainsi, la proposition récente de moderniser cette pratique en la remplaçant par une application informatisée a fait face à de nombreuses oppositions en Inde.

Cette pratique, découverte à travers le film de Ritesh Batra, m'avait semblé emblématique de l'organisation indienne. Elle donne l'image extérieure d'un grand désordre mais prend en réalité en compte un ensemble de paramètres extrêmement complexes qui mélangent par exemple des considérations économiques modernes et des pratiques spirituelles traditionnelles. Au contraire de l'informatisation, elle repose souvent sur la prise en compte de l'imprévu et la capacité à s'y adapter est valorisée. A l'opposé, dans le Japon actuel, l'improvisation est une valeur à proscrire. Je l'avais compris le jour où, encore en résidence à la Villa Kujoyama, j'avais répondu à Kotera Masako (l'administratrice en charge des résidents) qui me questionnait sur les réservations à faire en vue de la visite prochaine de mes parents, de ne pas s'inquiéter pour leurs billets de train, que nous allions improviser. Elle avait explosé de rire et m'avait regardé perplexe, dans l'attente d'un signe attestant du second degré de ma réponse. Mais cela avait-il toujours été le cas au Japon ?

Je découvrais à travers mes recherches que les voyageurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle portaient sur leurs collègues japonais le même point de vue agacé que celui qui s'était répété chez mes interlocuteurs, à propos des travailleurs indiens. Le temps de l'horloge, apparu en Europe au XV<sup>e</sup> siècle, n'arrivera au Japon qu'après Meiji. Avant cela, le temps japonais est « saisonnier », il est découpé en jour/nuit, chaque journée et chaque nuit étant elles-mêmes partagées en six moments marqués par la sonnerie d'un gong. Ce temps saisonnier est donc nettement moins précis et les voyageurs européens, déjà habitués à l'époque à la rigueur minutée, se plaignent de ce rapport au temps relatif. Je lirai ainsi que cette concep-

---

34. <http://www.slate.fr/story/134873/premier-systeme-livraison-nourriture-125-ans-inde>

tion du temps, n'imprègnera vraiment le quotidien japonais qu'après la seconde guerre mondiale. Le fameux adage tayloriste « le temps, c'est de l'argent » viendra soutenir l'effort de redressement économique du pays et les écoles, comme les entreprises et le réseau ferroviaire, seront les vecteurs de transmission de cette mentalité nouvelle<sup>35</sup>.

Et cela me rappelle ce que me racontait Misako, l'une de mes interlocutrices rencontrée à Bangalore, à propos de son arrivée en Inde il y a quarante-quatre ans. *La première fois que je suis venue en Inde, ça m'a fait l'effet d'une machine à voyager dans le temps. Cela m'a rappelé le jour où, petite, mes parents m'ont fait marcher à Ikebukuro, de la sortie Est à la sortie Ouest de la gare. Il fallait traverser un passage souterrain très sombre dans lequel il y avait beaucoup de vétérans blessés. Je me souviens avoir été tellement effrayée que je serais la main de ma mère. Quand j'ai vu les mendiants en Inde, j'ai eu l'impression de revoir la même scène. (...) La différence culturelle ne m'a pas tant frappée, j'ai plutôt eu l'impression d'être retournée dans le Japon d'antan.*

Même si beaucoup de choses l'énervaient au départ, Misako s'est habituée elle aussi et s'est sentie plutôt à l'aise dans ce pays qui lui rappelait le Japon de son enfance. Elle a perçu aussi un avantage dans le fait d'être confrontée ici à des difficultés matérielles quotidiennes. *Nous sommes habitués à une vie faite de coupures d'eau et de courant. Nous pouvons vivre dans ces conditions. Aujourd'hui au Japon, avec l'avance technologique, les gens sont paniqués par la moindre coupure de courant, ou la moindre coupure d'eau. Quand je vois cela d'Inde, cela me rappelle quel point les Indiens sont forts. La seule chose qu'elle a voulu emporter du Japon, c'était un lave-linge, car elle se souvenait à quel point il était fatigant de faire la lessive à la main. Mais en dehors de cela, je ne suis pas attachée aux objets, je suis bouddhiste et ce que j'ai gardé du Japon, me dit-elle, n'a pas la forme d'un objet. Ma mère était très stricte, mais elle ne croyait pas vraiment aux dieux. Par contre, elle me disait de toujours de veiller sur les âmes de nos ancêtres. Et cette leçon est gravée. Mes parents ne sont plus de ce monde, mais j'ai ramené leurs cendres ici avec moi. Cela me permet de rester avec eux, c'est la seule chose que j'ai ramenée. Pour ma part, je sais que je serai enterrée ici, précise-t-elle, je n'ai plus l'intention de rentrer au Japon.*

35. HASHIMOTO T., « Japanese Clocks and the History of Punctuality » in *Modern Japan. East Asian Science, Technology and Society 1*, March 2008

Minami Mayu sait, elle aussi, qu'elle passera l'essentiel de sa vie à l'étranger, mais pour elle, cette perspective n'est possible qu'en rentrant régulièrement au Japon et sachant qu'elle y retournera plus tard. *J'apprécie d'autant plus ma vie actuelle à Chennai que je sais qu'elle a une fin. Je ne m'imaginais pas vivre comme une indienne en Inde.* Sakuraï Riyo, une autre femme, interrogée plus tard, dira, en imaginant rester vivre à Chennai toute sa vie, *qu'avec le temps elle pourrait peut-être devenir une Japonaise en Inde.* Pourrait-on imaginer une série de gradations, allant de vivre comme une Japonaise au Japon, à devenir une Japonaise en Inde, jusqu'à réussir à vivre comme une Indienne en Inde ? Que contiendraient ces différentes manières d'être soi dans des espaces différents ? Dans ces déplacements, les gens que j'interroge trouvent une occasion de formuler et d'explicitier ce sur quoi repose leur identité japonaise. Ce qui se conserve dans l'exil et ce qui est idéalisé aussi. Depuis l'Inde, le Japon tout entier devient *furusato*. Il est la matrice à partir de laquelle chacun peut partir sachant également qu'il pourra, s'il le souhaite, y revenir. Mais justement, dans la partie fictionnelle de mes entretiens, je propose d'imaginer que le retour est impossible. Que se passe-t-il si l'on imagine que le Japon a disparu et qu'on ne pourra plus jamais rentrer ? - *Never?!*

Comme la plupart d'entre eux à cette question, Mayu me demande avec une certaine inquiétude dans la voix : *jamais ?!* Pourtant une fois la surprise passée, les raisons de sa disparition sont vite trouvées et soulignent la prégnance et la pertinence de cette hypothèse dans la pensée actuelle.

## 2 / LA FICTION OMÉGA

---

Pour cette partie fictive, je m'étais inspirée du premier scénario que j'avais imaginé durant mes premières visites d'Oméga en 2014. Pendant ce même séjour, un ami d'enfance pondichérien, installé depuis plusieurs années en France, m'avait demandé d'aller jeter un oeil à la construction de sa maison. Il avait acheté sur plans, dans un nouveau *township* de la banlieue de Pondichéry. Ce nouveau quartier était construit de la même petite bâtisse blanche et rouge, à perte de vue, entouré d'un mur-barrière qui le séparait d'un territoire en friche. Certaines maisons étaient terminées, d'autres étaient encore en chantier et, pour le moment, la ville et son gardien ne comportait qu'un seul et unique habitant.

C'est à la faveur d'une sorte de surimpression mentale entre ces deux lieux que les prémices de l'histoire étaient apparues. Oméga, « la dernière », serait le refuge d'un Japon disparu. Il serait d'abord celui d'un jeune couple avec enfant, premiers et uniques habitants de cette ville nouvelle, attendant et préparant la venue de leurs compatriotes. J'avais la situation de départ, j'avais le décor, restait maintenant avec l'aide de mes interlocuteurs, à construire l'histoire.

Qui sont ces gens ? Pourquoi sont-ils dans cette ville ? Qu'attendent-ils ? Ce sont par ces questions que débute la partie fictive de l'entretien. À partir des scènes décrites, je demande à mes interlocuteurs d'imaginer. Je décris petit à petit la ville vide, faite de petites maisons toutes identiques ; le couple seul, isolé dans son enceinte avec leur jeune enfant ; je parle du gardien indien de la ville ; des autres qui doivent arriver et qu'il faut accueillir ; des autres qui n'arrivent jamais ; du retour au Japon, devenu impossible ; d'un fantôme qui apparaît à l'enfant pour lui dire une chose importante, et finalement, de la disparition du Japon. À partir de chaque scène, mes interlocuteurs et interlocutrices imaginent les personnages, les raisons de leur présence, leurs buts, leurs réactions, et construisent, étape par étape, leur version de l'histoire. Chacun de ces scénarii différents forment autant d'anticipations possibles d'Oméga et autant de miroirs des conditions d'exil de ces Japonais et Japonaises, expatriés en Inde. À travers la fiction Oméga s'expriment aussi leurs inquiétudes réelles.



## A / La catastrophe

Pour expliquer la présence de cette famille japonaise dans cette ville nouvelle mais déserte du sud de l'Inde, Mayu avait suggéré qu'il s'agisse d'*expatriés japonais envoyés par une entreprise japonaise avec une très mauvaise assurance sociale*. Ce qui expliquerait l'endroit hostile dans lequel ils avaient été envoyés. Et le fait qu'ils soient seuls. Elle les imaginait urbains, comme elle, et donc pratiquant et connaissant peu les traditions japonaises. Pour préparer l'arrivée des autres Japonais censés les rejoindre, elle pensait tout de même qu'ils pourraient organiser une fête et, pour l'occasion, réapprendre à confectionner des choses japonaises. De la nourriture ou des *koïnobori*<sup>36</sup>, par exemple. Ils en profiteraient ainsi pour que leur enfant apprenne ces pratiques traditionnelles qu'eux-mêmes ne connaissaient plus. Cela me rappelait les gestes rejoués et la mémoire recomposée des habitants de Tôwa à la suite de la catastrophe.

Lorsque, dans les séquences suivantes, la famille s'aperçoit que les autres n'arriveront pas, Mayu me dit que c'est une situation tout à fait envisageable en Inde, *on vous dit que des gens vont arriver, vous organisez tout pour les accueillir mais, finalement, ils ne viennent pas. Et personne ne vous explique pourquoi*. Lorsque je lui demande malgré tout d'imaginer les raisons de leur défection, elle change de version. La famille n'est finalement pas expatriée. Elle pense qu'il s'agit plutôt de réfugiés, qui auraient quitté le Japon à la suite d'une catastrophe naturelle et peut-être nucléaire. *Cette famille me fait penser aux réfugiés de la catastrophe de 2011. Ce n'est pas exactement la même situation mais ces gens qui vivaient dans la région depuis des générations ont dû partir de leur terre natale et tout abandonner. Cette situation me fait beaucoup penser à eux et je crois que cela pourrait arriver à tout le monde*. Dans cette version, les autres n'arrivent jamais parce qu'ils ont trouvé refuge ailleurs, probablement dans un autre pays. *Si j'avais le choix, je ne choiserais certainement pas l'Inde*. Quant au Japon, dont la fin de mes questions laissent entendre qu'il aurait disparu, Mayu précise qu'il n'a pas physiquement disparu mais que du fait de l'accident nucléaire, il n'est tout simplement plus habitable.

Il apparaîtra dans les entretiens avec les participants suivants, vingt au total, que les récits, sans forcément entraîner un parallèle aussi immédiat avec la catastrophe de 2011, laisseront

---

36. Carpes en papier, que l'on fabrique pour la fête des enfants le 5 mai.

transparaître une inquiétude profonde quant à l'avenir du Japon et du monde en général. Qu'il s'agisse d'imaginer la désormais classique submersion du Japon<sup>37</sup>, de pencher pour une catastrophe écologique, pour une épidémie ou pour l'explosion des volcans de l'archipel, les raisons semblent nombreuses de voir le Japon disparaître. Et cette perspective convie à la construction d'une identité étrange, à imaginer comment perpétuer la mémoire d'un peuple alors que son pays aurait disparu. Voyons par exemple le récit d'Hiroko.

## B / Apprendre à être heureux en Inde

Dans son scénario de fiction, Hiroko propose que la famille japonaise, envoyée en Inde par une société japonaise, a été flouée. *Personne ne les a prévenus qu'ils se retrouveraient seuls dans une ville perdue au milieu de nulle part. Ce n'est que peu à peu qu'ils comprennent qu'ils ont été intentionnellement envoyés en éclaireurs pour savoir si d'autres familles pourraient les rejoindre. En attendant, le gardien indien de la ville a été posté là pour les surveiller et les espionner.*

196

Hiroko est la seule personne que j'ai retrouvée de mon premier séjour à Chennai, en 2016. Nous nous étions rencontrées à l'époque, comme elle me l'avait proposé, dans le hall d'un grand hôtel chic du centre-ville. Elle était accompagnée de sa sœur, venue lui rendre visite. À l'époque déjà, elle semblait se languir de sa vie au Japon et de l'indépendance qu'elle avait perdue en acceptant de suivre son mari en Inde. Mais elle m'avait aussi parlé de ce sentiment incroyable de liberté qu'elle avait ressenti en arrivant ici.

Cette année, pour la filmer, Hiroko m'a proposé de venir chez elle. En arrivant sur place, je constate qu'elle habite dans une banlieue assez excentrée de la ville. Elle ne fait pas partie de ces communautés d'expatriés japonais, regroupées autour de l'école américaine ou dans les quartiers chics et aérés du bord de mer. Hiroko habite une petite maison très simple, un petit cube de béton à l'indienne, très peu meublé et juste agrémenté de quelques photos, guirlandes et stickers japonais. Elle m'a prévenue, *je serai avec mes enfants et mon chien. J'espère que ça ne gênera pas le tournage.* Nous nous installons dans son salon. Elle est assise, très frêle, sur un canapé gris élimé où nous prenons soin de disposer cinq coussins

---

37. KOMATSU S., *La Submersion du Japon* (trad. du japonais par SHIBATA M.) [1973], Paris, Éd. Philippe Picquier, 2000

colorés. Derrière, un simple tissu punaisé au mur en guise de rideau laisse entrevoir, entre deux coups de ventilateur, les grilles en fer forgé de la fenêtre et à travers elles, la rue. Mes enregistrements comportent bien quelques glapissements du chien, les gloussements et les pas des enfants qui tournent autour de notre installation tout le temps de l'entretien, mais cela restitue bien l'atmosphère de cette chaude après-midi de mars, dans la maison d'Hiroko.

Nous reprenons donc ce jour-là, par le début, notre conversation suspendue trois ans auparavant. Après quelques mois de *chat* avec un ami indien rencontré sur internet, Hiroko, qui n'a qu'une vingtaine d'années à l'époque, décide de lui rendre visite. Un peu intimidée, elle propose à une amie de l'accompagner. Leur arrivée à l'aéroport de Chennai est aussi déstabilisante que celle de Mayu, d'autant qu'elles arrivent de nuit et ne parviennent pas à distinguer entre tous ces visages noirs dans l'obscurité. Hiroko raconte le même quiproquo, lorsque son ami d'internet se présente enfin à elle, et qu'elles le prennent pour un énième chauffeur de taxi. Mais, passé cette première angoisse du début, son ami les emmène au bord de la mer, à Mahabalipuram. Hiroko est rassurée, elle apprécie la liberté et la douceur de vivre de cette Inde du sud qu'elle découvre. *La première fois que j'ai roulé en moto sans casque, je me suis dit, c'est la liberté ! Pour moi c'était ça, l'Inde !* Puis, quelques temps plus tard, son ami d'internet devient son mari et s'installe avec elle au Japon. Ce n'est que lorsqu'elle est enceinte de son troisième enfant, une petite fille, que son mari décide de rentrer en Inde. Il veut s'occuper de son père malade et pense qu'ils seront mieux en Inde pour l'éducation des enfants.

La nouvelle est trop soudaine pour elle, *ça m'a un peu frustrée, j'avais l'impression de ne pas avoir le temps de tout préparer. Pour commencer, je suis psychiatre et il a donc fallu organiser mon remplacement, prévenir mes patients. Ça a été le plus douloureux pour moi. Et puis, il y a eu toutes les questions pratiques du déménagement qui peuvent être si compliquées au Japon. Par exemple, le problème des encombrants. Il fallait que je m'occupe de jeter les meubles et autres objets que nous n'emportions pas. C'était une maison japonaise, dans laquelle j'avais emmagasiné tellement d'objets, de meubles, de souvenirs. Et au Japon le système des poubelles est extrêmement contraignant. On est tenu de prévenir de la liste précise de tout ce que l'on jette et on a le droit à un créneau pour chaque type d'objet. Et puis, il y avait le chien aussi, que j'ai dû faire vacciner et pour lequel il fallait organiser le*

*transport. Mais comme j'étais déjà bien enceinte, je ne me suis installée que pour quelques semaines à Chennai et je suis rentrée au Japon pour me préparer à l'accouchement. Je ne voulais pas accoucher en Inde. Cet aller-retour m'a permis de terminer tout ce que je n'avais pas pu faire du premier coup.*

Sara, sa petite dernière, a maintenant six ans. Elle est postée avec ses frères, à l'extérieur, le nez à la fenêtre, et nous espionne avec malice. Hiroko évoque son installation à Chennai qui n'a pas été facile. Elle a dû cohabiter les premiers temps avec son beau-père qui ne lui laissait pas beaucoup de liberté et elle n'avait aucun ami autour d'elle pour prendre l'air. Il lui a fallu également abandonner son métier de psychiatre, ce qui lui manque beaucoup. Il y a pourtant des choses qu'elle apprécie en Inde. *Au Japon, tout le monde respecte les règles, c'est très différent de l'Inde. Mais maintenant, je trouve que c'est exagéré, j'ai l'impression que cela crée beaucoup de stress. Si le Japon arrivait à tolérer les erreurs, je pense que la vie serait plus agréable. Ici, en Inde, on considère que l'homme n'est pas parfait, qu'il peut se tromper, et que ce n'est pas grave.*

198

Mais revenons-en à cette famille japonaise, envoyée sans le savoir comme « témoin » dans le sud de l'Inde. L'essai ayant été concluant, Hiroko suppose maintenant que la société japonaise annonce à ce couple l'arrivée prochaine d'autres familles. Ils organisent donc, avec l'enfant, une réception pour les accueillir. Ils fabriquent pour l'occasion des *origami* et des *ikebana* et l'enfant se prépare à chanter une comptine japonaise très connue et symbolisant l'arrivée du printemps, intitulée *Tulipe*, qu'elle me chante face caméra.

Le récit d'Hiroko est très proche de celui que m'a proposé Sakurai Riyo, le matin même. Elle aussi avait imaginé une famille envoyée par une société japonaise en éclaireur, pour un projet d'installation japonaise plus important. Et comme cette famille semble bien s'adapter, la société décide d'envoyer d'autres personnes. Dans la version de Riyo cependant, cette première expérience de vie à l'étranger est plus positive. La vie en Inde est décrite comme *mystérieuse* pour eux, car c'est la première fois qu'ils sortent du Japon, mais elle est aussi *une occasion de découvrir d'autres cultures et de faire de nouvelles expériences*. La première famille, ayant réussi à découvrir les choses par elle-même, pourra enseigner aux nouveaux venus, les aider dans leur installation et *leur faire découvrir les belles choses de l'Inde*. L'enfant, pour la fête d'accueil, chantera ici une autre chanson japonaise célèbre : *Sakura*.

## C / Tisser vies et fantasmes

Chacun de ces parcours individuels et chacune de ces histoires inventées impliquent des développements si longs et si délicats, comment faire pour rendre compte de leur totalité sans les simplifier ? Comment les tisser ensemble et réussir néanmoins à transmettre leur richesse, leur subtilité et la manière dont s'enchevêtrent pour chacune de ces constructions, réel et fiction ?

Des différents scénarios élaborés, ressortent cinq grandes catégories de propositions expliquant la présence de cette famille japonaise en Inde :

- Ceux qui ont été envoyés en Inde par une société japonaise
- Ceux qui ont été envoyés en mission par le gouvernement
- Ceux qui ne supportaient plus le Japon
- Ceux qui voulaient s'inventer une vie nouvelle
- Ceux qui ont fui à la suite d'une catastrophe

Mais les récits empruntent souvent à plusieurs de ces catégories et, à l'intérieur de chacune, ce sont avant tout les différences qui en font la saveur. Synthétiser ces histoires en en tirant des grandes lignes générales n'arrive pas à me satisfaire et pour autant, raconter *in extenso* chacune d'elles rendrait la lecture de ce travail trop laborieuse. Il faudrait pouvoir saisir la façon dont le réel et la fiction se contaminent et s'entraident pour produire des récits mouvants, capables de porter et de projeter ces parcours vers des devenirs possibles. Il faudrait aussi les agencer les uns aux autres, de manière à faire dialoguer ces différents récits sans perdre la spécificité de chacun d'eux. Je cherche la forme qui me permettra de m'y attarder, de me laisser entraîner dans les sillons qu'ils creusent et qui m'obligent, chaque fois, à une nouvelle ramification.

Je retrouve dans ma bibliothèque le livre de Nathalie Léger sur Barbara Loden<sup>38</sup>. Dans cette biographie informelle, Nathalie Léger se demande comment dire simplement la trajectoire d'une vie. Et dans un premier temps, elle décide de s'en tenir à la proposition de Georges Perec : « Au début, on ne peut qu'essayer de nommer les choses, une à une, platement, les énumérer, les dénombrer, de la manière la plus banale possible, en essayant de ne rien ou-

38. LÉGER N., *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L, 2012, p. 21-22

blier<sup>39</sup> ». Et elle s'essaye dans les pages suivantes à s'en tenir à la pure description objective du film et des sources qu'elle recoupe pour en faire l'analyse. Mais la description, comme elle le remarque, est toujours subjective. Les choses énumérées, dénombrées, y compris (et peut-être surtout) les plus banales, stimulent des liens et ouvrent des passages. Essayons donc de reprendre les récits en les liant les uns aux autres, en mélangeant réel et fiction, et en s'en tenant, comme Nathalie Léger et Georges Perec, à l'énumération, « de la manière la plus banale possible », en portant attention aux liens qui se produisent entre les récits, comme involontairement.

200 | Durant les préparatifs de leur véritable voyage vers l'Inde, presque tous décrivent leur inquiétude. Ils imaginent un territoire *hostile, sale et mal organisé*. Tous doutent de trouver les éléments minimums de vie confortable qu'ils laissent derrière eux, au Japon. La plupart sont envoyés par des entreprises japonaises et doivent partir dans les trois semaines qui suivent l'annonce de leur mutation. Pour certaines, la décision demande réflexion. Certains préfèrent ne pas partir *mais j'ai reçu l'ordre de mon boss, je ne pouvais pas refuser*. Certains n'arrivent pas à convaincre leurs femmes de les suivre avec leurs enfants. Certaines femmes vivent les deux premières années en Inde, recluses dans leur appartement, *paniquée par le bruit, la saleté, le chaos que j'avais traversé depuis l'aéroport*. La plupart signalent, entre inquiétude et amusement, la présence des vaches qui traversent inopinément la rue, en plein centre-ville. Pour certaines, le voyage fait l'effet d'un saut dans le temps, *j'ai eu l'impression d'être retournée dans le Japon d'antan*. Pour d'autres, il bouleverse au quotidien les notions habituelles de temps. Pour l'une d'elles, c'était précisément le but, *sortir de cette vie matérielle si pratique, essayer de me débrouiller par moi-même, de me mettre en danger. Et puis, après 2011, je n'avais plus confiance dans le gouvernement japonais pour me protéger*. Pour d'autres, ce sera l'arrivée ou encore l'adaptation, après quelques années sur place, qui procurera cette sensation de liberté. Mais après vingt-cinq ans de vie à Chennai et malgré sa connaissance profonde de la société tamoule, l'une d'elles continue de se sentir, en Inde, *comme un oiseau dans l'eau*.

Dans le réel, toutes et tous trouvent le Japon pratique, beau, propre. La plupart parlent du plaisir des quatre saisons, de la nourriture, des *combinis*<sup>40</sup> ouverts vingt-quatre heures

---

39. Op. cit. p. 17

40. Contraction de « convenient stores » : mini-supérettes où l'on peut trouver toutes sortes de choses, allant de la nourriture aux chaussettes, des journaux aux produits de beauté, ouvertes 24/24h et présentent sur tout le territoire.

sur vingt-quatre et de la rapidité des *shinkansen*<sup>41</sup>. Tous apprécient, là-bas, le respect des engagements pris et la ponctualité, l'obéissance aux règles en général et les principes de bonne entente avec les voisins. Mais lorsqu'il s'agit du scénario d'Oméga, certains imaginent que cette famille en avait marre du Japon. Qu'ils étaient fatigués et ont fui en Inde pour y trouver une vie plus calme. Certains suggèrent : ils vont organiser la ville comme un Japon miniature. Mais il faudrait qu'ils s'inspirent un peu de l'Inde pour être plus souples et accepter que l'homme puisse se tromper, qu'il n'est pas parfait.

Dans la fiction, la plupart des fantômes qu'ils et elles imaginent apparaissent pour rappeler à l'enfant sa japonité qui, même si l'enfant ne peut plus retourner au Japon, continue à exister en lui. Pour certains, elle est au fond du cœur, pour d'autres, au fond de l'âme. Certains évoquent les arts, la langue et les traditions, tandis que d'autres pensent, s'ils sont urbains, comme moi, ils ne connaîtront plus grand chose des festivités traditionnelles, ils devront réapprendre à fabriquer des *koïnobori*, par exemple. Mais quoi qu'il en soit, il apparaît pour chacun que ces éléments extérieurs de l'identité japonaise sont difficiles à reproduire hors du Japon, de son climat, de sa végétation et de sa réalité géographique. Pour l'une de mes interlocutrices, à la manière d'une expérience de pensée de physique quantique, le fantôme est un double de l'enfant lui-même mais qui vivrait encore au Japon et pourrait ainsi lui montrer à quoi aurait ressemblé sa vie s'il était resté vivre là-bas.

Lorsque survient dans la suite de mes questions l'hypothèse de la disparition du Japon, et après le choc premier, Oméga devient pour cette famille, le seul monde possible, une situation désespérée mais dans laquelle il faudrait qu'ils réussissent à garder espoir. Certains imaginent une ferme, dans laquelle seraient cultivés les ingrédients de base de la nourriture japonaise qui, de l'avis de tous, sera ce qui leur manquera le plus. L'un d'eux imagine un état de nature, dans lequel l'absence de modernité se transformerait finalement en avantage, surtout pour les enfants qui vivent facilement dans la nature. Mais rester les seuls habitants de cette ville apparaît pour la plupart, une situation particulièrement douloureuse. Ça me fait penser au film *Gravity*<sup>42</sup>, dans lequel les personnages sont bloqués dans un vaisseau spatial, c'est comme ça que j'imagine leurs sentiments. Certains pensent qu'ils devraient, au moins, monter une chorale pour se divertir, ou inviter des gens du monde entier à les rejoindre, pour former une grande communauté.

41. Train à grande vitesse japonais

42. CUARON A., *Gravity*, produit par CUARON A. et HEYMAN D., USA/Royaume Unis, 2013, 90'

D'autres pensent au gardien. Dans certains récits, celui-ci *retient la famille de force ou la surveillance*, dans d'autres il est un simple garde de la ville avec qui on a intérêt à être poli. Mais en dernière instance, lorsqu'il n'y a plus d'espoir de retour, il devient un allié essentiel qui leur *permettra de se lier avec la population indienne pour peupler cette ville autrement*. Ainsi, *la connaissance que l'enfant aura du Japon et son expérience de la vie en Inde se mélangeront pour créer un futur possible*, conclut l'une d'elles. Pour une autre encore, *le Japon en tant que tel n'existe plus, le monde n'est plus qu'un, il n'existe plus de divisions territoriales. Le Japon n'a donc pas disparu physiquement mais n'existe plus en tant que tel*.

Voici, si l'on tire certains des fils proposés, ce que pourrait composer un récit commun. Mais il serait possible de dérouler bien d'autres continuités, en recomposant autrement les étapes des histoires proposées par ces vingt narrateurs. Certains imaginent des fous de l'Inde installés sur place dans le but de créer une communauté utopique ; une autre un saut dans le temps cinquante ans en arrière, qui aura bloqué, sans qu'elle s'en aperçoive, cette famille dans le Sud de l'Inde des années soixante ; d'autres un futur dystopique en 2050 ou 2100, dans lequel un dérèglement climatique ou un cataclysme aura fait disparaître le Japon et dont les membres de cette famille seraient les derniers survivants ; d'autres versions encore, imagineront des épidémies terribles dues à des virus inconnus et mortels qui obligeront cette famille à rester confinée sans nouvelle du reste du monde... La construction de ces autres récits et de leur tissage entre eux sera l'objet du travail de montage que je mènerai quelques mois plus tard pour la réalisation de l'installation *Citizen Oméga*, et sur laquelle je reviendrai un peu plus loin.

En attendant, à travers ces récits, je m'aperçois qu'existe enfin Oméga. Et qu'à travers la « fiction Oméga », ressurgit la possibilité de faire monde. Comment rester humain sur une Terre qui s'abîme ? Une Terre que nos vies modernes ont récemment rendu pratique et confortable mais qui pourraient tout autant la pousser à disparaître. Dans ce paysage, le refuge indien apparaît comme un territoire hybride, entre préfiguration d'un monde d'après la catastrophe et mémoire de ce à quoi ressemblaient nos vies avant la modernité. Et si le sous-continent qui n'a jamais connu le luxe d'oublier les situations précaires que semble nous promettre l'avenir, devenait par là-même un territoire ressource ? Oméga, en tant que fiction probable, permettrait alors de se projeter dans un monde qui doit choisir des mutations viables en apprenant, qui sait, du chaos indien.



C'est la mi-mars, les entretiens sont terminés et je reprends la route. Je décide, avant de rentrer en France, de retourner sur le territoire de construction de la future ville d'Oméga. Ces quelques routes désertes qui se croisent dans la steppe me sont maintenant familières et aux gardiens qui me demandent ce que je viens faire ici, je réponds machinalement que M. Anup est au courant et qu'il m'a autorisée à filmer les rues vides. Mais j'aimerais cette fois les filmer eux aussi. Je suis toujours intriguée par le sens de leur présence, depuis six ans, à l'intersection de ces carrefours déserts. Avec leur accord, je suis en plan fixe un manège étrange que je comprends peu à peu. Les gardiens sont postés sur ces routes pour empêcher qu'elles ne soient traversées et souillées par les troupeaux de vaches des paysans alentour. Les entreprises japonaises craignent pour les accidents que pourrait entraîner la présence des bovidés, au passage de l'un de leurs véhicules. Ils craignent pour la saleté des routes, souillées par les bouses laissées derrière eux. Je comprends qu'Oméga est construite au beau milieu des chemins pastoraux qui relient de manière invisible les quatre villages indiens qui l'entourent. Que les points d'eau nécessitent pour les troupeaux de traverser anarchiquement ce plan rectiligne et que ces aller-retours ont lieu plusieurs fois par jour. Les anciens ou désormais semi-bergers, embauchés sur place, occupent ainsi la position schizophrène de contrer la trajectoire des animaux. Les gardiens chassent les troupeaux qui, obéissant à des lois oubliées sous les routes de bitume d'Oméga, repassent quelques heures plus tard, inexorablement, formant pour notre regard ignorant, un manège insensé.

Et j'aime à penser que l'Inde rurale continue de parasiter les rêves de modernité d'Oméga, préservant peut-être ainsi le caractère organique et chaotique qui participera à la négociation de sa propre mutation.

# 3 / OMÉGA : UNE FABULATION

---

*Le chemin traverse une région déserte : région  
toutefois d'apparitions (de délices ou d'effrois)*

GEORGES BATAILLE, *Le coupable*

De retour en France, je reprends les entretiens en vue de leur montage pour l'installation. Celle-ci consistera en deux ensembles distincts mais destinés à être projetés dans un même espace.

Le premier, monté sur le mode du cadavre exquis assemblera, phrases par phrases, différents scénarios de fictions imaginés à partir des propositions de mes interlocuteurs japonais. Chaque proposition sera déroulée selon sa propre cohérence et peu à peu, dans la construction de cette histoire collective, les personnages et leurs intentions se dessineront pour le spectateur. Mais la narration linéaire, comme incapable d'aboutir, buttera sur des ramifications sans issue et s'emberlificotera sur elle-même. Le récit suivant, tout en complétant le premier, viendra le contrarier et rebattre encore les cartes d'un jeu de combinatoires étourdissant, insoluble et vraisemblablement infini. Se succéderont ainsi ironiquement, comme l'indique le titre de ces épisodes, les huit versions possibles de « La véritable histoire de la ville d'Oméga ». Les coupes franches à l'image rendront visible le bricolage de cette composition, contredisant encore l'apparente cohérence de la bande sonore.

Pour l'autre partie de l'installation, j'ai proposé à quatre personnes, une artiste, un metteur en scène de théâtre, une anthropologue, et une réalisatrice, l'écriture de courts récits de fiction. J'ai confié à chacun et chacune trois entretiens retranscrits et trois photogrammes issues de mon tournage sur le terrain de construction d'Oméga. À partir de ce matériau, je leur ai proposé d'imaginer, une fois encore, l'histoire de cette famille japonaise, première habitante de la ville-refuge d'Oméga.

Dans l'espace de l'exposition, seront projetés sur trois écrans (disposés en U) quatre montages différents construits à partir des mêmes plans fixes tournés dans les rues vides d'ha-

bitation de la réelle et future Oméga. Placé au centre de ce carrefour reconstitué, le spectateur entendra l'un après l'autre les quatre récits sonores qui peupleront cette ville à venir d'histoires et de personnages sans cesse changeant. Ponctuant ces histoires comme des interludes, une femme (le fantôme ?) qui compose un ikebana et un gardien karatéka, effectuent des gestes rituels, rendus mécaniques par la répétition.

Ces deux ensembles seront montrés dans un espace commun dans lequel ils donneront à voir plusieurs étapes d'un même processus de travail. La ville réelle et ses fictions s'entremêleront pour proposer des récits multiples d'exils, de pertes de repères et de pertes de monde, entre Inde et Japon. Dans une même narration, se trouveront tissées plusieurs versions d'une seule histoire, plusieurs niveaux de réalités et d'imaginaires aussi, qui découvriront au fur et à mesure les récits multiples de ce scénario apocalyptique.

Comme l'espace réel de l'installation, l'histoire bouclera finalement sur elle-même. On ne saura si ces gens sont réfugiés dans cette ville ou s'ils n'ont pas pu quitter un lieu contaminé, si toute cette histoire est déjà passée, s'il s'agit d'un rêve ou si elle préfigure les dangers d'une catastrophe à venir. L'histoire de ce couple, installé dans leur ville fantôme, semblera évoluer dans un temps suspendu, attendant inexorablement la venue d'autres personnes qui n'arriveront jamais.

## A / Se réapproprier les récits de la fin

En travaillant à l'élaboration de ce dernier projet, j'essaie de comprendre ce qui s'est joué au cours du tournage. Pour ces expatriés japonais qui ont accepté de participer au projet, imaginer Oméga constitue une spéculation juste un peu décalée par rapport au réel, suffisamment proche de leur réalité pour y associer leurs propres expériences d'exil et suffisamment lointaine pour pouvoir la fabuler. Raconter leurs expériences réelles a d'abord fait office d'amorce pour démarrer la narration. En revenant rétrospectivement sur leurs expériences de vie en Inde, en faisant appel à leur mémoire pour décrire leur arrivée, leurs impressions, pour essayer de mesurer l'écart entre leur façon d'envisager le Japon avant et depuis leur séjour en Inde, en se demandant ce qui véritablement manque dans l'exil, ils et elles sont entrés peu à peu dans la posture de conteurs. Une fois cette mise en récit en-

clenchée, la fiction a ajouté un niveau supplémentaire. Elle a produit une distance qui leur a permis cette fois, d'articuler ressentis et fantasmes, de formuler des sentiments intimes, difficilement exprimables face caméra, dans un dispositif de documentaire classique. Et ce, d'autant plus, que le discours personnel engage si fortement la collectivité au Japon<sup>43</sup>.

Je m'aperçois par exemple qu'il a été très difficile pour la plupart de mes interlocuteurs d'être directement critiques envers le Japon. Pour beaucoup, envoyés en Inde par leurs entreprises, il aurait été délicat de mêler la responsabilité de celles-ci dans leur propos. Mais, même à titre plus personnel, la distance semble rendre la critique difficile et globalement l'idéalisation du Japon prend le dessus. Pourtant, avec la « protection » de la fiction, et du jeu, certains évoquent les difficultés et les défauts de la vie au Japon. Ils ajoutent surtout une subtilité supplémentaire dans la difficile définition de leur identité japonaise et parviennent grâce à ces histoires, à exprimer sa complexité, en dehors des généralités sociologiques.

Ainsi, alors que les premières réponses sont souvent des clichés de ce que devrait être l'identité ou l'attachement au Japon, avec la fiction, ceux-ci s'estompent et laissent apparaître des nuances des contradictions, des perceptions plus intimes et plus singulières. Elle leur donne aussi un futur, un potentiel de transformation. Le dispositif que j'ai mis en place dans ce travail, j'en prends conscience peu à peu, emprunte encore plus fortement que les monologues tournés à Tôwa, à ce que Deleuze a appelé la « fabulation<sup>44</sup> ».

Tel qu'il l'analyse et la définit, sur la base des films de Jean Rouch et de Pierre Perrault, la fabulation consiste à proposer à des gens réels de légender, c'est-à-dire de construire des fictions, à travers lesquelles leur identité est questionnée et surtout rejouée. Il ne s'agit pas d'un « faux » qui s'opposerait au « réel », mais plutôt d'une prise en compte de l'imagination et des inventions nécessaires pour que le réel reste une matière vivante que l'on continue à composer. « Ce qui s'oppose à la fiction ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la "fonction fabulatrice" des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende,

---

43. Au sujet de la responsabilité individuelle au Japon, voir l'article de YAGISHITA Y., « Au pays du jiko sekinin », *Le Monde Diplomatique*, mai 2020

44. DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 193, chapitre 6 « Les puissances du faux »

un monstre<sup>45</sup>.»

Cette conception s'oppose à l'idée que la pratique du cinéma documentaire reviendrait simplement à capter, en intervenant le moins possible, une identité prédéfinie, un réel figé. Ainsi, par exemple, dans *Pour la suite du monde*<sup>46</sup>, les réalisateurs québécois Pierre Perrault et Michel Brault, proposent à des pêcheurs de l'Île-aux-Coudres, au Québec, d'organiser à nouveau une pêche aux Marsouins. Cette forme de pêche a été abandonnée depuis plusieurs dizaines d'années lorsque le film commence et seuls les vieux ont encore le souvenir de son fonctionnement. À travers la « reprise » de cette pratique pour la caméra, jeunes et vieux se confrontent et se complètent dans une conscience partagée du jeu qui consiste à re-composer ensemble une pratique enfouie de l'identité de la région. Mais plutôt que de chercher à la reproduire à l'identique, le film s'emploie à réactiver l'ensemble des liens que cette pratique mettait en place, d'en retrouver au présent, l'importance vivante pour la communauté. C'est une démarche quasiment inverse à celle de la conservation muséale ou de la reconstitution de certains documentaires historiques. Plus que de reconstruire une vérité figée, on pourrait dire que c'est l'authenticité d'une situation qui est recherchée y compris dans les écarts qui pourraient apparaître dans sa reprise. Malgré tout, pour que cet écart soit sensible et pertinent, il est nécessaire de partir d'une pratique de référence réelle, dans le sens de « ayant déjà existé pour les protagonistes » et à partir de laquelle le jeu de reconstruction fictionnel sera producteur d'une expérience actuelle et d'une possibilité d'expérience future. « Il faut que le personnage soit réel pour qu'il affirme la fiction comme une puissance et non comme un modèle : il faut qu'il se mette à fabuler pour s'affirmer d'autant plus comme réel, et non comme fictif.<sup>47</sup> » Plutôt que de convoquer au passé, la mémoire disparue de cette chasse avec des témoins, le dispositif de Perrault et Brault permet de lui rendre son aspect vivant. Les participants en sont à nouveau des acteurs et la pratique, toujours en mouvement, est donc potentiellement encore changeante.

Dans le projet *Citizen Oméga*, il ne s'agit pas de revenir sur des faits passés et de les rejouer, mais d'imaginer des futurs possibles à partir de situations réelles proches de celles proposées dans la fiction. Ainsi, les histoires que construisent mes interlocuteurs puisent dans les expériences de dépaysement qu'ils ont tous vécues, elles reflètent également une

45. DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 196

46. PERRAULT P. et BRAULT M., *Pour la suite du monde*, produit par l'Office national du film du Canada, Canada, 1983, 105'

47. DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 198

crainte partagée quant aux catastrophes qui pourraient advenir et entraîner la perte du monde qu'ils connaissent. Ce sont des fictions dans lesquelles leur identité est à nouveau en puissance, à composer, à projeter vers le futur. La fabulation libère ce que Deleuze appelle la « puissance du faux ». Elle permet d'exprimer le réel dans sa dynamique créatrice, de retrouver aussi l'esprit du jeu de l'enfance ou des « et si... » de la spéculation, qui ouvrent les catégories au lieu de les figer. C'est ce qu'exprimait en quelque sorte M. Tanaka lorsqu'à la fin de notre entretien, il m'a fait part du plaisir qu'il avait eu à l'exercice. *C'est la première fois que je prends le temps de réfléchir à ce que m'a apporté ma vie ici, m'avait-il confié avant de préciser, et je crois que j'étais enfant, la dernière fois que j'ai inventé une histoire. Ça fait du bien !*

Car cette recomposition que permet la fabulation n'est pas un simple jeu de remise en mouvement, elle est une occasion de reprendre une part active sur la façon dont on se raconte le monde, sur son récit au sens fort. Ainsi, à propos du travail de Pierre Huyghe dans *The Third Memory*, Jean Charles Masséra explique, « En imaginant une reconstitution du film de Sydney Lumet, *Un après-midi de chien*<sup>48</sup>, dans lequel le personnage principal (Al Pacino) serait remplacé par la personne qu'il jouait (John Wojtowicz), Pierre Huyghe s'est peut-être engagé dans une voie où l'esthétique de l'appropriation d'une forme aliénante de la culture (le cinéma) cède la place à une entreprise (une tentative) de réappropriation des représentations qui parlent en notre nom et place, une tentative où le sujet représenté - figuré - est invité à reprendre sa place au cœur même du dispositif spectaculaire qui l'a dépossédé de sa propre identité... Une invitation à commenter ses propres faits et gestes, à se les réapproprier, à reprendre la parole, à reconquérir sa propre image<sup>49</sup> ». Il me semble finalement que les récits de fin du monde procèdent du même type d'aliénation. Nourris par des angoisses millénaires et téléguidés aujourd'hui par les images préfabriquées que nous en proposent les blockbusters, ils composent des représentations sur lesquelles nous n'avons quasiment plus d'emprise. Ils mettent à notre disposition des images apocalyptiques toutes faites dans lesquelles nous n'avons plus qu'à puiser nos réactions, nos angoisses, nos fantasmes. Et cela est d'autant plus pauvre que paradoxalement, ces films proposent souvent un dénouement clos et terriblement conservateur.

48. LUMET S., *A dog Day Afternoon* (Un après midi de chien), produit par Martin Bergmann et Martin Elfand, USA, 1975, 124'

49. MASSÉRA J.-C., *The Third Memory, La leçon de Stains*, Paris, Éd. du Centre Georges-Pompidou ; Chicago : the Renaissance society at the University of Chicago, 2000, p. 15

« Quand Pierre Perrault critique toute fiction », écrivait Deleuze, « c'est au sens où elle forme un modèle de vérité préétablie, qui exprime nécessairement les idées dominantes ou le point de vu du colonisateur, même quand elle est forgée par l'auteur du film. La fiction est inséparable d'une vénération qui la présente pour vraie, dans la religion, dans la société, dans le cinéma, dans les systèmes d'images. Jamais le mot de Nietzsche, « supprimez vos vénération» n'a été aussi bien entendu que par Perrault<sup>50</sup> ». La plupart des films apocalyptiques terminent par la reconstruction d'un monde tel qu'il était avant si ce n'est pire, puisque l'on sait maintenant que même la fin du monde n'y changera rien.

Ainsi par exemple, dans les dernières séquences de *La Guerre des Mondes*<sup>51</sup> de Steven Spielberg, après avoir traversé pendant plus d'une heure et demie un monde ravagé par les extraterrestres et s'être trouvé lui-même bloqué dans une situation à première vue inextricable, le héros atterrit à la faveur d'un changement de séquence, devant le petit immeuble de brique rouge familial. Dans les rues désertes de la ville saccagée, la maison, sa femme et ses parents sont intacts. Comme si la guerre qui a pourtant fait rage dans le monde entier, n'avait pas eu lieu à cet endroit précis. Ils sont plantés devant lui, souriant sereinement dans une scène finale digne d'une publicité pour une assurance habitation. Son fils, que l'on croyait mort, est là lui aussi, rentré à la maison comme par magie. C'est bon, la fin du monde est passée, ce n'était qu'un mauvais rêve, tout peut recommencer comme si rien n'avait eu lieu. C'est ce qui fait dire à Jean-Paul Engélibert que ces films présentent une « apocalypse nihiliste qui consiste à tenter de faire perdurer notre monde tel qu'il va et à écarter tout discours et toute pratique visant à faire exister une promesse. En d'autres termes, un autre monde est possible, mais à la condition d'une critique radicale du nôtre. (...) L'apocalyptisme nihiliste, guidé par la maxime du *business as usual*, l'interdit. Il accompagne ou provoque le présentisme en réduisant à néant tout horizon d'attente<sup>52</sup>.»

De même, et comme je l'avais déjà évoqué au début de ce travail, les blockbusters apocalyptiques nous proposent des fins du monde spectaculaires, nettement identifiables, des catastrophes au sens propre du terme, avec leur unité de temps, de lieu et d'action bien identifiables, comme le voulait le *katastrophê*<sup>53</sup> antique. Au contraire, les pertes de

50. DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 196

51. SPIELBERG S., *War of the Worlds* (La Guerre des mondes), produit par Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, DreamWorks SKG et Amblin Entertainment, USA, 2005, 116'

52. ENGÉLIBERT J-P., *Fabuler la fin du monde*, Paris, La Découverte, 2019, p. 30

53. MOREAU Y., *Vivre avec les catastrophes*, Paris, PUF, 2017 p. 9-12

monde auxquelles nous sommes confrontés aujourd'hui, que ce soient les accidents nucléaires, le réchauffement climatique, l'extinction des espèces animales ou les pandémies mondiales, ne produisent pas distinctement ces « avant » et ces « après » si chers à la narration classique et à l'identification de l'évènement historique. Ce sont des fins de mondes imperceptibles et lancinantes qui se diluent et s'étendent dans le temps et dans l'espace de manière sournoise, des extinctions discrètes, des contaminations qui s'installent, sans faire évènement ni spectacle et surtout, sans faire sens. Aborder ces catastrophes c'est sans doute, avant tout, parvenir à montrer la bascule qu'elles viennent poser au coeur de nos mondes ordonnés. C'est attester du vide de sens qui se produit lorsqu'elles sont là et qui persiste dans le temps par le flou qu'elles distribuent dans nos connaissances du monde. Chacune d'entre elles méritent que l'on s'y arrête et que l'on décrive précisément ce qu'elles produisent, ce qu'elles nous font, en prenant soin des détails et des dissemblances, même minimes, qu'elles présentent y compris et surtout dans leurs ressemblances. En prenant soin d'observer et d'interroger tout ce qu'elles viennent déplacer minutieusement de nos certitudes, tout ce qu'elles viennent modifier dans nos images du monde, peut-être pourrions-nous tirer de ces pertes un véritable potentiel créatif.

## B / Un espace à peupler

Comment donc « réouvrir notre horizon d'attente » et faire de la fiction de fin du monde une spéculation créative capable de telles promesses ? C'est une des difficultés qu'il y avait dans ce travail mené avec les expatriés japonais de Chennai. Car, comme je l'évoquais précédemment, en leur proposant de construire ce récit apocalyptique sont apparus dans un premier temps et avec une inquiétante répétition, tous les motifs attendus des blockbusters actuels. « *Il s'agit d'une épidémie due à un virus très coriace qui s'est déclarée soudainement dans tout le Japon. On n'y trouve ni remède ni vaccin.* » ; « *La pollution environnementale a atteint un pic très sérieux et donné naissance à une épidémie.* » ; « *La raison pour laquelle plus personne ne peut rentrer au Japon... C'est à cause d'un agent infectieux, une épidémie. Et à cause de cette épidémie, le monde entier a décidé de mettre le Japon en quarantaine.* » ; « *Après une catastrophe environnementale, il n'y a plus d'eau au Japon, et il est désormais impossible d'y vivre. Beaucoup de gens sont morts et cette famille est la seule survivante.* » ; « *Après que cette famille ait quitté le Japon, il y a eu un tremblement de*



*terre de très grande amplitude. Et malheureusement, le Japon entier s'est engouffré dans la mer. » ; « Tous les volcans du Japon rentrent en éruption simultanément, dans une réaction en chaîne. » ; « Ou... Le Japon a disparu. Suite à une catastrophe naturelle. Un tremblement de terre. » ; « Suite à un grand séisme, le gouvernement et tout le reste sont submergés. » ; « Un missile nucléaire aurait rayé le Japon de la carte du Monde. » ; « Si le Japon disparaît, c'est sûrement dû à un tremblement de terre, suivi d'un tsunami qui engloutirait l'archipel » ...*

Le grand récit commun est celui de la submersion du Japon, de la catastrophe naturelle qui entraîne sa disparition. Ce thème, qui s'appuie sur le risque réel et redouté du fameux « Big One », est devenu récurrent depuis la parution en 1973 de *La Submersion du Japon*, un roman catastrophe de Komatsu Sakyô. Adapté deux fois au cinéma, deux fois en série télévisuelle de plusieurs épisodes<sup>54</sup> et sous forme de manga en quinze volumes, l'hypothèse de ce roman qui mélange faits scientifiques et anticipations fait désormais partie des fantasmes les plus partagés à propos de la disparition potentielle de l'archipel. Mais, à ces scénarii d'anticipation attendus qui utilisent les ressorts éculés de la projection dans le futur, du saut vers le passé, des derniers survivants ou de la création d'un nouveau monde, se greffent des expériences beaucoup plus personnelles, des questionnements plus intimes. Comment transmettre à des enfants qui ne l'auraient pas connu le goût subtil du *natto*, la qualité si spécifique des quatre saisons, la chaleur rassurante d'un *kotatsu*, la lumière laiteuse des *shôji* ? Comment et pourquoi continuer à transmettre une langue qui ne servira plus, le goût, les odeurs, les sensations physiques d'un territoire englouti ? S'ajoutent aussi l'expérience et les plaisirs désormais vécus de l'Inde. Le tigre du Bengale ou le dieu Hanuman s'invitent dans certaines histoires, rappelant l'univers des films de Bollywood ou le *Livre de la Jungle*. Le goût des *idli*, le curry qui se mange avec la main droite, les lumières vives de l'Inde viennent métisser délicatement ces histoires. Au point que l'un des couples interrogé propose : *ce n'est pas que le Japon a disparu, mais le monde a été unifié et il n'a plus besoin d'être le Japon. Ce n'est pas qu'il est arrivé quelque chose de grave au Japon, juste que le monde est maintenant dépourvu de frontières.*

Ainsi, malgré des thématiques au départ très semblables, les récits proposés se rattachent finalement à un éventail de genres beaucoup plus large : de la comédie au fantastique, de

---

54. KOMATSU S., *La Submersion du Japon* (trad. du japonais par SHIBATA M.) [1973], Paris, Éd. Philippe Picquier, 2000

la science-fiction scientifique au voyage dans le temps, du style apocalyptique au New-age. Dans le montage, j'ai pris le parti de m'appuyer sur ces répétitions pour questionner les structures narratives que proposent ces genres cinématographiques. Chaque version possible de l'histoire correspondrait pour ainsi dire à un genre mais au lieu de se déployer selon son efficacité habituelle, le montage que j'en propose met en échec la continuité et n'arrive jamais à mener les récits à leur terme.

Comme s'il s'agissait à chaque fois de la seule et véritable histoire, comme si les propositions étaient des témoignages réels, les affirmations des uns viennent d'abord compléter et confirmer celles des autres. Ceci est encore accentué par le fait que les protagonistes sont filmés à la manière des « talking heads », une forme habituellement dévolue, à la télévision, à la parole experte ou de témoins. Chaque récit n'est autre que la « véritable » histoire de la ville d'Oméga mais il en existe paradoxalement huit versions. À l'instar de ces livres dans lesquels une tête peut correspondre à des dizaines de corps ou de pieds différents, une même proposition sera utilisée dans les différents épisodes pour corroborer des versions différentes.

Ainsi, en fonction du montage, une même explication énoncée avec un aplomb identique justifiera des propositions opposées et des développements causaux parfois tout à fait incompatibles. En les laissant radoter jusqu'à la caricature, jusqu'à l'absurde aussi, les mots employés sonnent étrangement, ils redeviennent de pures sonorités, des onomatopées dont le sens, suspendu, est à redéfinir. L'histoire se répète, toujours la même mais se déploie dans des directions différentes et comme incapable de sortir du cycle vain, monocorde et sans fin que l'on pourrait résumer de la forme suivante : catastrophe, départ, conquête, installation, catastrophe, départ, conquête, installation, catastrophe... Dans *Citizen Oméga*, la forme ludique, hypnotique se fait frustrante et oppressante aussi. Chaque proposition est suivie jusqu'à son impossible dénouement et bifurque finalement pour former un grand circuit de ramifications incohérent, un jeu de recompositions infini et insoluble. L'absence de continuité est poussée au point limite où le spectateur ne sait plus quoi faire de ce récit sans queue ni tête et cherche vainement à identifier la fin ou le début de la boucle. La combinatoire insensée souligne finalement le besoin de récit, la nécessité de maintenir les éléments minimums d'une histoire possible, aussi fragmentaire et sinueuse soit-elle. Et c'est à ce besoin que répond l'autre versant de l'installation.

Pour la deuxième étape de ce travail, ainsi que je l'ai déjà évoqué plus haut, j'ai repris encore une fois ces histoires et je les ai proposées comme matière de fictions à quatre auteurs, français cette fois. Je leur ai transmis des retranscriptions des entretiens et des photogrammes issus de mon tournage sur le terrain d'Oméga. Je leur ai demandé à partir de ce matériau d'écrire un texte court dont la lecture ne dépasserait pas la dizaine de minutes. Les seules contraintes étaient de réutiliser telles quelles certaines phrases ou expressions issues des entretiens et de faire référence, dans le texte, au paysage que montrent les images.

« À Oméga, il n'y avait rien. Ni eau, ni magasin, ni école. La plupart des routes se croisaient dans un paysage vide, seules quelques maisons étaient sorties de terre. Par hasard, vous vous étiez installés dans la première qui avait été achevée et aviez essayé de la rendre la plus confortable possible. Peu à peu, tu avais oublié les voitures, l'eau courante, internet et tout le luxe de ta vie d'avant. Au fur et à mesure des années, vous vous étiez organisés. Avec l'aide du gardien, vous aviez creusé un puit, planté des légumes et réussi à faire pousser les semences de riz japonais que tes parents avaient emportés dans leurs bagages. Les habitants indiens du village d'à côté s'étaient installés dans les petites maisons vides, en avaient construit d'autres, et la ville d'Oméga avait poussé autour du restaurant de ramen que vous aviez reconstitué, juste en face de ta maison<sup>55</sup>. »

213

Les récits, produits à cette étape, se déploient en véritable narration. Non qu'ils aient tous un développement linéaire d'un début à une fin, mais ils construisent des atmosphères complètes. Les genres sont pour certains plus littéraires, on trouve un conte, un scénario de science-fiction et deux récits plus intimes, à la première personne. Les images de la ville vide, à l'origine du projet, sont réintégrées à ces récits qui s'approprient physiquement et personnellement les lieux. Ici les propositions de mes interlocuteurs japonais reprennent racines dans le territoire d'Oméga, elles se reterritorialisent. La ville n'est plus le décor désert que j'avais filmé, elle n'est plus l'abstraction chaotique qu'avaient construit les entretiens, Oméga est peuplée, elle se vit et se transforme, elle est désormais habitée de l'ensemble de ces imaginaires.

« Ces pylônes. Je crois que je ne les avais pas remarqués. Je veux dire, ils sont de fait très visibles et zèbrent l'horizon, mais je ne les avais pas remarqués pour ce qu'ils sont. Quelque

---

55. Récit numéro 3 - « Un pli » texte de SANDRA KRASNOR (le texte intégral est reproduit dans la section Matériau)

chose passe ici – passe ici et part ailleurs. Où vont ces fils ? Où s'alimentent-ils ? <sup>56</sup> »

Les éléments du décor interagissent avec les personnages, la guérite vide des gardiens est tour à tour une maison en construction, un pavillon de thé, une ville disparue du nord du Japon. Les pylônes du bord de route deviennent des canaux de transmission, les carrefours vivent et se transforment, ils prennent la forme de divinités indiennes, laissent entrevoir à l'horizon l'île russe de Sakhaline. Au fur et à mesure des histoires, la ville se construit et se déconstruit. Des jardins japonais apparaissent, une scène de Nô pousse dans la steppe, une foule remplit les rues. Puis, le désert reprend place, la ville existe au loin mais autour de nous les carrefours se vident à nouveau et redeviennent labyrinthes, mirages.

« Mais la compagnie ne donnait plus de nouvelles quant aux avancements des travaux de la ville. Les quelques contacts des futurs habitants ne répondaient pas aux courriers que le père et la mère envoyaient et Takitaro devait aller à l'école. Le père lui enseignait le japonais, les bonnes manières et la calligraphie mais le gardien insistait pour qu'il rejoigne l'école de la ville d'à côté. Il s'était même proposé de l'accompagner. Takitaro s'appliquait à respecter l'étiquette japonaise avec le gardien, c'était la seule personne avec qui il pouvait s'entraîner et le gardien devait trouver cela amusant, ça lui rappelait le stage de karaté qu'il avait suivi au Japon quand il était encore jeune. En échange, il lui racontait les histoires du Mahabharata et du Ramayana, peut-être aussi les légendes spécifiques de sa région et les coutumes hindoues. Il lui faisait peur avec des histoires de tigres qui rodent pour attaquer les enfants perdus loin de la maison.<sup>57</sup> »

Les gardiens que j'ai filmés entravant la trajectoire des vaches, incarnent eux aussi des personnages différents selon les propositions. Leurs petites silhouettes s'épaississent peu à peu. Ils sont successivement les éléments clés de la survie de la famille, leurs geôliers ou encore leurs amis. Les carrefours de la ville alternent et se répètent, toujours les mêmes mais jamais de la même façon, jamais avec la même durée, jamais dans le même mouvement. À travers ces multiples recompositions, les images se déplient, s'étirent, se contrarient, se distendent et ouvrent à la continuation d'une histoire toujours en cours.

56. Récit numéro 2 - « Pylônes » texte de SOPHIE HOUDART (le texte intégral est reproduit dans la section Matériau)

57. Récit numéro 3 - « Taïga Pal » texte de JOAQUIM PAVY (le texte intégral est reproduit dans la section Matériau)

« Mais à partir du moment où elle est sortie de terre, où elle a pris racine, la ville est devenue un mirage, elle n'était plus le Japon ni jamais l'Inde, donnait l'illusion de pouvoir reconstruire ce qui n'existerait plus dans un ailleurs qui lui était étranger. Plutôt que d'y retrouver mes racines, je m'y suis sentie plus étrangère qu'en Inde à mon arrivée, étrangère parmi les étrangers qui me ressemblaient. J'y suis restée pourtant, quelque chose m'y a retenue, la force des choses mêmes. Il fallait bien accueillir celles et ceux qui n'avaient plus rien d'autre à quoi s'accrocher. Au fil du temps elle est devenue une partie de moi-même, elle m'a transformé. Je rêve en tamoul<sup>58</sup>. »

## C / Inventer sa vie, filmer un film en construction

A travers les différentes strates de récits que composent les deux ensembles de cette installation (série d'entretiens et récits de fiction diffractés en trois écrans), les inquiétudes apocalyptiques acquièrent plus d'ampleur. La question de la fin possible du Japon est peu à peu remplacée par la nécessité d'affronter des pertes de monde au sens large. Que construire et que faire quand il n'y a plus rien que ce bout de steppe aride auquel s'accrocher ? Comment continuer à rêver et imaginer ses vies dans le seul monde qui reste ? La multiplication des récits fait apparaître, en contrepoint, une infinité de modes d'appropriation et d'hybridations possibles de cette situation a priori désespérante. Comme le dit Marielle Macé à propos de notre monde occidental, dans une formule qui pourrait tout aussi bien s'adresser à cette famille exilée en Inde, « Dans un monde abîmé, ils doivent imaginer leur vie, car il n'y a pas d'autre monde mais celui-ci, ses marges, ses interstices ou ses ruines<sup>59</sup>. » Reprendre la narration collectivement (en incluant le spectateur), loin de constituer une accumulation de propositions catastrophiques et sans-issues supplémentaires, ouvre à une réflexion possible sur les mutations nécessaires de nos devenirs dans le monde qui arrive.

À travers la succession des reprises, des versions et des réemplois aussi, les identités se sont brouillées. Les histoires ont mélangé les imaginaires, les angoisses et les fantasmes, au point de les rendre indiscernables. Et il me semble que ces récits, devenus comme apatrides, trouvent dans cette manière d'être étrangers à eux-mêmes une nouvelle puissance.

---

58. Récit numéro 4 : « Pour Marumi » texte de MARCELLINE DELBEQ (le texte intégral est reproduit dans la section Matériau)

59. MACÉ M., *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 39

J'aimerais que l'aboutissement de ce travail tienne de ce dont parlait Alain Robbe-Grillet, dans son livre *Pour un nouveau roman* : « Ces descriptions dont le mouvement enlève toute confiance dans les choses décrites, ces héros sans naturel comme sans identité, ce présent qui s'invente sans cesse, comme au fil de l'écriture, qui se répète, se dédouble, se modifie, se dément, sans jamais s'entasser pour constituer un passé – donc une « histoire » au sens traditionnel –, tout cela ne peut que convier le lecteur (ou le spectateur) à un autre mode de participation que celui dont il avait l'habitude. (...) loin de le négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, créateur. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie<sup>60</sup>. »

J'aimerais que cette matière continue à voyager à travers d'autres imaginaires, qu'elle soit encore appropriée et transformée en de nouveaux récits. Ainsi, le dernier volet de mon travail, que j'entreprendrai après la soutenance de cette thèse, reprendra une fois de plus ces histoires, pour la réalisation d'un long-métrage expérimental cette fois dont je vais tenter, dans les lignes qui suivent, de donner un premier aperçu.

216

Le scénario prendrait pour point de départ les mêmes trois personnages : un couple de japonais avec enfant. Commençant de manière classique et faisant volontairement référence au type d'atmosphère intimiste et familiale des films d'Ozu, il semble au premier abord dépeindre une vie japonaise rurale typique, évoluant au rythme des infimes bouleversements de l'existence. Mais peu à peu, des indices contradictoires viennent troubler le spectateur. L'atmosphère devient étrange. Les situations, même anodines, distillent une tension perceptible, comme si un incident était à tout moment sur le point d'arriver. Il y a les voisins dont on parle mais qu'on ne voit jamais. Le décor qui ne colle pas à l'image d'une ville japonaise. Les discussions de la petite fille avec un chien-robot et avec le fantôme de sa grand-mère qui lui demande de surveiller la mer et laissent entrevoir une solitude inquiète. Les informations télévisuelles, enfin, qui égrènent sur le ton de la normalité des nouvelles pourtant catastrophiques. Par une série de glissements, la normalité que déroule au départ l'histoire, bascule peu à peu dans un récit d'anticipation à peine décalé dans le temps.

---

60. ROBBE-GRILLET A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 243-244

*C'est coupé, dit une voix, off.*

La caméra effectue un zoom arrière, panote et nous montre maintenant le plateau de tournage dans son entier. Au centre, les acteurs se relâchent. La réalisatrice s'approche pour donner de nouvelles indications de jeu à l'acteur qui interprète le père. L'équipe autour intervient. Une discussion s'engage. Que veut dire ce plan ? Et si l'on commence de cette manière, qu'est-ce que cela raconte ? Les interventions de l'équipe et des acteurs font dévier l'histoire et en proposent une nouvelle version.

L'histoire recommence. Le couple rejoue la première scène du film. Le spectre de la grand-mère apparaît de nouveau à la petite fille qui retourne voir la mer accompagnée de son chien-robot. Les plans se répètent et se ressemblent mais les détails diffèrent. On adopte cette fois-ci le point de vue d'un autre personnage, l'ordre des séquences est bousculé, la fin change... L'intrigue se transforme, piétine, s'enraye et se rejoue sans cesse, identique et chaque fois différente. L'évolution du récit de fiction est bousculée par les questionnements du réel et dans le même temps il rejaillit sur les membres de l'équipe de tournage, modifie leurs relations et contamine leur propre réalité qu'il transforme à son tour. L'équipe elle-même s'interroge sur la réalité de sa propre existence et sur le danger potentiel qui pèse sur elle.

Comme pour mon travail précédent, je veux que le réel participe à l'élaboration du récit. Ainsi, je prévois de faire interpréter les personnages - famille, gardien, fantômes, équipe - par des acteurs non-professionnels dont la vie réelle puisse nourrir le scénario. Pour jouer les personnages de la famille, j'organiserai un casting parmi les membres de la communauté des Japonais expatriés en Inde. Pour les personnages du gardien et du fantôme, comme je l'ai esquissé pour *Citizen Oméga* avec Malathi Pandurang qui compose l'ikebana et D<sup>r</sup> Krisnamurthy qui exécute ses *kata*, je choisirai des personnalités tamoules ayant un lien avec le Japon. Enfin, pour l'équipe de tournage j'envisage de chercher ses interprètes parmi les nombreux artistes, réalisateurs, scientifiques, metteurs en scènes ou chercheurs, que j'ai rencontrés au cours de ce travail et qui travaillent, chacun à leur façon, des questionnements proches des miens. Je voudrais que leurs réflexions puissent ainsi entrer dans les débats fictifs de réalisation de ce film.

À travers les interventions de ces protagonistes, je souhaite que la réalité contamine cette histoire, que des manières de penser paradoxales s'expriment et que les questionnements actuels à propos de la pérennité de notre existence terrestre fassent irruption dans le déroulement initial de l'histoire, pour en modifier le scénario. D'autres histoires de pertes de monde viendront s'enchaîner à celle-ci, qui susciteront une critique interne à la construction d'un film sur un tel sujet. C'est finalement l'aspect global et surdimensionné de la crise qui apparaîtra, une crise inextricable, qui brouille les repères, juxtapose les espaces-temps, paralyse les points de vue mais lie aussi humains et territoires dans une nécessaire créativité, face à la fragilité de leur existence. Une crise qui nous oblige à réinventer notre façon de vivre et de nous raconter.

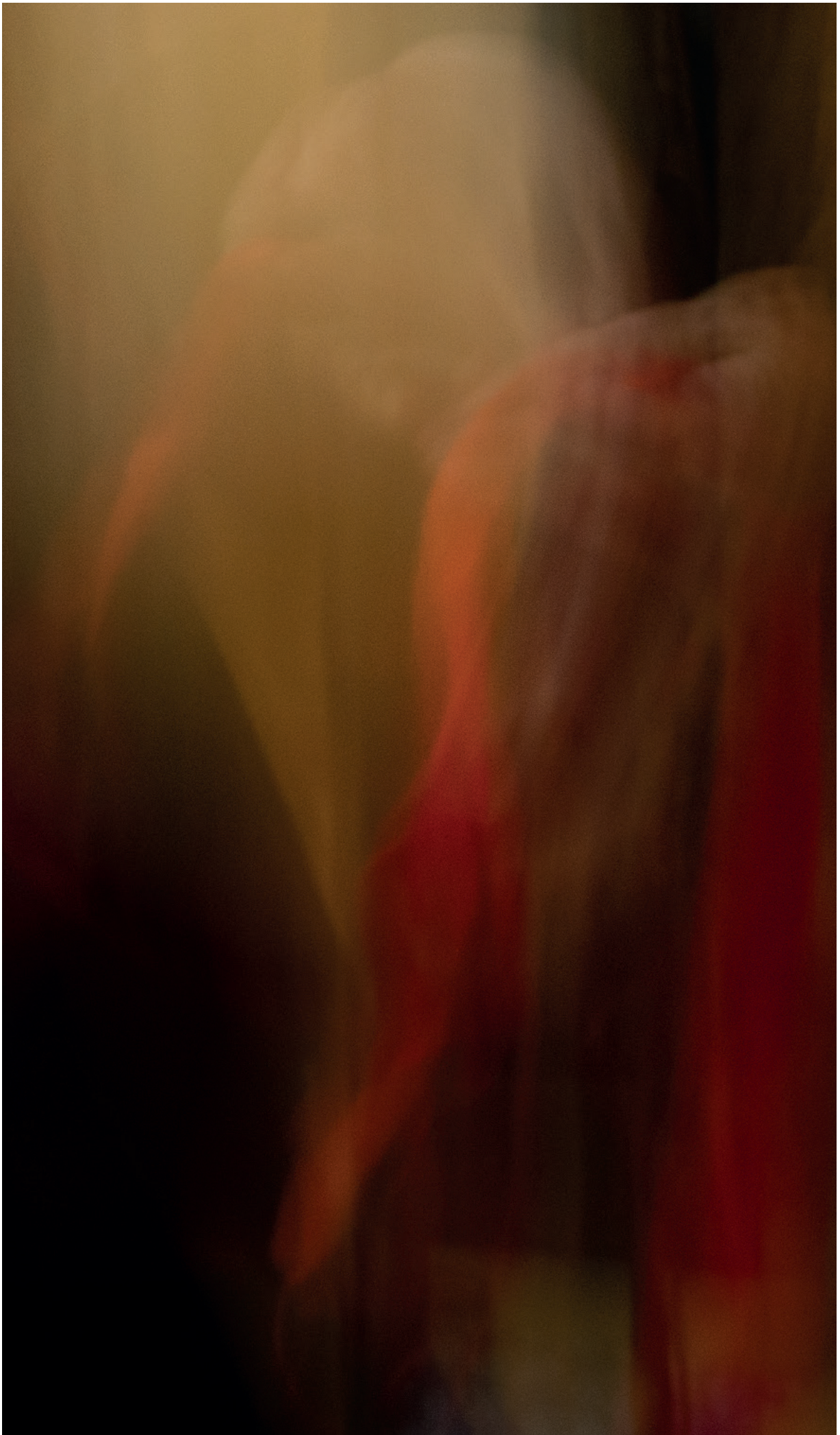
De même que le disait Robbe Grillet, j'espère que l'ensemble de ce travail, aussi bien les films que ce texte, pourra engager ses spectateurs et ses lecteurs dans une réflexion active, consciente, créative et, me semble-t-il, nécessairement collective. Plus que de mettre un point final à cette réflexion, j'aimerais que cette recherche autour d'Oméga suscite, comme elle continue de le faire pour moi, une ouverture d'imaginaire pour composer avec le monde qui arrive. Au moment de terminer la partie écrite de mon travail, le réel a dangereusement rejoint certains des futurs imaginés pour Oméga. Au 24 mars 2020, je suis confinée depuis dix jours chez moi avec ma famille, comme plus de deux milliards six-cent-mille personnes dans le monde. Aujourd'hui l'Inde a annoncé, elle aussi, le début de son confinement avec toutes les conséquences humanitaires que cela risque d'entraîner<sup>61</sup>. Un virus inconnu, qui a déjà tué plus de quatre-mille personnes est en train de contaminer l'ensemble du territoire terrestre et d'en paralyser le mouvement globalisé. C'est depuis cet endroit et ce moment inédit que je vais tenter maintenant d'apporter une conclusion, toute temporaire soit-elle, à ce travail.

---

61. Roy A., « En Inde, le confinement le plus gigantesque et le plus punitif de la planète », *Le Monde*, 6 avril 2020







# FIN DE PARTIE

---

Depuis ce matin, ça ne va pas. La gorge me gratte, je sens une grande fatigue, un surplus d'énervernement interne, qui ne me lâchent pas. Ça se bouscule, ça bouillonne et ça s'embrouille. Ça me déborde. Je ne pleure pas, mes yeux pleurent tout seul. Je ne crie pas, mes tympans hurlent. Et ça met tout part terre, ou ça voudrait le faire. Ça voudrait exploser pour de bon, transpercer, exulter et tout mettre en vrac et tout recommencer autrement. Des envies de ne plus m'asseoir en face de cet ordinateur, de partir faire autre chose, ailleurs.

Mais qu'est-ce que ce « ça » exactement ? Ma fatigue réelle, physique ? Celle qui vient de ce travail incessant depuis quatre ans ? Ou la fatigue mentale qu'ont insinuées chez moi, à longueur d'années, ces histoires de fins du monde ? Ou serait-ce encore cette annonce du président de la République hier, qui serait venue cristalliser en un évènement, extraordinaire cette fois, la totalité de toutes ces angoisses :

« Françaises, Français, jeudi soir, je me suis adressé à vous pour évoquer la crise sanitaire que traverse notre pays. Jusqu'alors, l'épidémie était peut-être pour certains une idée lointaine, elle est devenue une réalité immédiate, pressante. Le Gouvernement a pris, comme je vous l'avais annoncé, des dispositions fermes pour freiner la propagation du virus. Les crèches, les écoles, les collèges, les lycées, les universités sont fermées depuis ce jour. Samedi soir, les restaurants, tous les commerces non-essentiels à la vie de la Nation ont également clôt leurs portes. Les rassemblements de plus de cent personnes ont été interdits. Jamais la France n'avait dû prendre de telles décisions - évidemment exceptionnelles, évidemment temporaires - en temps de Paix. (...) Je sais que je vous demande de rester chez vous. Je vous demande aussi de garder le calme dans ce contexte. J'ai vu, ces dernières heures, des phénomènes de panique en tous sens. Nous devons tous avoir l'esprit de responsabilité. Il ne faut pas que les fausses informations circulent à tout va. (...) La parole est claire, l'information est transparente et nous continuerons de la donner. Mais croyez-moi, cet effort que je vous demande, je sais qu'il est inédit mais les circonstances nous y obligent. Nous sommes en guerre, en guerre sanitaire, certes : nous ne luttons ni contre une armée, ni

contre une autre Nation. Mais l'ennemi est là, invisible, insaisissable, qui progresse<sup>1</sup>. »

L'évènement est inédit, extraordinaire, mais bizarrement, il me semble avoir affaire à un retour en arrière, comme s'il s'agissait d'une répétition de la même scène, encore rejouée. Il ne s'agit pourtant ni d'un accident nucléaire de niveau 7, ni d'une bénigne contamination de teigne, mais le vocabulaire, les références martiales, l'ennemi invisible, les émotions produites se superposent étrangement.

Cette situation mondiale à laquelle nous avons abouti s'était installée progressivement mais comme par paliers décisifs. Dans un premier temps, nous avons suivi son évolution de loin, comme si cela ne nous concernait pas et ne nous concernerait peut-être jamais. L'information était venue de Chine et avait, une fois encore, des allures de film-catastrophe. À tel point que ma belle-fille était revenue un soir du lycée en demandant : *c'est vrai cette histoire de virus chinois dont parlent les réseaux sociaux ou c'est une fake new ?* Le nouveau coronavirus, baptisé avec un souci poétique manifeste COVID-19, était de la même famille que le SRAS. Cette maladie respiratoire apparue en 2002 s'était propagée en quelques mois dans plus de trente pays, avait infecté plus de huit mille personnes dans le monde et avait fait au moins sept cent soixante-quatorze morts<sup>2</sup>. Mais à l'époque, après des mesures de quarantaine dans les pays touchés, l'épidémie avait finalement disparu sans atteindre ni affecter les pays européens. Ce précédent avait sans doute contribué au flegme premier avec lequel avaient été envisagés les risques de cette nouvelle version 2019.

L'information claire et transparente s'en était d'abord tenue aux présentations. La COVID-19, apparue en Chine dans la ville de Wuhan, était vraisemblablement d'origine animale. Sans doute le pangolin, un petit mammifère à écailles, fourmilier et termitier, de la famille des manidés. Une fois passée chez l'humain (on ne savait pas précisément de quelle manière), elle se transmettait simplement par voie orale : « une minute de conversation à haute voix génère au moins mille micro-gouttelettes contenant des virions qui restent en suspension dans l'air pendant plus de huit minutes. Ceux-ci pourraient donc

1. Allocution du Président de la République française, prononcée le 16 mars 2020 - <https://www.vie-publique.fr/discours/273933-emmanuel-macron-16-mars-2020-coronavirus-confinement-municipales>

2. Le SRAS-CoV, un coronavirus à l'origine d'une épidémie mondiale d'une ampleur considérable, site de la santé publique. <https://www.santepubliquefrance.fr/maladies-et-traumatismes/maladies-et-infections-respiratoires/infection-a-coronavirus/articles/le-sras-cov-un-coronavirus-a-l-origine-d-une-epidemie-mondiale-d-une-ampleur-considerable>



être inhalés par d'autres personnes et déclencher une nouvelle infection<sup>3</sup> ». C'est ainsi que, quelques mois plus tard, sera contaminée la quasi-totalité des membres d'une chorale dans le comté de Skagit, dans le nord-ouest de l'État de Washington, aux États-Unis.

Nous avons soudain pris conscience des existences jusque-là invisibles de nos postillons et tentions vainement de visualiser leur trajectoire. Comment, une fois suspendus dans l'air, ils pouvaient se déposer directement sur d'autres lèvres, d'autres nez ou, indirectement, sur des mains qui viendraient ensuite gratter ces nez et ces lèvres. Ou encore comment ils pouvaient prendre des détours plus pernicious en se déposant sur d'autres surfaces, l'acier et le plastique constituant des refuges assez durables à la survie de leur hôte viral, pour se permettre d'attendre tranquillement que nos mains viennent s'y appuyer par mégarde et fassent office, une fois encore, de véhicules involontaires jusqu'aux orifices recherchés. Mais la compréhension de ces itinéraires, et surtout celle de nos capacités à les contrarier, n'était pas simple. Pour cela, il fallait comprendre comment le virus se comportait, comment il survivait différemment sur chacune des surfaces, dans l'air, comment il réagissait à d'autres éléments, la chaleur, le savon, l'eau de javel, le vinaigre blanc... Nous faisons, grâce à lui, la découverte d'un monde minuscule et invisible auquel la grande majorité de la population ne s'était jamais frottée. Les expertises à l'emporte-pièce, les points de vue tranchés, les contre-analyses allaient bon train mais manifestement nous manquions de mots, d'images, de références pour en faire état. Quel poète aurait bien pu me venir en aide pour déplier ces nouvelles strates d'espace et de temps ? Hormis le journal diffusé au jour le jour par le metteur en scène Wouajdi Mouawad<sup>4</sup> et les détours salvateurs qu'il me proposait dans les mythologies antiques, les œuvres d'art et les expériences personnelles les plus diverses, rares auront été les occasions de s'écarter du triste vocabulaire que nous proposaient les médias pour ce saisir de ce réel inédit.

Grâce à eux, malgré tout, nous avons également découvert un monde plus vaste. La ville de Wuhan, capitale de onze millions d'habitants de la province du Hubei, dont j'ignorais jusque-là l'existence, était désormais un point identifié sur la carte du monde. La situation des expatriés retenus en quarantaine là-bas avait révélé les liens commerciaux importants que la cité entretenait avec le reste du globe et avec la France, en particulier, qui avait installé suffisam-

---

3. GOZLAN M., « États-Unis : deux morts du Covid-19 parmi cinquante-deux personnes contaminées au sein d'une chorale », *Le Monde*, Publié le 18 mai 2020

4. <https://www.colline.fr/spectacles/journal-de-confinement-de-wajdi-mouawad>

ment de succursales de ses entreprises sur place pour que *Les Echos* la surnomme, « la plus française des villes chinoises<sup>5</sup> ». Nous avons également découvert la chasse illégale du pangolin en Chine et le premier regard sur l'origine de la pandémie avait donné lieu à des considérations morales à l'exotisme douteux. Les Chinois et « leurs habitudes culinaires primitives<sup>6</sup> », accompagnées de pratiques de braconnage d'animaux sauvages, avaient été montrés du doigt comme l'origine possible de la contamination. Quant aux solutions mises en place par la Chine pour pallier la propagation à grande échelle, elles avaient été dans un premier temps désignées comme les résurgences archaïques du système communiste et la presse française avait ironisé sur le caractère « radical » et « autoritaire » de la décision de mise en quarantaine du pays<sup>7</sup>.

Et puis, l'épidémie s'était rapprochée. Les premiers cas officiels étaient apparus en France en janvier 2020, juste après l'Italie. Le 12 mars, l'OMS avait finalement déclaré : « l'épidémie est devenue pandémie<sup>8</sup> ». Elle touchait désormais le monde entier et ne s'était arrêtée à aucune frontière. Et pour la quasi-totalité des pays du globe, confiner la population s'était finalement avéré une décision raisonnable. Le caractère globalisé de notre monde était une fois de plus manifeste. La vulnérabilité de son organisation aussi. Comment fermer les frontières européennes par exemple, alors que la plupart des pays de l'Union ne produisent plus sur leur territoire ? Comment protéger la population alors que nous ne possédons plus, en France, de stock de masques chirurgicaux et que le Gouvernement a décrété quelques années auparavant, qu'il serait tout aussi simple, en cas de besoin, de les faire venir rapidement de Chine<sup>9</sup> ? Nous étions à nouveau impuissants face à des éléments impalpables, invisibles et hostiles qui révélaient la grande fragilité de notre existence terrestre. Face à des agents microscopiques qui faisaient apparaître la faiblesse et l'absurdité de certains de nos modes d'organisation à grande échelle. Et nous constations, une fois de plus, à en croire l'agitation de tous pour rationaliser l'incompréhensible, notre difficulté à admettre cet insensé, cette impuissance et cette fragilité.

Le virus en forme de couronne était en train de conquérir le monde. Il avait pour lui la force de la conquête et la puissance d'une progression sans obstacle, tandis que les humains

5. TRÉVIDIC B., « Wuhan, la plus française des villes chinoises », *Les Echos*, 26 avril 2012

6. AFP, « Viande de rat, de crocodile, de louveteau : l'étrange marché chinois soupçonné d'être au cœur du virus », *Sciences et Avenir*, le 23 janvier 2020

7. AFP, « Coronavirus : la Chine en quarantaine », *La Tribune*, le 4 mars 2020

8. AFP, « Coronavirus : l'épidémie de Covid-19 considérée comme une pandémie par l'OMS », *Le Monde*, le 11 mars 2020

9. BIENVAULT P., FERNEY J. et SERGENT D., « Coronavirus : les premières leçons d'une pandémie », *La Croix*, le 2 avril 2020

n'avaient plus que le refuge pour salut. Mais une fois encore, quel refuge ? Au fur et à mesure de l'approche du virus, les limites de notre espace vital s'étaient resserrées. Et les questions reprenaient : Partir ? Mais pour aller où, et combien de temps ? Rester ? Mais avec qui et de quelle manière ? Et chacun d'interroger le mode de vie que le virus était venu figer dans le temps suspendu que nous imposait le confinement. Comme pour les corps pétrifiés de Pompéï, le confinement produisait une sorte d'arrêt sur image de l'état de nos existences. Pour chacun, se posait la question de la qualité de ces modes de vie, de l'écart qui existait entre eux et leur idéal, et peut-être, comme dirait Nietzsche<sup>10</sup>, nous faisait-il douter de souhaiter vivre ces vies, en souhaitant qu'elles se répètent à l'identique, éternellement.

Une semaine avant le confinement officiel de la population française, dans la cuisine, chez mon père, mon oncle et ma tante discutent : *On était tellement imprégnés de cette idée de progrès, c'est terrible comme on y croyait ! Quand on voit l'état du monde aujourd'hui...* Ils sont venus de Lille pour rendre visite à mon père, en soins intensifs depuis quatre jours. Sa maladie n'a rien à voir avec l'épidémie de coronavirus mais son état est préoccupant et l'avancée du virus, alors qu'il est à l'hôpital, si vulnérable, ajoute à l'inquiétude. Bien avant les consignes gouvernementales, nous portons déjà des masques, avons limité nos sorties et distancié nos relations sociales. Je passe au supermarché faire un plein de courses. De quoi aurons-nous besoin pour tenir, sans ressortir, pendant plusieurs semaines ? De quoi pourrons-nous nous passer ? Je pense encore une fois à Jean Hegland et aux stocks amassés par les parents des deux sœurs, héroïnes de son roman *Dans la forêt*, qui les aide à tenir un temps, après l'effondrement de leur société. Je pense aussi au coup de téléphone de ma sœur ce matin. Elle a décidé de partir la semaine prochaine avec ses deux filles dans le sud, *en attendant que ça se calme*. Nous ne savons pas combien de temps cela durera et notre échange est teinté d'une angoisse sourde... quand pourrons-nous nous revoir...?

Mais, non, il ne faut pas tout confondre. Ce n'est pas l'effondrement, pas encore... Et puis le confinement sera temporaire. Il n'y a pas de raison d'être inquiets. D'ailleurs, pour le moment nous trouvons encore tout ce qu'il faut au supermarché. Mais peut-être ferais-je bien

---

10. NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra* (trad. de l'allemand ALBERT H.) [1883 - 1885], Presses Électroniques de France, 2013, p. 417 « Je reviendrai avec ce soleil, avec cette terre, avec cet aigle, avec ce serpent – non pas pour une vie nouvelle, ni pour une vie meilleure ou semblable : – je reviendrai éternellement pour cette même vie, identiquement pareille, en grand et aussi en petit, afin d'enseigner de nouveau l'éternel retour de toutes choses. »

de prendre quelques paquets de farine en plus ? Et quelques paquets de beurre peut-être ? De la crème fraîche aussi ? Des oeufs ? Une petite dizaine de litres de lait ? Des conserves ? Juste pour m'assurer de ne pas revenir tous les trois jours... Et puis, dans une quinzaine nous serons déjà sûrs de ne pas être contaminés, ni contaminants. Nous pourrions voir nos proches, la famille, les amis qui auront suivi les mêmes règles... Mais comment en être certaine ? *Oui, c'est un peu plus compliqué que ça*, me confirme mon frère biologiste qui vient d'être désigné comme expert au sein du comité scientifique pour étudier la progression de l'épidémie en France. *Pour le moment on ne comprend pas très bien comment il fonctionne ce virus à vrai dire, mais de toute façon, si on compte quatorze jours d'incubation - ce qui semble être le maximum - et que vous êtes quatre, pour être vraiment tranquille il faudrait que vous attendiez quatre fois quatorze jours et que vous n'ayez aucun contact avec l'extérieur. D'autant que, je ne sais pas si tu as vu mais le virus peut survivre longtemps sur certaines surfaces. Il pourrait même rester vivants jusqu'à trois jours sur les surfaces plastiques*<sup>11</sup>. Dans le doute, je nettoie au retour toutes les courses au savon. Mais ce faisant, je me prends à me poser les questions que j'avais entendues à Tôwa. Où poser les courses dans un premier temps ? Comment nettoyer les surfaces sur lesquelles elles ont été posées ? Et l'évier, et l'éponge et l'eau... Oh, ça suffit ! Je sais bien qu'il ne s'agit pas de césium, que le virus part au savon, qu'il ne restera pas des milliers d'années dans l'atmosphère, dans la terre et dans l'eau. Mais il n'empêche, tout cela est bel et bien anxiogène.

Pour nos déplacements et les courses, nous décidons d'investir dans un deuxième vélo. J'appelle ce matin le magasin Décathlon qui a ouvert il y a quelques mois près de chez nous pour voir ce qu'ils ont en stock. *Bonjour et bienvenue dans votre magasin Decathlon, nous faisons de notre mieux pour écourter votre attente. Vous avez changé d'avis ou votre achat ne vous convient pas, vous avez trente jours pour nous le retourner avec votre ticket de caisse...* *Bonjour et bienvenue dans votre magasin Decathlon, nous faisons de notre mieux pour écourter votre attente. Vous avez changé d'avis...* Au bout de quelques minutes je constate que le répondeur tourne à vide, personne ne répond plus. Ça y est ils ont fermé eux aussi !? J'imagine l'annonce du répondeur qui retentit en boucle dans les allées du magasin, vides. Les stores fermés à la hâte. Un néon oublié dans la précipitation qui grésille et continue de clignoter seul, vainement... les scènes de films remontent... je... Non, non, non ! Ne pas repartir encore dans ces mêmes schémas apocalyptiques de blockbusters. Est-ce que tout

11. BOYER M. et DAGORN G., « Coronavirus : combien de temps reste-t-il infectieux sur des surfaces ? », *Le Monde*, le 26 mars 2020



ce travail n'aurait servi à rien ? Serais-je en train de revenir simplement au début ? L'angoisse me paralyse à nouveau, j'ai peur, je suis lasse et je pense à mon père. Sa disparition possible et celle du monde se télescopent. La perte, avec lui de mon enfance, avec le monde de l'avenir de ma fille...

*Tu vois, me dit-il lors d'une visite à l'hôpital, ce n'est pas tellement ma mort qui me fait peur mais cet état du monde que je vous laisse... ça, ça me fait vraiment mal...* Dans la voiture du retour, avec mon plus jeune frère, nous saisissons l'occasion qu'il nous a donnée pour nous soustraire aux larmes. Nous nous demandons ce que nous pourrions faire de cette idée de progrès qu'ils avaient, avec sa génération, vissée au cœur. De cette certitude qu'ils partageaient d'aller vers un monde meilleur et qu'il avait placé pour sa part dans la lutte politique, dans son travail de professeur de lycée en banlieue, n'ayant jamais demandé sa mutation à Paris ! Nous échangeons nos souvenirs, nous évoquons les discussions politiques à table. Je lui raconte une de nos rigolades lorsque, adolescente, j'avais répondu à l'un de ses appels à l'optimisme, en brandissant le refrain de Mylène Farmer. *Papa, tu ne peux pas me comprendre, pour moi c'est différent, « je suis d'une génératiooon... désenchantéééé »*. Mon frère me regarde perplexe : *C'est quoi cette chanson ? J'avais oublié que nous avons douze ans d'écart.* Je branche mon téléphone sur la prise usb de la radio :

*Je n'ai trouvé de repos  
Que dans l'indifférence  
Pourtant, je voudrais retrouver l'innocence  
Mais rien n'a de sens, et rien ne va  
Tout est chaos  
À côté  
Tous mes idéaux : des mots  
Abimés...  
Je suis  
D'une génération désenchantée  
Désenchantée*

En écoutant pour la première fois véritablement les paroles, je constate finalement qu'il y avait quelque chose d'assez juste dans ce sentiment de dérégulation dont elle affublait ma

génération. Je reconnais quelque chose de ce chaos sans prise, dans lequel la catastrophe du 11 mars 2011 avait fini de plonger ma réalité, de cette absence de sens sur laquelle avaient buté les idéaux que m'avaient, malgré Mylène, légué mes parents. Et je constate que le doute et la remise en question commencent à les gagner eux aussi. *J'ai entendu Colline Serreau ce matin à la radio, me dit ma mère, eh bien elle disait une chose, tu vois, je crois que je n'y avait jamais pensé... Elle disait : « une fois que les Humains auront disparu, la Terre dira ouf ! » C'est idiot hein, mais je me rends compte que je n'avais jamais pensé à ça : la Terre sans les hommes...*

Je ne sais pas si ma perception du monde est biaisée, si elle est exagérément orientée par ce long travail sur la catastrophe, mais j'ai la sensation que les questions, qui étaient prises en charge au début de ma recherche par des travaux scientifiques spécialisés, ont désormais gagné un public plus large. Dans les articles de journaux que je consulte à propos de la contamination de COVID-19, je retrouve la plupart des grands thèmes soulevés par ces quatre années de travail autour de la contamination radioactive : la menace invisible, la guerre en temps de paix, la nature qui reprend ses droits<sup>12</sup>, l'impact de nos modes de vie « modernes » sur la Terre et leur rôle dans l'apparition des grandes épidémies, la vulnérabilité de nos existences<sup>13</sup>, et aussi, bien sûr, l'occasion créative proposée par ces bouleversements, celle de penser, grâce à eux, un monde d'après différent. Je retrouve la multiplicité de manières de s'y confronter aussi, le déni, le flegme, la vigilance, l'angoisse, la panique. C'est étrange de voir soudain ces débats s'élargir, devenir plus communs. Et c'est étrange aussi de postuler qu'il s'agirait du même problème.

Car il faut le préciser, si elles pointent des erreurs identiques, des états du monde similaires, les deux situations donnent lieu à des expériences bien différentes. Depuis mon refuge noiséen, je peux respirer tranquillement par la fenêtre. L'air n'est pas contaminé ni, a priori, l'eau. Le virus disparaît au bout de quelques temps et peut même être combattu simplement avec du savon. Je reprends le livre de Wagô Ryôichi, *Jets de poèmes*<sup>14</sup>, écrit durant les semaines qui ont suivi l'accident de 2011 et je lis : « En une semaine, j'ai eu l'impression d'avoir tout perdu. J'ai vécu dans ma voiture, vécu dans un centre d'accueil, vécu

12. Billet de Blog, « Avec la moitié de l'humanité confinée, les vibrations de la Terre sont plus perceptibles », *Le Monde*, 13 avril 2020

13. LEGROS C., « L'épidémie doit nous conduire à habiter autrement le monde », Entretien avec la philosophe PELLUCHON C., *Le Monde*, 23 mars 2020

14. WAGÔ R., *Jets de poèmes, dans le vif de Fukushima* (trad. du japonais ATLAN C.) [2011], Toulouse, Po&Psy, Éd. Eres, 2016

sous la menace des répliques et de l'irradiation, j'ai vu de mes yeux le véritable visage du désastre » ; ou encore : « J'aimais les champs de Minamisôma<sup>15</sup>. Profondeurs lointaines d'un monde que je n'atteindrai plus jamais, même en courant à l'infini. Pleine lune et roseaux. C'était ça, l'automne à Haramachi<sup>16</sup>. » Et je me dis qu'assurément, ce n'est pas comparable. La contamination que nous vivons n'a pas ce caractère profond, total et irréversible que vit le poète japonais, confiné dans la ville de Fukushima, au moment même de la catastrophe.

Tout ce travail me donne des forces, des outils et des points de référence mais il me dit aussi que tous ceux-là ne suffiront pas. Que je ne pourrais pas résoudre cette nouvelle situation en y plaquant simplement les grilles de lecture construites pour la précédente. Qu'il faudrait encore le temps long de la description, des détails, pour venir à bout de ce nouveau bouleversement du monde. Et encore que cette idée même d'en « venir à bout » ne veut pas dire grand-chose. Je sais maintenant qu'il faudrait encore distinguer et interroger ce nouveau réel. Il faudrait encore arpenter, se laisser avaler par de nouveaux paysages, laisser se produire de nouveaux échos, former à travers ce réel de nouveaux itinéraires et puis se demander encore, comment le figurer ? Quelle forme choisir pour en rendre compte, pour le percevoir et pour cohabiter avec lui ? Quelles fabulations activer pour éviter de le figer et de refabriquer de nouveaux clichés ineptes ? Comment, en somme, se réapproprier encore le nouveau monde qu'il engendre ? Et j'aime le caractère ouvert de ce travail de thèse qui m'invite encore à imaginer, à faire des liens, comme s'il s'agissait de peaufiner dans une pratique, un savoir-faire, une éthique même, l'attitude consistant à faire perdurer l'attention à ce qui est là, à ce que l'on perd et à ce qui se crée, sans chercher jamais à généraliser pour faciliter l'action. Sans jamais considérer qu'il serait possible d'en venir à bout.

Deleuze disait : « Croire au monde, c'est ce qui nous manque le plus ; nous avons tout à fait perdu le monde, on nous en a dépossédés. Croire au monde, c'est aussi bien susciter des événements même petits qui échappent au contrôle, ou faire naître de nouveaux espaces-temps, même de surface ou de volume réduits. [...] C'est au niveau de chaque tentative que se jugent la capacité de résistance, ou au contraire la soumission à un contrôle.

---

15. Commune de la côte Est du Tôhoku, en grande partie évacuée après l'accident de 2011. Depuis 2016 l'ordre d'évaluation a été levé malgré des taux de contamination encore très élevés. Seul 20% des habitants sont retournés vivre sur place.

16. Commune de la côte Est du Tôhoku Haramachi a été fusionnée en 2006 avec Kashima et Odaka pour former la commune de Minamisôma.

Il faut à la fois création et peuple<sup>17</sup>. » Et j'aimerais croire à une manière de faire des films qui travaille à cet endroit. Qui soit, à la fois, suffisamment humble et exigeante pour constituer des petits événements indisciplinés, des espaces-temps parallèles capables, à leur manière de résister aux grands récits qui paralysent.

\*\*\*

Aujourd'hui, jeudi 19 juin, trois mois ont passé depuis l'annonce du président. La France est maintenant en phase de « déconfinement ». Le lieu qui devait accueillir mon exposition, une salle de concert alternative, n'est pas certain de pouvoir rouvrir ses portes. Cet arrêt de plusieurs mois aura eu, comme pour beaucoup d'autres, des conséquences désastreuses dont il est encore difficile de prendre la mesure. A la FEMIS, les diplômés étant reportés à la rentrée, on me propose d'utiliser deux plateaux de tournage pour présenter mon travail. Je visite ce matin les lieux, accompagnée du directeur technique, du chef constructeur et de la responsable de la Recherche. Nous sommes tous masqués et arpentons avec attention les feuilles de décors à moitiés peintes, abandonnées en catastrophe par les étudiants trois mois plus tôt. L'un devait camper un bar cubain et l'autre, un bureau de psychanalyste mais tout a été laissé en plan à l'annonce du confinement. Ces lieux en construction, désertés en catastrophe, dans l'école de cinéma qui accueille depuis quatre ans mon travail, m'apparaissent finalement comme l'endroit idéal pour sa présentation. Je déambule sur ces plateaux en imaginant une exposition dont aucun d'entre nous ne peut dire comment elle sera réellement vue. Impossible de savoir pour le moment si nous pourrions circuler normalement dans les lieux en septembre prochain. Impossible de dire si l'école sera autorisée à recevoir des groupes, ni si l'épidémie aura enfin disparu. Il faut faire avec l'inconnu, avec le risque et avec l'incertain. Arriver à prévoir sans savoir et, comme dirait Abbas Kiarostami, à faire avec « la vie... et rien d'autre...<sup>18</sup> ».

17. DANOWSKI et VIVIEROS DE CASTRO, « L'arrêt de Monde », in HACHE E. (dir.) *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éd. Dehors, 2014, p. 364

18. Il s'agit de la traduction littérale du titre persan du film traduit en français par *Et la vie continue*, réalisé par KIAROSTAMI A. en 1991 à la suite du tremblement de terre qui a ravagé le Nord de l'Iran en 1990.







# MATÉRIAU

J'ai choisi de présenter dans cette section, l'intégralité des quatre récits écrits pour l'installation *Citizen Omega* ainsi que les monologues qui forment l'installation *Mon Furusato*. Il m'a semblé important de donner accès, pour ceux ou celles qui le souhaiteront, à cette matière dense dont les détails, les détours et le feuilleté ont nourri ce travail.





# TAÏGA PAL / Joaquim Pavy

---

Ils seraient arrivés à Oméga alors que Takitaro n'avait que cinq ou six ans. Le gouvernement ou une société privée aurait fait l'acquisition de ce territoire pour construire une ville nouvelle pour des Japonais.

Peut-être n'avaient-ils pas reçu la lettre qui leur indiquait que la ville n'était pas encore terminée. Peut être que la société voulait qu'ils viennent en éclaireurs et leur avait proposé le double du salaire pour s'installer avant les autres familles. Peut-être étaient-ils au courant mais voulaient tout de même quitter le plus vite possible Tôkyô pour avoir plus d'espace. Toujours est-il qu'ils seraient arrivés à Oméga alors que Takitaro n'avait que cinq ou six ans.

Il n'y avait à l'époque que des routes et quelques maisons vides, certaines étaient en cours de construction mais plus aucun engin de chantier ne venait depuis des mois. On entendait plus loin la ville la plus proche, les prières diffusées par les hauts parleurs de temples, les voitures, les tambours des processions, on entendait la nuit les animaux de jungle et le jour des paons des écureuils et même des singes qui traversaient le jardin.

Aucun commerce, aucune école, rien n'avait été mis en place pour eux, à l'exception de la maison et d'un gardien. L'homme était très pieux et ne parlait pas ou très peu l'anglais mais il donnait des cours d'auto-défense dans la ville d'à côté il enseignait le karaté à un groupe de jeunes femmes, ainsi connaissait-il quelques mots de japonais *ichi, ni, san, shi, go*. Au départ, il avait dû faire les courses pour eux ou alors, il les avait guidé pour trouver les différents magasins du coin.

La mère travaillait sur l'ordinateur, elle envoyait les résultats de ses recherches par la poste puisque internet ne marchait pas encore à Oméga. Le père cherchait dans toute la région le matériel nécessaire pour préparer l'arrivée des autres familles. Ils avaient le temps, les travaux de la ville devaient reprendre dans un an, et les premières familles n'arriveraient pas sur place avant que tout ne soit terminé. Alors, en attendant, le père essayait de rendre plus accueillant et plus japonais le quartier autour de la maison. Il avait sûrement commencé

par l'intérieur de sa propre maison, il s'était fait livrer des tatamis et des outils japonais, en quelques mois la maison ressemblait une vraie habitation de la campagne japonaise. Ou bien avait-il commencé par planter et par s'occuper du terrain, puisqu'ils voulaient tous les deux avoir leur propre riz japonais et confectionner le premier saké indien. Toujours est-il qu'après un an de travail les quelques hectares autour de leur maison ressemblaient à un quartier du sud du Japon.

Mais la compagnie ne donnait plus de nouvelles quant aux avancements des travaux de la ville. Les quelques contacts des futurs habitants ne répondaient pas aux courriers que le père et la mère envoyaient et Takitaro devait aller à l'école. Le père lui enseignait le japonais, les bonnes manières et la calligraphie mais le gardien insistait pour qu'il rejoigne l'école de la ville d'à côté. Il s'était même proposé de l'accompagner. Takitaro s'appliquait à respecter l'étiquette Japonaise avec le gardien, c'était la seule personne avec qui il pouvait s'entraîner et le gardien devait trouver cela amusant, ça lui rappelait le stage de karaté qu'il avait suivi au Japon quand il était encore jeune. En échange, il lui racontait les histoires du Mahabharata et du Ramayana, peut-être aussi les légendes spécifiques de sa région et les coutumes hindous. Il lui faisait peur avec des histoires de tigres qui rodent pour attaquer les enfants perdus loin de la maison. Le père n'aimait pas du tout ces histoires et avait dû gronder fortement Takitaro la première fois qu'il lui avait répondu en hochant de la tête à la manière des Indiens, pour répondre oui.

Sous la pression de la mère du gardien et de Takitaro le père avait quand même accepté de le laisser partir à l'école à condition qu'il continue d'étudier la culture et l'enseignement traditionnel japonais. Le père ne quittait plus Oméga et ne voulait pas échanger avec les Indiens. Il continuait de préparer la venue des autres et à aménager le quartier. Il venait de terminer la construction d'un *dôjô* de *Kyûdô* et voulait apprendre à Takitaro l'art du tir à l'arc. La mère était obsédée par son travail et seul Takitaro sortait d'Oméga. Il avait vite appris à parler avec les enfants de l'école et à présent c'était lui qui faisait les courses avec le gardien, en rentrant de la ville. À la maison, il ne montrait rien de sa nouvelle éducation, il se contentait d'aider son père au jardin et à la cuisine.

Takitaro avait 8 ans quand il est tombé malade. C'était un dieu indien qui avait maudit la maison d'après le gardien, il n'aimait pas que la famille reste toujours enfermée et ne

montre pas plus de respect envers le reste du pays. C'était un mauvais esprit qui était venu du Japon d'après le père parce que Takitaro ne respectait plus les coutumes japonaises et qu'il s'habillait comme un petit indien. C'était un moustique d'après la mère qui avait piqué Takitaro pendant la mousson. C'était le Fantôme Tigre d'après Takitaro qui était fâché parce qu'il n'avait pas voulu jouer avec lui quand il l'avait croisé l'année dernière, derrière la maison du thé qu'avait construit son père. Quoi qu'il en soit Takitaro avait 8 ans quand il est tombé malade.

Le père avait refusé de faire venir les médecins indiens mais les antibiotiques que la mère avait commandé n'arrivaient pas. Ils n'avaient d'ailleurs plus aucunes nouvelles du Japon depuis des mois. Plus personne ne leur écrivait. L'électricité ne fonctionnait plus, le gardien était trop vieux pour venir les aider, ils étaient seuls. Takitaro avait beaucoup de fièvre, des raideurs à la nuque et un mal de tête important. Après sa première convulsion il avait entendu le rugissement d'un tigre près du *dôjô*. Pendant la nuit il s'était levé et était parti dans le jardin, ses parents dormaient profondément. Takitaro ne marchait plus que sur les grosses pierres qui formaient le chemin puisque le reste du jardin de son père était infesté par des milliers de serpents noirs. La bamboueraie était en feu mais les flammes avaient la même couleur que la lune. Le Fantôme Tigre l'attendait en tailleur devant la maison du thé. Takitaro lui avait sûrement préparé une tasse ou bien était-ce l'inverse puisque le père avait retrouvé le lendemain le service à thé éparpillé sur les tatamis et une griffure sur le *take-mono*. La deuxième convulsion était beaucoup plus forte Takitaro semblait de plus en plus désorienté et ne comprenait plus le japonais. Le vieux gardien avait réussi à venir pour les aider. Takitaro ne parlait plus qu'en tamoul il demandait du lait, mais le gardien ne comprenait pas. Takitaro répétait sans cesse pas du « *pacuvin pal* », lait de vache, du « *taïga pal* ». « *pal* » pour le lait, disait le gardien, mais « *taïga* »... ?

« *Taïga* » pour tigresse, avaient compris les parents.

Pendant la nuit, Takitaro ressorti de la maison. Le sol était toujours recouvert de serpents noirs et les bambous jetaient des flammes blanches vers la lune. Le jardin était extrêmement animé. Malgré un début de paralysie partielle et plusieurs spasmes, Takitaro arrivait à distinguer des formes humaines en pleine activité comme si la ville de son père était enfin habitée, on entendait parler et chanter en Japonais tout autour. La vision de Takitaro se fai-

sait de plus en plus claire. Il distinguait clairement la peau des êtres autour de lui, ils étaient bleus, verts, rouges parfois roses, ils n'étaient pas japonais. Un gigantesque samurai se trouvait au milieu du chemin. Lorsqu'il se retourna pour dégainer son sabre, son visage n'avait rien d'humain, c'était un éléphant bleu portant un *hakama*. Takitaro reconnu Ganesh le fils de Shiva. Puis, il vit que tous les dieux indiens décrits par le vieux gardien étaient présents. C'était eux qui jouaient dans le parc japonais du son père. Hanuman sautait de bambous en bambous armé d'un *katana*. Shiva s'entraînait au tir à l'arc et Vishnu préparait du thé pour Brahma pendant que Parvati jouait du *shamisen* sous un arbre. Les héros du Mahabharata, les Pandavas, donnaient une représentation de Nô sur la petite scène de plein air. Takitaro avait retrouvé le Fantôme Tigre. Il était monté sur son dos. Ils allaient partir vers l'ouest. La mère du tigre s'occuperait bien de lui...

238 | Takitaro avait disparu depuis un an et la mousson avait déjà repris depuis deux mois. Le père devait préparer O-bon, la fête des morts. Il avait accroché de lanternes de couleur autour de sa maison pour guider les fantômes et les ancêtres et les inviter à partager un repas avec lui et sa femme. La mère avait installé une lanterne blanche pour Takitaro. Le vieux gardien était venu avec les amis d'école de Takitaro. Ils avaient apporté des fleurs et de la nourriture des *idli* et des sauces. Depuis la disparition de leurs fils, le couple japonais sortait souvent d'Oméga et s'était lié aux habitants de la ville. Le *dôjô* du père servait depuis plusieurs mois à donner des cours de karaté et quelques indiens venaient pour apprendre l'art floral de *l'ikebana* auprès du couple japonais. Le père commençait à apprendre le tambour *tannumai*. Les services postaux avaient définitivement arrêté de fonctionner avec l'international depuis la pénurie d'essence qui avait précédé la dernière mousson. La mère enseignait alors les sciences au lycée de la ville. Cela faisait plus d'un an qu'ils n'avaient plus de nouvelle du Japon ni d'aucun autre pays d'ailleurs. Il n'y avait plus de voiture et les hauts parleurs des temples ne fonctionnaient plus, les seuls sons qui étaient audibles au loin, étaient ceux des tambours et des processions.

Pour le dernier soir d'O-bon, une procession était venue jusqu'à Oméga pour soutenir la famille. Un éléphant ouvrait la marche suivit par de nombreux tambours. Un jeu d'échos étonnant se produisit lorsqu'ils atteignirent la maison de thé. Les rythmes se mélangèrent et une autre musique était jouée par les collines environnantes. Le père et la mère n'avaient pas pu s'empêcher de pleurer. Ce rythme dans leur cœur, ces sons, c'étaient ceux du Japon,

des tambours de *Taiko*... Lorsque le dernier mouvement de musique s'acheva, un écho dura plus longtemps du côté de la colline ouest. Tous eurent l'impression qu'une autre procession jouait depuis le sommet de la colline. Ils regardèrent le lever de lune dans cette direction. Il y avait des formes sur la colline. C'était les chiens sauvages d'après certains. C'était une famille de tigre d'après le vieux gardien - certains habitants avaient juré voir des tigres de retour dans la région depuis la disparition des voitures. C'était des esprits japonais disaient les enfants de la ville. C'était des dieux indiens disaient les anciens. C'était Takitaro, disait les parents. Il était assis sur le dos de la plus grosse tigresse de la meute, un arc japonais à la main. Takitaro pris son arc et lança une flèche en direction de la lune qui se tenait juste au dessus de sa tête.

Il y a aujourd'hui un temple au sommet de la colline d'Oméga qui s'illumine au dernier soir d'O-bon. Ce temple, abrite la statue d'un enfant japonais monté sur une grande tigresse. Une fois par an, un bol se remplit d'un liquide blanc que les habitants appellent « Taïga pal ».

Ce passage piéton ? Ce terre-plein ? Etaient-ce ceux-là ou bien les suivants ? C'était soudain et je n'ai pas préparé grand chose. J'aurais dû. J'aurais dû prendre davantage le temps de réfléchir. Savoir ce dont j'aurais le manque. Savoir comment le combler, à tout le moins le résorber. J'aurais dû m'équiper. Au lieu de ça, j'ai plié bagages, les miens, les leurs. Hop. Hop. Ça, et ça et ça aussi. Mécaniquement. Compulsivement. Comme on l'avait fait pour d'autres voyages. Mais pour celui-là, j'aurais dû être attentive. J'aurais dû faire l'inventaire de chacune des choses avec lesquelles nous vivions. Dresser « la carte de tout ce que nous nous apprêtions à abandonner » et pour chacune encore, enregistrer des détails qui me rappelleraient leur histoire et qui deviendraient le support des suivantes.

240 | Lui était tout à l'installation future, il était déjà là avant même d'avoir quitté notre maison. Pas de seuil, pas de rupture. Fatigué d'être là-bas, c'est tout. Lassé des attachements trop forts. Envie de changer d'air. De tout réapprendre depuis le début. De se convaincre que tout ça n'était pas l'essentiel. Qu'une vie ne pouvait en tout cas pas s'y résoudre. Quant à elle, elle était petite, elle n'avait pas eu le choix et on ne lui avait pas laissé loisir de s'exprimer à propos de ce qu'elle quittait, elle qui était censée ne rien savoir. Les enfants ignorent beaucoup, et n'ont donc pas peur de faire des choses nouvelles. Et puis de quoi pourrait-on manquer quand on a connu si peu ?

J'essaye de rester concentrée. Est-ce le même terre-plein que j'ai traversé il y a une heure ? Je ne parviens même plus à me remémorer les motifs du papier qui recouvrait l'intérieur des placards de la cuisine... Ou bien la couleur précise des carreaux de la salle d'eau. Et la plante qui s'épanouissait sur la droite avant d'entrer ? Si j'ai perdu cette intimité-là, de combien le lien à mon pays natal s'ampute-t-il ? Et combien me reste-t-il ? Je n'ose même plus me souvenir, peur de voir ternie la vivacité de ces images. Peur de comprendre à quel point comptait leur trivialité. Comprendre que la chaleur des couleurs ici n'a jamais suffi à les remplacer. Longtemps je me suis dit que si je restais concentrée sur ce genre de choses, le yoga, la spiritualité qui ruisselle des temples et inonde certaines rues, ce sens particulier des couleurs, je pourrais avoir du bon temps ici. J'ai travaillé à rester dans l'instant présent

de l'expérience qu'il m'était donnée de vivre. Ne pas sortir du cadre. Comme pour affiner le dehors de moi, je ne sais pas comment dire. Et puis ce que nous formions, à trois, suffisait à faire le reste. J'y ai cru. Vraiment. J'ai cru que ça suffisait à faire une vie et qu'elle pouvait bien, de là, s'ancrer n'importe où.

Ces pylônes. Je crois que je ne les avais pas remarqués. Je veux dire, ils sont de fait très visibles et zèbrent l'horizon, mais je ne les avais pas remarqués pour ce qu'ils sont. Quelque chose passe ici – passe ici et part ailleurs. Où vont ces fils ? Où s'alimentent-ils ?

C'était une expérience nouvelle dans ma vie. Aujourd'hui je peine à la vivre encore avec la curiosité d'antan. À notre arrivée, j'avais en tête un pays inexplicable et chargé de mystères. Un pays sale aussi. Je m'attendais à y découvrir vraiment là où vivaient les hommes. Je voulais le chaos et l'indistinct, à la place de l'ordre qui m'était familier, à la place de la propreté, des choses chacune à leur endroit. À la place de la rigidité, à la place de la ponctualité même, je voulais du mou et du pas-clair, des foules indisciplinées. Ici, les trains, les gens ne sont jamais à l'heure et j'ai peiné à saisir que c'est juste qu'ils ne prêtent pas d'attention à cette forme de temps. J'ai cédé trop vite. Lâché le lot de ce qui me constituait, abandonné mes intimités, de n'avoir pas su même les reconnaître.

Et maintenant ce vide. On nous a mis là et on nous a dit d'attendre. Mais attendre quoi, au juste ? Attendre que se reconstruise autour de nous ce à quoi nous nous sommes arrachés ? Les lignes droites et les lotissements bien alignés ? Qu'est-ce qui peut encore advenir dans ces rues planes et ces carrefours aux angles saillants ? Le lotissement où nous sommes parkés est le premier à avoir été construit, le plus à l'écart de l'embouchure de la vieille ville. Entre elle et nous, ce paysage sans nom semble s'installer progressivement dans cette attente. Mine de rien, il nous aspire.

Ça dure depuis un bout de temps. Cette errance. Semer des petits cailloux, ou tout comme, jusqu'à la ville vivante, pour s'assurer du retour. Chercher de quoi remplir le frigo. Sans en avoir l'air, pendant longtemps, je ne pouvais m'empêcher de penser à ceux qui devaient nous rejoindre, je voulais leur préparer le terrain, récolter les informations nécessaires pour vivre dans cet endroit et résorber leur inquiétude. Je m'imaginai les accueillir par un repas indien, des galettes de riz fermenté que l'on mange avec du chutney à la tomate ou à la

noix de coco. Moi, je me nourris, surtout, de l'animation des rues, du vacarme des klaxons, même. Et je me perds toujours au moment de rentrer. Non. Je ne me perds pas mais j'hésite : ce passage piéton ? Cette rangée d'arbres ? Etaient-ce ceux-là ou bien les suivants ? C'est comme si, chaque fois, je butais à l'idée de faire de cette maison posée là la mienne. Refuge de rien. Nous y sommes maintenant reclus tous les trois, en attendant les autres qui n'arrivent pas. Je finis par douter parfois qu'ils existent vraiment.

*Sakura, sakura...*

*(Cerisiers, cerisiers,*

*sur les monts, dans les villages,*

*Partout où portent les yeux,*

*brouillard ou nuage,*

*Leur parfum dans le soleil du matin*

*Cerisiers, cerisiers,*

*cerisiers en fleur*

*Cerisiers, cerisiers,*

*sur les monts, dans les villages*

*Partout où portent les yeux...)*

Ce grésillement... Je suis maintenant sous les pylônes. Présence confondante de cela qui passe sans être vu. Mon esprit est au travail dans ce grand désœuvrement, je commence à sentir et voir des choses... C'est étrange, on dirait le rêve de quelqu'un. Dans quel univers post-quelque chose suis-je donc ? Je me pose cette question et tout d'un coup j'ai l'impression de devenir folle. Ce grésillement... il masque une voix. Une voix que j'entends maintenant. Une voix qui me dit qu'il me faut cesser de l'attendre, qu'elle ne viendra pas. Qu'elle ne peut pas s'extirper de ce qui, déjà, n'existe plus. Elle ne m'envie pas, dit-elle, moi qui suis dans ce qui n'existe pas encore. Elle compatit.

Le bruit a cessé.

J'aperçois la maison. Ma fille est sur le seuil, elle se lève et tend les bras en m'apercevant.



# UN PLI / Sandra Krasnor

---

L'avion que tu avais pris avec tes parents en provenance de Tôkyô avait atterri ce matin-là à l'aéroport de Chennai. C'était ta première fois à l'étranger et ta première fois en Inde. La route de terre sur laquelle tu avais dû rouler ensuite, la manière de conduire, les odeurs, les carrioles à cheval, les habits, les couleurs, tout ici, était différent. Il fallait tout réapprendre, c'était le début d'une nouvelle vie.

C'est pendant le trajet que tu avais pensé pour la première fois à un saut dans le temps. Ou peut-être était-ce plus tard ? Lorsque, devant l'entrée de la ville, alors que tes parents essayaient de comprendre les explications du gardien, tu avais pris le temps d'observer le paysage autour de toi.

Il te semblait que le soleil s'était couché trop rapidement sur ce coin de steppe déserte, pour qu'il s'agisse d'un coucher de soleil normal ; que l'homme japonais qui vous avait conduit jusqu'ici était parti trop vite pour que ce soit un départ normal ; tu ne t'expliquais pas non plus la disparition si soudaine de tous les signes de ta vie moderne. L'électricité, les voitures... Et puis, tu avais oublié cette idée et tu t'étais rangée au point de vue de tes parents : *ce qui est évident au Japon ne l'est pas en Inde.*

Quand la barrière s'était ensuite levée pour vous laisser entrer dans la ville, la nuit était déjà profonde. Tu avais rapidement grimpé à l'arrière d'une charrette sur laquelle avaient été chargés vos bagages et tu avais traversé la ville encore en construction.

Et quelque temps après vint la disparition du Japon. C'était du moins ce que vous avait dit le gardien ou ce qu'en avait compris tes parents, dans leur anglais encore approximatif. Toujours est-il que vous étiez restés, au cours des années qui suivirent les seuls habitants d'Oméga. Les autres n'avaient jamais suivi.

Au départ, vous aviez pensé : les autres ont changé d'avis. Ils ne se sont pas résolus à venir vivre en Inde. Ils ont sans doute choisi un autre refuge. À un moment, vous vous étiez même

méfiés du gardien. Peut-être était-ce lui, qui vous gardait enfermés ? Peut-être était-ce le gardien qui avait empêché les autres d'entrer ? Mais vous aviez trop de choses à organiser pour y réfléchir et, vu d'ici, la fin du monde n'avait pas changé grand chose.

À Oméga, il n'y avait rien. Ni eau, ni magasin, ni école. La plupart des routes se croisaient dans un paysage vide, seules quelques maisons étaient sorties de terre. Par hasard, vous vous étiez installés dans la première qui avait été achevée et aviez essayé de la rendre la plus confortable possible. Peu à peu, tu avais oublié les voitures, l'eau courante, internet et tout le luxe de ta vie d'avant.

Au fur et à mesure des années, vous vous étiez organisés. Avec l'aide du gardien, vous aviez creusé un puit, planté des légumes et réussi à faire pousser les semences de riz japonais que tes parents avaient emportés dans leurs bagages. Les habitants indiens du village d'à côté s'étaient installés dans les petites maisons vides, en avaient construit d'autres, et la ville d'Oméga avait poussé autour du petit restaurant de Ramen que vous aviez reconstitué, juste en face de ta maison.

244

Quelques années plus tard commencèrent les « voyages ». Impossible de savoir si tu étais endormie ou éveillée lorsqu'ils arrivaient, mais tu les appelais ainsi pour les distinguer de tes rêves.

La première fois, tu ne vois que des images fixes. Une plaine verdoyante plantée de bambous. Une maison en bois, aux portes coulissantes. Une grande montagne couverte de neige. Un enfant en kimono. Des émeus.

Un jour, tu es devant la guérite du gardien d'Oméga, vide. Les rues alentour sont vides, la ville est vide.

Quelque fois, tu vois un autre paysage, ailleurs. Tu vois la mer. Tu vois une digue.

Puis, tu es à nouveau devant la guérite du gardien. Cette fois-ci des voitures passent, nombreuses. Tu penses : c'est le Japon de mon enfance. Pourtant ces rues ? Cette guérite ? Ce sont celles d'Oméga. Autour de toi : une foule. Des milliers de Japonais, des téléphones

portables aux sonneries fabuleuses, des écrans colorés, des lumières éblouissantes. Tu croises un homme que tu penses reconnaître.

L'instant repasse. Tu retrouves l'homme devant la guérite du gardien. Il te parle en japonais. Tu te souviens que tu parlais japonais. Plus tard, vous êtes sous une allée de cerisiers. Tu te souviens des cerisiers. Vous marchez. Tu t'arrêtes devant un grand arbre, un cèdre. L'homme prononce un nom composé d'île et de bonheur, tu ne comprends pas la tristesse dans ses yeux. Tu demande : l'arbre est mort ?

Cette fois tu retrouves l'homme, assis dans la clarté du jardin. Tu vois l'arbre debout. Tu reconnais cette place mais pas sa végétation. Votre marche reprend, sous les cerisiers. Toujours la même. Est-ce le même jour ? Vous faites le tour du parc. Tu tournes dans une rue. Tu reconnais ce carrefour. Les rues que tu connaissais indiennes sont maintenant japonaises pourtant, tu es chez toi, à Oméga.

Un jour tu te décides à le prendre par la main, tu le guides. Tu cherches ta maison, le restaurant de tes parents. Les rues sont identiques, excepté les détails. Tu trouves ton chemin sans peine mais tes pas ne font pas le même bruit, sur le bitume neuf. Arrivée devant ta maison, c'est la tienne mais les motifs des rideaux ont changé. Tu fais volte face, à l'emplacement du restaurant de tes parents, tu découvres un terrain vide.

L'homme raconte : cette histoire remonte à la fondation de la ville, un mythe sans doute. Les premiers habitants d'Oméga, une famille, auraient dû ouvrir ici un restaurant. Mais étrangement, ils ont disparu pendant leur voyage. On dit qu'ils auraient été avalés par le Temps.

De retour tu comprends que le temps dans lequel tu as voyagé n'était pas le passé. Qu'il s'agissait d'un autre pli du temps. Une expérience. Un pli parallèle dans lequel Oméga était devenue japonaise. Dans lequel ton présent n'existait pas.

Tu rentres chez toi. Près de la guérite, je t'attends. Tu me vois... et tu cours vers moi, le plus vite possible. Tu veux me raconter les voyages. M'expliquer les sauts dans le temps. Partager l'existence possible d'autres plis parallèles, encore inconnus et sans doute infinis. Tu voudrais m'emmener dans ce vertige : penser avec moi les paradoxes de ces boucles

temporelles. Mais dans ta course, au moment précis où tu sens la flèche que je viens de tirer se planter dans ta gorge, le soleil se couche en quelques secondes et tu comprends que je sais déjà, que je ne te laisserai pas t'évader.

# POUR MARUMI / Marcelline Delbecq

---

*Au début, la voix est difficilement audible, semble venir de très loin. Elle oblige à tendre l'oreille. Petit à petit elle devient plus claire, plus posée aussi, plus proche. Son récit est émaillé de longs silences, d'inspirations profondes. La voix émane d'un support depuis longtemps disparu. En voici la retranscription traduite :*

Je m'appelle Marumi. J'ai quatre-vingt dix ans, environ quatre-vingt dix ans car je ne sais pas exactement quand je suis née. Les registres ont été engloutis. Je ne sais pas comment fonctionne cette machine à enregistrer et je n'entends plus très bien, je ne m'entends plus très bien, je ne vous entends plus très bien. Alors je vais parler sans savoir exactement ce que je dis.

On m'a dit de déposer ma voix sur cette machine, mais à vrai dire je n'ai aucune idée de qu'elle peut y bien faire. Pourquoi la conserver après moi ? En quoi mon témoignage contribuera-t-il à écrire une histoire depuis toujours sur le point de disparaître ? On m'a demandé de raconter dans les moindres détails, ceux dont je parviens encore à me souvenir, « pour les générations futures ». Pourtant j'ai beaucoup oublié, certaines choses se sont entièrement effacées de ma mémoire. Mais pas la lumière, ni les sons ni les odeurs, la profondeur des regards, la chaleur des corps, tout ce dont une image ne parvient à rendre compte. C'est par là que je vais commencer.

Je suis arrivée là-bas une nuit, je m'en souviens très bien. Là-bas ce n'était pas Oméga, c'était Chennai. Il avait bien fallu atterrir quelque part et il n'y avait pas encore d'aéroport puisque la ville existait à peine. Je suis arrivée de nuit et tout m'était étranger alors qu'en réalité j'étais l'étrangère. Une sensation très étrange, é-tran-gère (elle découpe les syllabes), d'être entièrement différente de tout ce qui se trouve autour, de toutes celles et ceux qui vivent à cet endroit, de ne pas venir de là, d'être déracinée. Littéralement déracinée. Arrachée à mon propre sol.

En descendant sur le tarmac, j'ai été saisie par un vent tiède et ai compris instantanément que cette expérience bouleverserait mon existence entière. Ce n'était d'ailleurs pas si dif-

ficile puisqu'à l'époque je n'avais encore jamais quitté le Japon. J'avais grandi au Nord du pays, dans cette partie si proche de la Russie que parfois on aperçoit Sakhaline quand l'horizon est dégagé. Dans un village qui ne doit même plus figurer sur les cartes, ni sur les GPS. J'étais déjà partie quand il a été réduit à néant, en quelques secondes. Je l'ai su plus tard bien sûr, pas beaucoup plus tard mais dans la nuit je m'étais réveillée en sursaut, le visage dégoulinant, sans comprendre pourquoi car je ne me souvenais pas du rêve précédent. Je me suis rendormie après avoir regardé dehors, vérifié que tout allait bien, que la lune était encore en place. Au petit matin on a toqué à ma porte et j'ai compris que quelque chose s'était produit à l'endroit d'où je venais, mais je ne savais pas encore quoi.

Je ne peux pas dire ce qui m'avait poussée à partir, c'était très risqué à ce moment-là, les femmes ne devaient pas voyager seules en Inde, les japonaises surtout, que les américains aux dents blanches appelaient *Yellow Cabs*. Ces filles à la peau jaune dans lesquelles on peut rentrer et dont on peut sortir facilement. Mobiles, aussi. Les femmes ne devaient pas s'aventurer seules et pourtant je suis partie car je savais que là-bas il ne m'arriverait rien. Si j'étais restée j'aurais été engloutie avec toute la ville, tout son monde. Il ne restait plus rien.

Et pourquoi l'Inde ? Pourquoi pas la Russie ? J'avais croisé des Russes ici et là, *ロシア人* (*roshia jin*), mes parents tenaient un petit restaurant où beaucoup de monde passait, Russes y compris. J'avais même appris un peu de cyrillique à l'adolescence car depuis la côte nord, Sakhaline et le reste de ce gigantesque pays étaient l'horizon le plus visible. Celui qu'à intervalles irréguliers on regardait disparaître en ignorant ce qu'il dissimulait. C'était la destination la plus probable, la plus proche à vol d'oiseau. Un bateau puis un train et c'était joué. *до свидания* (*do svidaniya*).

L'Inde ne s'est dessinée dans ma tête qu'à l'entrée dans l'âge adulte. Je n'avais jamais vu d'indienne ou d'indien, n'avais aucune idée de leur manière de vivre. Mais je savais que l'enseignement du Bouddha s'était diffusé à travers l'Inde bien avant d'arriver au Japon et c'est cette terre que je voulais fouler, en saisir quelque chose d'ancestral, de si lointain, un rapport au temps dont l'isolation de l'archipel me tenait trop à distance. J'avais besoin de partir à la recherche d'une sensation physique inconnue, qui dépasse ma condition d'humaine. Et je peux le dire maintenant, je n'avais jamais osé le formuler, j'aspirais à une vie en dehors des codes, une existence dont aucun paramètre ne serait décidé à ma place. Le plus logique avait donc été de m'installer dans un endroit dont je ne savais rien et où, j'allais le

découvrir, les choses se passaient rarement comme prévu.

*L'enregistreur est mis en pause. Marumi boit deux gorgées de thé, reprend sa respiration. Elle semble ailleurs. L'enregistrement reprend.*

Je suis arrivée à Oméga... comment y suis-je arrivée ? Je ne sais plus. J'y suis restée jusqu'à aujourd'hui pourtant... Suis-je à Oméga ? C'est étrange parce qu'au début la ville n'existait pas... mais pourquoi y suis-je allée ? Comment ? Je crois qu'on m'en avait parlé comme d'une idée incroyable alors j'étais allée voir par curiosité et parce que je n'avais pas vu de japonais depuis plusieurs années. Et tant qu'il s'agissait d'une utopie, j'imaginai volontiers y prendre part, insuffler à cette ville improbable un imaginaire japonais en pleine Inde, raconter les cerisiers, les feuillages d'automne, les paysages enneigés, la mer en été, tout ce dont j'avais moi-même de plus en plus de mal à me souvenir à mesure que ma vie s'écoulait dans un endroit où rien de tout cela n'existait. Mais à partir du moment où elle est sortie de terre, a pris racine, la ville est devenue un mirage, elle n'était plus le Japon ni jamais l'Inde, donnait l'illusion de pouvoir reconstruire ce qui n'existerait plus dans un ailleurs qui lui était étranger. Mais je suis restée en Inde par la force des choses, et pour accueillir celles et ceux qui n'avaient plus rien d'autre à quoi s'accrocher. Au fil du temps elle est devenue une partie de moi-même elle m'a transformée. Je rêve en tamoul.





# MONOLOGUES

---

## MUTÔ KOTOMI

Je m'appelle Kotomi Mutô. Je suis née à Nihonmatsu. Mon *furusato* est entouré de montagnes, parsemé de rivières et de champs. Le plus proche voisin est très éloigné, et quand j'étais enfant, cet isolement nous permettait de courir et crier sans se soucier des autres. Il ne passait presque pas de voitures, et on pouvait jouer allongés sur la route. La majorité de mes souvenirs tournent autour des jeux que nous avons entre enfants du village. On faisait des boules de boue dans les champs, et on allait à la rivière située à un quart d'heure de chez moi pour y attraper des écrevisses. Un de mes plus vifs souvenirs est le jour où ma sœur a perdu une sandale dans la rivière alors qu'on s'y amusait. Nous étions une dizaine et avons cherché la sandale sans la retrouver. Mais lorsque nous sommes retournés à la rivière un an plus tard, la sandale a refait surface sur la rive. Nous vivions au jour le jour, dans l'insouciance. Il y avait peu d'activités pour les enfants, et nous allions nous amuser en montagne pour ramasser des châtaignes entre autres. C'est la plus forte image que j'ai de mon *furusato*. Quand je suis devenue lycéenne, mon *furusato* m'a soudain paru vieux et poussiéreux, et j'en ai été dégoûtée. Je suis donc partie pour Tôkyô dès la fin du lycée. À Tôkyô, il y avait tant de choses à voir et à faire, c'était libérateur pour moi qui étais adolescente. Le temps passait tous les jours à la vitesse de la lumière. De la fin de mon adolescence à mon entrée dans la vingtaine, j'ai passé tout mon temps à profiter de Tôkyô et de Saitama. Et c'est alors que j'étais de retour à Fukushima pour un projet lié au travail que la catastrophe a eu lieu. Mais jusqu'à ce jour, je n'avais jamais pensé à retourner y vivre. À cause de la catastrophe, je me suis retrouvée sans activité, et me suis portée volontaire pour aider les gens dans les refuges. C'est à ce moment, quand j'ai vu la situation des rescapés vivant dans les refuges, que j'ai enfin compris l'ampleur de la catastrophe dont mon pays natal était victime. Alors que le paysage n'avait pas changé du tout, l'attachement de ses habitants à leur terre était bouleversé. C'est ce qui m'a soudain donné envie de travailler avec des gens, et de quitter mon emploi dans le design pour me consacrer à une nouvelle activité avec des enfants à Saitama. Puis, il y a deux ans, un événement m'a convaincue de revenir travailler où j'étais

née. J'ai lu les dissertations d'enfants dont j'avais la charge, et dont les parents avaient emménagé à Saitama. Alors qu'ils étaient nés ailleurs, ces enfants contaient avec entrain leur rêve de travailler et d'aider plus tard les habitants de leur nouveau chez-soi. Je ne voyais encore à ce moment-là mon pays natal que comme un trou de campagne. Ces dissertations m'ont remise en question, et j'ai commencé à réfléchir à ce que j'aurais pu faire pour mon *furusato*. Et c'est pourquoi j'ai pris la décision de revenir à Fukushima il y a deux ans, et que j'y vis aujourd'hui. Aujourd'hui, on ne peut plus ramasser de châtaignes en montagne ou faire des boules de boue dans les champs comme autrefois, mais, maintenant que je suis adulte, j'ai de nouveau l'occasion de réfléchir sérieusement à l'avenir de mon *furusato*. Et je sais aujourd'hui la chance que j'ai eue d'avoir vu le jour dans un endroit si merveilleux.

## HATTORI

Je suis revenu vivre à Tôwa il y a environ 18 ans. Avant cela j'ai travaillé dans plusieurs villes, notamment Tôkyô et Koriyama. Il y a 18 ans, je suis revenu ici, dans mon *furusato*, pour reprendre un supermarché avec mes parents. Une des joies que j'ai retrouvée à mon retour, ce sont les *sansai*, ou plantes de montagne, que nous cueillons au printemps. Ce sont des bourgeons d'arbres ou des herbes qui poussent naturellement en forêt, et que les Japonais adorent déguster au printemps. Autrefois déjà, les grands-pères et grand-mères de mon quartier allaient en cueillir et m'en rapportaient souvent. Ils me disaient : « La cueillette a été bonne, sers-toi ! » Pour en trouver en ville, il faut se rendre dans des restaurants chics et y mettre le prix. Ce sont des aliments très précieux, et c'était une grande joie pour moi de pouvoir en manger à nouveau. De plus, je retrouvais aussi la générosité de la campagne, et cette forme de communauté basée sur le partage. En automne, on me donnait aussi beaucoup de champignons et des châtaignes. Tous ces fruits et plantes que la nature nous offre et que l'on peut cueillir à bout de bras dans les montagnes de la région. Malheureusement ce sont toutes ces richesses qui, après l'accident nucléaire, ont été le plus contaminées. Aujourd'hui encore, il n'est plus possible d'en manger. Parfois, on m'en amène malgré tout. Et c'est vraiment le cœur lourd que je dois les refuser. Car j'ai décidé que ni moi ni mes enfants ne mangerons ces produits de la montagne contaminés. Bien sûr, j'adorerais en manger à nouveau. Mes enfants aussi sont friands de châtaignes, champignons ou plantes de montagne. Mais ils doivent s'en priver comme moi. Je trouve ces instants particulière-

ment rageants. Alors que nous disposons d'une nature très riche, qui nous offre des fruits en abondance, nous sommes dans l'impossibilité de les recevoir comme il se doit. C'est très irritant. Et nous devons aussi gaspiller la générosité des gens qui veulent partager cette richesse avec nous. Cette situation est fort dommage. Si au quotidien, nous ne pensons pas constamment à la radioactivité, et s'il nous arrive de l'oublier au jour le jour, ce sont ces petits moments qui nous la rappellent cruellement. Ce sont de ces instants où nous sommes d'un coup rappelés à la réalité : nous vivons dans une région contaminée. Ce sont, pour moi, au quotidien, les instants les plus durs et les plus irritants.

## FUJIMIYA

Il y a trois montagnes à Tôwa. Les monts Hayama, Kohatayama et Kuchibutoyama. Comparés au célèbre mont Fuji, ils ne paient pas de mine et n'ont qu'un cinquième de sa hauteur. Le Kuchibutoyama se dresse devant chez moi, et le Kohatayama juste derrière. Chacun de ces monts se couvre de vert au printemps, et en automne, comme aujourd'hui, ils arborent des feuillages aux magnifiques couleurs. Le fameux festival de drapeaux de Kohata est célébré chaque année sur le Kohatayama. On y trouve aussi une pagode à trois étages resplendissante d'un rouge vif, qu'on nomme simplement la « pagode à trois étages ». Cela fait bien longtemps que je n'y suis pas allée, mais on peut aussi y admirer un panorama qui englobe tout Tôwa. Quand j'étais à l'école primaire, nous faisons des randonnées sur le mont Kohatayama. Il n'y avait pas de bus à l'époque, et il fallait marcher tout du long. C'était plus de l'alpinisme que de la randonnée. Le trajet était plus ou moins long en fonction de l'âge, et je me souviens avoir pris la route la plus dure la dernière année. On nous a fait marcher bien deux ou trois heures, et au lieu d'apprécier le paysage, nous avons passé tout le trajet à nous plaindre. C'est donc une montagne qui a toujours été très proche de moi. L'eau que je puise chez moi vient aussi du mont Kohatayama. Elle est fraîche et délicieuse toute l'année. Que dire de plus... Les monts Kohatayama, Hayama et Kuchibutoyama ne sont pas des monts célèbres, mais pour moi qui vit ici à Tôwa, ils sont mes favoris.

## SHIGEHARA

Il y a six ans, la préfecture de Fukushima où je vis, a été victime d'une catastrophe inimaginable. La centrale nucléaire de Tomioka a subi des dégâts suite à un tsunami. Des réfugiés du village de Namie, délogés par le tsunami, sont venus se réfugier chez nous. J'ai moi-même accueilli un couple pendant trois mois. J'ai écouté leur histoire et me suis rendu compte qu'ils étaient séparés de leurs enfants ou de leurs parents. Je voulais faire quelque chose pour que ces familles soient à nouveau réunies sous le même toit. Pour exaucer ce souhait, j'ai commencé à sculpter des Jizô. Tant qu'à faire, j'ai décidé d'en sculpter cent-huit, et j'ai effectivement sculpté cent-huit Jizô en quatre ans. On dit que les Jizô peuvent exaucer toutes sortes de souhaits. Chaque Jizô peut amener la paix, et c'est avec ce souhait que j'ai commencé à en sculpter dès l'année de la catastrophe. Avec le temps, j'ai pris goût à la tâche, et c'est avec l'espoir qu'ils pourront exaucer les prières de chacun que je les sculpte un par un. Avec l'expérience, j'ai commencé à en sculpter de variétés différentes. Il y a surtout le Jizô qui prie avec les mains jointes, dont j'ai sculpté cent-huit exemplaires. Leur expression est très paisible et sereine. C'est avec cette expression dans l'esprit que j'ai leur ai donné forme. Au Japon, dans le bouddhisme et la représentation des bouddhas, le nombre cent-huit correspond à ce que l'on appelle les cent-huit passions de l'être humain. Si j'ai fait cent-huit Jizô, c'est dans l'espoir qu'ils pourront aider à éliminer nos passions et à réduire nos ambitions démesurées. C'est pour cela que j'ai choisi le nombre cent-huit. J'ai pu accomplir ma tâche et achever ces cent-huit sculptures. Mon bonheur est de distribuer ces Jizô à toutes sortes de gens, dans l'espoir qu'ils pourront apporter un peu de joie dans leur foyer.

## TAKAHASHI

Le lieu dit château d'Otenomori se situe au sommet d'une montagne de plus de quatre-cent mètres. Ce sommet abrite aussi le sanctuaire d'Atago, que l'on rejoint par un escalier de cent-soixante marches. Le château d'Otenomori m'a toujours intéressé car, en dehors du fait que je vis à côté, c'est le lieu où, il y a quatre-cent-trent ans, huit-cent personnes ont été massacrées par le seigneur Date Masamune. Et je me suis souvent demandé où pouvaient bien être les dépouilles de ces gens. Questionner les vieilles personnes du

village ne m'a pas appris grand chose, et il m'a fallu chercher des indices à ma manière, en parcourant par moi-même les chemins de montagne ou en me référant à des textes anciens. Il y a quelques années, j'ai entendu dire qu'un couvent se serait trouvé en ce même lieu. J'ai pu par la suite retrouver des traces de tombes de nonnes, ainsi que l'emplacement où il se dressait. Mes recherches m'ont aussi permis de déterminer qu'il existait autrefois un temple sur ce sommet, et que sa cloche suspendue avait été malheureusement décrochée pour servir de matériau durant la guerre du Pacifique. Cette cloche a certainement été changée en pièces d'avions de combat. Le sanctuaire d'Atago assurait sûrement autrefois la fonction de temple bouddhiste. Il n'est pas aisé d'exhumer des secrets vieux de quatre-cent-trente ans, mais j'aspire toujours à en découvrir davantage.

## SATO

Je vais expliquer comment j'ai reconverti mon exploitation de mûriers et parler de mes arbres aujourd'hui. Nous avons subi un séisme en 2011. Notre syndicat d'exploitants de mûriers de Tôwa s'est réuni pour répondre à la situation. Nous sommes partis du constat que nous ne pouvions plus commercialiser nos feuilles de mûrier en l'état. Nous nous sommes concertés, et deux..., non, trois ans plus tard, nous avons pu renouveler tous nos arbres. À ce moment, mes mûriers avaient plus de cinquante ans et étaient très larges. C'est donc avec beaucoup de tristesse que j'ai dû me résoudre à m'en séparer. Mes mûriers étant larges et relativement hauts, les couper n'était pas une mince affaire. Je les ai d'abord sectionnés à la tronçonneuse, avant d'en déterrer les racines avec un bulldozer. J'ai dû replanter mes cinq parcelles de mûriers, soit environ cinquante ares. C'était un travail très physique et très dur, mais il m'a permis de faire table rase et de retourner la terre au tracteur pour en faire diminuer les dépôts radioactifs. Cela était très long, mais j'ai pu ainsi, sur la surface de mes cinq parcelles, changer tous mes arbres pour une nouvelle variété. À la place des mûriers *mizuni kaeshi* que j'avais jusqu'ici, j'ai planté des mûriers *hayate sakari*. Ces arbres sont aujourd'hui en pleine croissance et n'ont pour le moment que trois ou quatre ans. Mes mûriers sont comme mes enfants. Au printemps je leur donne de l'engrais et je les taille. En été, je les débarrasse des mauvaises herbes et je n'utilise aucun pesticide. Leurs feuilles sont destinées à la boisson et je ne veux donc employer aucun engrais ou pesticide agricole chimique. Le mûrier est un arbre qui s'épaissit

avec les années. Il faut s'en occuper très consciencieusement. On les taille au printemps et en été, à peu près de cette hauteur. À partir de là, je cueille les feuilles et les emballe dans des sacs pour les livrer. Il faut faire en sorte qu'il n'y ait pas trop de feuilles pour augmenter la qualité. Ces feuilles sont destinées à devenir du thé. Et c'est pourquoi je ne ménage pas mes efforts pour garantir la santé de mon produit. Nous sommes aujourd'hui douze exploitants dans notre syndicat. Et nous faisons tout notre possible pour fournir à tous un thé de mûrier de la meilleure qualité. Je demande donc à tous votre généreux soutien. Quand on voit autour du village ces verts champs de mûriers, ils nous rappellent les paysages des villages de vers à soie d'antan. Défendre ces mûriers est ma mission, et je demande à tous solennellement de nous prêter leur précieux soutien.

## MUTÔ YÔHEI

Je tiens un petit restaurant agricole. Suite à la Grande Catastrophe de l'Est du Japon en 2011, beaucoup de gens de la côte ont dû évacuer. Du fait de ces évacuations, les animaux sauvages se sont multipliés dans la région. Particulièrement les sangliers, qui ont commencé à venir de la côte vers les terres où nous vivons, et à nous envahir. Les sangliers s'en prennent à nos cultures et font beaucoup de dégâts dans nos champs. Des chasseurs sont mandatés pour tuer le trop plein de sangliers, mais à cause de leur teneur radioactive, on ne peut pas manger leur viande. À l'heure actuelle, les sangliers chassés sont enterrés sur place, là où ils sont tués. C'est un sacré gâchis. Même si on ne peut pas les manger, pour nous cuisiniers, il est rare de pouvoir dépecer un sanglier entier. Pour me faire la main, j'ai donc demandé à un chasseur de m'en fournir un. J'ai réuni plusieurs collègues, et nous en avons profité pour étudier le dépeçage. Un sanglier a le sang très chaud et il est important de le faire refroidir le plus rapidement possible. On tire le sanglier au fusil. En général, il est touché dans le cou, par là ou dans le flanc. La période de chasse est en hiver, on le refroidit avec de la neige. On le laisse une nuit sous la neige... Ah non, je me trompe, on le met d'abord dans l'eau froide près de là où on l'a tué, et on le vide de son sang. Le lendemain, avec un système de cordes, on le suspend par les pattes arrière. Une fois qu'il a séché, on le dépèce sur place. Tout est fait à l'aide d'un simple couteau. D'abord on enlève la peau. On plante le couteau dans la patte arrière, et on remonte comme ça tout du long vers l'intérieur de la cuisse. On ouvre ensuite le ventre de l'animal verticalement, en faisant bien attention

de ne pas percer les tripes. C'est un détail très important. Si on perce malencontreusement les tripes, leur contenu passe dans la viande, et l'odeur la rend immangeable. Bien sûr, je parle d'un sanglier qu'on ne peut de toute façon pas manger. Mais le but reste de dépecer dans l'hypothèse que la viande sera mangée, et il est interdit de percer les tripes. On sort donc les tripes petit à petit en faisant bien attention de ne pas les percer. Elles sont dans une poche transparente que l'on sort de l'animal. Ensuite... Comment dire... La langue. Il faut couper la langue. La nuque du sanglier est liée par une grosse articulation ronde. Si la lame est plantée dans l'interstice avec le bon angle, le muscle intérieur est découpé, et les os se séparent facilement. Il suffit ensuite de découper la peau. Il est étonnant de voir se démembrer complètement un sanglier avec juste un seul couteau. Le plus intéressant est que dans un sanglier, et c'est sûrement pareil dans un porc ou un bœuf, les parties de la viande sont très compartimentées. Les côtes filets, les côtes levées, l'épaule, la cuisse et juste au-dessus des entrailles, les deux filets. J'ai donc bien compris cette structure ce jour-là... Comment dire ? Cette vie supprimée nous aura au moins servi à étudier, plutôt que de simplement l'enterrer. Bien sûr, dans l'idéal, j'aurais aimé cuisiner cette viande et la servir à mes clients. Et j'ai compris ce jour la gravité de ce gâchis. J'aurais dû me rendre compte de l'importance de ce genre de savoirs avant la catastrophe. Mais moi, j'ai espoir qu'il viendra un jour où l'on pourra à nouveau manger ces sangliers. Je compte bien me parfaire à cette technique d'ici là. Même si nous, Japonais, ne mangeons pas beaucoup de sanglier, je serais heureux d'avoir, ne serait-ce qu'une fois par an, un plat de sanglier dans mon menu.

## KONNO

« Je vais vous raconter l'histoire du *Yakushima* (Bouddha guerrier) du temple de *Mokusho*. La plus grande montagne de *Tôwa* s'appelle *Hayama*, elle fait huit-cent-quatre-vingt-sept mètres de haut. Je vais vous raconter l'histoire du village qui se trouve à l'ouest, au pied de cette montagne. Dans le temple de *Mokusho* il y avait une bamboueraie. À cet endroit, il y avait une très belle rivière qui descendait de la montagne *Hayama*. Dans le cours de cette rivière, il y avait une petite cascade au-dessus de laquelle se trouvait le pavillon du *Yakushima*. Tout le monde venait le prier. Le village vivait en paix. À cet endroit, un jour, est arrivé un ermite. Il s'est installé dans le petit pavillon du *Yakushima*, sans que l'on ne sache pourquoi. Les gens du village étaient fort ennuyés. Un jour, alors qu'il mangeait sur place,

l'ermite s'est endormi en laissant le feu allumé. Un incendie s'est déclenché et le pavillon a brûlé. Les gens du village étaient fort ennuyés. Ils décidèrent de reconstruire le pavillon du *Yakushima* ailleurs. Et l'adoration du *Yakushima* pu reprendre. À cette époque il y avait beaucoup d'enfants. Il y en avait partout, ils jouaient dans tous les coins. Quand ils étaient petits, les grands-parents s'occupaient d'eux, mais quand ils commençaient à marcher, ils courraient partout, c'était infernal. Quand ils étaient petits les grand-mères leur chantaient des berceuses pour les endormir. « Dors, dors, endors-toi, c'est la berceuse du pavillon. Où est l'enfant pour qui je chante, où est mon petit ? Il est parti acheter une ceinture dans le village d'Obama. La ceinture est pliée en sept, elle coute quaye-vingt yens... ». Elles les endormaient de cette façon, en chantant des chansons et en les portant au dos. Les enfants plus grands rentraient dans le pavillon du *Yakushima* et jouaient avec les *jizo* (ndt : petites divinités en pierre érigées pour les âmes perdues). Ils les tiraient avec des cordes et les lavaient dans la rivière. Ils prenaient ces objets saints et jouaient avec, comme des jouets. Les gens du village étaient fort ennuyés. Ils pensaient : si on joue avec le *Yakushima*, on sera puni. Ils décidèrent de fermer la porte du pavillon à clé et d'empêcher les enfants de rentrer dans le pavillon. À partir de ce moment-là, les enfants commencèrent à tomber malades. Les enfants n'avaient pas grand chose à manger. Ils cueillaient des herbes, des racines dans la montagne et mangeaient tout et n'importe quoi. Ils commencèrent à contracter la maladie *iki*, qui se manifeste par des diarrhées. De plus en plus d'enfants en furent atteints et certains moururent. Face à la situation, le village se réunit pour trouver une solution. Le doyen du village était là, lui aussi. Il expliqua aux gens du village que depuis toujours, le *Yakushima* aimait les enfants. Et suggéra que le *Yakushima* se sentait sans doute seul, sans les enfants avec qui jouer. Sans doute était-il en colère, se sentait-il abandonné. Les gens du village décidèrent d'ouvrir la porte du pavillon pour faire en sorte que les enfants puissent à nouveau entrer à leur guise dans le pavillon. À partir de ce jour, les malades guérirent et la maladie de *iki* disparue peu à peu. Et l'on dit que depuis ce jour, tout le monde vécut en bonne santé. »

## HARUKA

Je suis né et j'ai grandi à Tôwa Machi. Quand j'étais petit on s'amusait toujours dehors et je pensais qu'il était bon d'être né dans cet endroit où la nature était luxuriante. Mais quand je suis rentré au collège je me disais qu'on était loin de tout pour s'amuser et j'avais



envie de vivre à la ville. À partir de ma troisième année de primaire, j'ai commencé à jouer au softball. Le gant que je tiens maintenant, c'est un gant de softball. J'ai donc commencé le softball et on s'entraînait sur le terrain du collège ou le terrain de l'école primaire, tous les jours. Quand j'étais en cinquième année de primaire, la grande catastrophe de l'est du Japon est arrivée et on ne pouvait plus s'entraîner sur le terrain de l'école primaire. Le taux de radiation mesuré sur le terrain ne nous permettait plus d'y jouer. Il nous fallait nous entraîner dans des gymnases et pareil pour des matchs, on devait aller jouer à Aizu ou en dehors de la Préfecture, pour éviter d'être irradiés. Et notre entraîneur faisait très attention pour que nous ne nous entraînions pas à Tôwa Machi mais ailleurs. Avant la fin de la primaire, j'étais aussi dans le club de course à pied et, avant la catastrophe, je m'entraînais autour de l'école et dans différents endroits à l'extérieur. De la même manière, à cause de la catastrophe, en tout cas à cause de l'influence de la catastrophe, je ne pouvais plus courir à l'extérieur, il fallait que je cours dans un gymnase et pour les compétitions, il me fallait aller à l'extérieur de la Préfecture. Pendant ma dernière année de primaire, j'ai été choisi comme sportif recommandé par la Préfecture de Fukushima pour participer à la compétition de course à pied nationale à Osaka, c'était ma dernière année de primaire, un an après la catastrophe et j'ai été envoyé là-bas comme représentant des populations ayant subi la cata. Et avoir été envoyé là-bas a constitué un vrai tournant dans ma vie. Cela m'a appris notamment à apprendre à parler devant d'autres personnes. On peut dire que pour nous, bien sûr, la catastrophe a eu plus d'effets négatifs. Mais il faut aussi dire que cela n'a pas eu que des effets négatifs. Et dans mon cas, je dois admettre que cette catastrophe m'a aussi changé dans le bon sens du terme. Aujourd'hui je suis dans ma dernière année de lycée et je fais toujours de l'athlétisme. Je serai étudiant l'année prochaine et je vais quitter Fukushima pour me rendre dans une université du Kanto. Mais j'ai bien l'intention, une fois que j'aurais fini mes quatre années de l'université de revenir ici à Fukushima et de rendre à mon pays natal, à cette Préfecture de Fukushima, tout ce qu'elle m'a donné jusqu'à aujourd'hui.

## HATTORI

Je m'appelle Hattori et j'aime beaucoup la cueillette des champignons. Je ne suis pas né à Fukushima mais y suis venu il y a cinquante ans pour me marier. Avec mes parents, quand j'étais petit, nous cueillions des champignons aussi gros que ça, des *matsutake* et aussi

des *maitake* aussi gros que ça. Ce champignon est si rare que quand on le trouve on est tellement joyeux qu'on se met à danser et c'est pour ça qu'on l'appelle le *maitake*, le champignon dansant. Pour ce qui est des *matsutake*, quand j'étais petit on en trouvait beaucoup et je me souviens qu'on le conservait dans le *miso* mais c'est une très mauvaise idée de faire ça. Que ce soit les *matsutake* ou d'autres champignons qu'on appelle les *inohana*, ce sont des champignons qui dont le parfum est très riche et en les faisant tremper dans le *miso* on en fait quelque chose de très salé et ce n'est pas bon du tout. Ici, à Fukushima, on peut trouver ce champignon qu'on appelle le *inohana*, et on en trouve des aussi gros que ça. On peut en trouver plein, enfin quand je dis plein, en fait il y a beaucoup d'amateurs de champignons et on est pas seul, donc pour les trouver ce n'est pas si facile. Quand on en trouve un, en général comme ça, sur cinq ou six mètres, il y en a plein d'autres. Le champignon trace un chemin et une fois qu'on a trouvé un endroit comme ça on peut en rapporter un panier entier et ce sont des champignons délicieux. C'est un champignon dont le parfum est fantastique et qui a aussi beaucoup d'épaisseur et une consistance parfaite. On peut le manger avec du riz, bouilli ou grillé, c'est un champignon fantastique. Mais malheureusement, ici, il y a six ans et demi, une centrale de TEPCO a subi un accident. De ce fait, il a été désormais interdit de manger des champignons ou des *sansai* et les centaines de milliers d'amateurs de champignons et de *sansai* de Fukushima, se sont trouvés privés de l'un de leurs plus heureux plaisirs. Certains disent que l'on ne peut pas se plaindre tant qu'on a gardé la vie mais moi j'ai du mal à me résigner à cet état des choses dans lequel on nous a volé notre plaisir. Je me suis demandé : « est-ce qu'il n'y a vraiment pas un moyen de pouvoir rendre ces champignons mangeables ? » Et à moitié par curiosité et pour m'amuser, j'ai décidé de mesurer la radioactivité dans ces champignons. Je reviens un peu sur ce que je disais mais les *inohana* poussent comme ça. Vous voyez, ça c'est la montagne et à trois ou quatre mètres du col et pendant six ans j'ai cueillis ces champignons au même endroit. Je pensais, au départ, que vu que c'est un terrain comme ça, en pente, sous le sommet, que l'eau et tout, coule vers le bas et que la radioactivité devrait baisser avec le temps. Et il s'est avéré qu'elle augmentait et, alors que la teneur des champignons était de trois-cent-soixante-dix becquerels la première année, deux ans plus tard elle était montée à sept-cent becquerels. Et quand je les ai mesurés, récemment six ans et demie plus tard, la teneur était de mille-huit-cent becquerels. Pourquoi augmente-t-elle ? Vous ne le savez peut-être pas mais on cueille ces champignons sous des arbres gros comme ça. Et ils poussent à leur pied. Les feuilles et toutes les matières qui tombent de ces arbres pourrissent et se changent en terre

et le champignon aspire à sont tour les éléments de cette terre. Et j'ai pu comprendre que même comparé à d'autres herbes, d'autres plantes et à d'autres champignons même, les *matsutake* et les *inohana* ont la particularité de retenir les particules radioactives (teneur en radioactivité). Je me demandais comment on pouvait faire pour manger à nouveau d'aussi délicieux champignons et quand j'ai mesuré un kg de champignons crus, j'ai mesuré mille-huit-cent becquerels. Je voulais essayer d'en retirer le césium donc, à moitié en m'amusant, je les ai fait tremper dans le sel. Comme quand on le fait avec des légumes, le sel a cette propriété de pénétrer l'aliment, et donc je me suis dit que si je retirais le sel, je pourrais retirer avec lui, la teneur en radioactivité. Donc, ces champignons qui étaient dans le sel, je les ai mis dans l'eau pour retirer le sel et ensuite que les ai mis au sèche-linge pour retirer l'eau. Et le résultat de mon expérience d'amateur m'a démontré qu'à la fin de l'opération il ne restait que soixante-deux becquerels dans les champignons. Mais moi, je ne suis pas un vrai scientifique et ce qu'on peut faire après cette opération, je n'en sais rien. Comment on peut traiter toute cette teneur en radioactivité ? Je le demande aux scientifiques et plus particulièrement, aux scientifiques qui fabriquent des centrales. Je voudrais leur dire que avant de construire des centrales, puisque quand il y a un accident, la radioactivité est a ce point disparue dans l'espace, je voudrais leur demander qu'avant de construire une centrale, ils s'assurent qu'ils peuvent la contenir. Et je pense qu'il aurait été plus sage, d'exploiter l'énergie nucléaire, une fois ces recherches terminées. On dit que l'énergie nucléaire est indispensable à l'Humanité mais avec les progrès technologiques ont sait aujourd'hui qu'il y a peut-être beaucoup de méthodes de production d'électricité meilleure. Il y a l'énergie solaire, l'énergie éolienne, l'énergie hydraulique et beaucoup d'autre méthodes. Et il me semble que ces méthodes sont préférables, dans la mesure ou elles engagent moins de risques dans le cadres d'accident. Maintenant que le pire est arrivé, on ne peut rien y faire mais je demande solennellement à ces chercheurs, à ces scientifiques, de trouver un moyen le plus rapidement possible de trouver un moyen de nous débarrasser de cette teneur en radioactivité et de ce césium.

## SHIHEGARA

Je vais lire le Babanoyatsu (le gouter de la grand-mère), un livre plein de ses souvenirs. Un dimanche ensoleillé, une grand-mère ramassait les mauvaises herbes. Sa petite fille Miho joue à cueillir des fleurs à côté. « Grand-mère, regarde, il y a plein de cette herbe ». C'est une

herbe que l'on appelle le *yomogi*, quand j'étais petite on en ramassait plein et on en mettait dans les *mochi* et les *dango* (brochettes) parce qu'il n'y avait pas grand chose à manger. Les fruits et herbes de la montagne étaient notre gouter. Quand on tombait et qu'on se faisait mal au genoux, on frottait le *yomongi* dans nos mains et ça servait de médicament. « Dis, grand-mère qu'est-ce qu'il y avait d'autre comme gouter quand tu étais petite ? » La grand-mère a eu l'air de se souvenir et répondit « il y avait plein de choses, les prunes de *yusura*, le *suguri*, vert et acide. Il y avait du *kitchin* et du *kuwanomi* (mûres). Il y avait aussi, ce qu'on appelait des poires de montagne. C'était un peu amer et sur le retour de l'école, on montait sur les arbres et on se les disputait, on les mangeait tous ensemble. Le *tsuji* des montagnes (sorte tulipe), on le mettait dans un morceau de bambou et quand on le broyait, ça faisait un sirop sucré. On mangeait aussi une herbe acide qui s'appelait *sukamb*. Tu mets du sel sur la tige, tu le mets dans une feuille de bambou, avec de la prune et tu plies tout ça en trois et après tu suce à partir du coin de la feuille. Dès qu'on avait faim, on mangeait toutes sortes de choses. C'était pas seulement les fruits et les herbes de montagnes, on préparait aussi des sucreries à la maison. Miho tu aimes les crêpes pas vrai ? » « Oui, j'aime les crêpes. » « À notre époque on faisait quelque chose qui ressemblait à des crêpes qu'on appelait *betarayaki*. D'abord il faut mélanger de la farine avec de l'eau et on les mangeait sans rien rajouter, c'était délicieux. » « Qu'est-ce que tu faisais d'autre à la maison ? » « Je faisais un médicament avec une plante qui s'appelle le *sarame*. » Il y avait un marchand ambulancier de gâteaux, qui vendait un gâteau qui s'appelait le gâteau bombe. Et qui vendait aussi du maïs avec lequel on faisait du popcorn. « Moi aussi j'aime le popcorn » dit Miho. L'été il y avait une dame qui venait en vélo, nous vendre des glaces, on était très impatientes. « Elle venait jusque chez vous ? » « Oui, c'était cinq yens la glace » « On partageait avec ma petite soeur, ça me rend nostalgique... » « Il y avait encore beaucoup de choses que l'on mangeait quand on était petites mais ce dont je me rappelle avec le plus de nostalgie, ce sont les herbes et les fruits de montagne qu'on mangeait en rentrant de l'école. » « Tu as bien de la chance, moi aussi j'aimerais goûter les fruits et les herbes de montagne » dit la petite fille. « Tu veux qu'on aille dans la montagne derrière et qu'on en cherche ? » « Oui, oui » dit Miho en sautillant. Et elles sont parties chercher leur gouter dans la montagne, le trouveront elles ? C'était « Le goûter de ma grand-mère ». Je me suis souvenue de ce que me disait ma mère quand j'étais petite, et il y a eu beaucoup de choses, et en particulier la catastrophe de 2011 et c'est ce qui m'a poussé à réunir mes souvenirs dans ce livre. À Tôwa, je fais partie d'un groupe qui raconte des histoires aux enfants et c'est avec les autres membres de ce groupe que nous avons décidé de publier ce livre.

## OTSUKI

On appelle Tôwa, depuis longtemps « Tôwa qui rame et Tôwa qui court ». Tôwa qui rame c'est parc que coule ici la rivière Abukuma et que beaucoup de gens viennent faire du canoë. Tôwa qui court, c'est parce que la région de Tôwa est très vallonnée et qu'on y organise chaque année une course à pied qui s'appelle Tôwa Road Race. Cette année, c'est la quarante-huitième ou quarante-neuvième course Road Race de Tôwa. C'est une course qui a une longue histoire et moi-même qui ait été élevée à Tôwa, j'y ait participé petite. Les différentes courses sont celles de deux kilomètres pour les enfants à l'école primaire et cinq kilomètres pour les collégiens. Pour les adultes il y a une course de dix kilomètres et une autre qu'on appelle half. Il y a aussi la section de marche à pied avec deux sections, une de cinq et une de dix kilomètres. Quand j'étais à l'école primaire et que j'ai couru la course de deux kilomètres, je n'ai que des mauvais souvenirs. Il faut dire que je détestais courir et que mes résultats étaient bien mauvais. Au collège je suis donc passé à l'équipe de soutien. Aujourd'hui on peut connaître l'ordre d'arrivée grande à des puces électroniques, mais autrefois cela n'existait pas et il fallait passer une carte pour chaque coureur, pour déterminer l'ordre d'arrivée. Et c'était ma tâche à partir du collège. On a dix cartes différentes de un à zéro et on doit les passer une par une à chaque coureur qui passe. La course Road Race a lieu tous les premiers dimanches de juillet. Parfois, il fait très chaud parfois il peut pleuvoir et c'est très difficile. Je n'en ai aucun bons souvenirs, seulement des mauvais. Mais mon fils, lui, depuis qu'il a participé à l'école primaire, il était parmi les gagnants. « Quelle position tu étais déjà ? » « six, sept ou huitième » Depuis qu'il a participé, il s'est éveillé à la course à pied et s'est inscrit dans le club de course à pied de Tôwa. Il s'entraîne les mardi, mercredi et jeudi, ah non, pardon, mardi, mercredi et jeudi. « Tu cours combien à l'entraînement » « le mardi et vendredi cinq kilomètres. Et le mercredi entre quatre et sept kilomètres » Tout les enfants font beaucoup d'efforts pour cette course. Dans la course Road Race, il y a beaucoup de montées et de descentes. Et il y a notamment une montée qu'on appelle « la montée de l'enfer ». C'est une montée que nous même, adultes, ne pouvons pas absolument monter en courant. Mais les enfants donnent tout ce qu'ils peuvent et la montent en courant. Sur le retour par contre, cette montée devient la descente du paradis. C'est très dur, pas vrai ? L'année de la catastrophe, la course Road Race a été annulée mais elle s'est tenue à nouveau l'année suivante. Les alentours ont été décontaminés et oui avons pu recommencer la course. Mais il y a, parmi les parents d'élèves, des parents qui ne sou-

haitent pas faire courir leurs enfants, donc oui procédons chaque année à un questionnaire demandant aux parents s'ils souhaitent faire participer leurs enfants ou non. Il y a encore aujourd'hui, des parents qui ne préfèrent pas faire participer leurs enfants. Mais chez nous, la course est plus importante. Pour se préparer à cette course, mon film participe à beaucoup de compétitions. Aujourd'hui aussi il a couru. C'était sous la pluie mais « combien tu as fait comme temps ? » Aujourd'hui, sur une course de deux kilomètres, j'ai fait 8'4" » Les conditions étaient mauvaises et au moment du retour, il est tombé. Et c'est pour ça qu'il a eu ce résultat. « La prochaine fois tu feras de ton mieux aussi, pas vrai ? » Pour le soutenir dans le club de course, nous avons fabriqué un tee-shirt. Il est comme ça. Vous pouvez voir que derrière aussi, c'est écrit Tôwa. Tout le monde donne ce qu'il peut en portant ce tee-shirt.

## SAKUMA

Aujourd'hui, il a plu toute la journée, une pluie froide. On appelle le bleu du ciel après que la pluie se soit levée *Ukatense*. Cela s'écrit avec les caractères qui signifient le bleu d'après la pluie ou encore le beau ciel d'après la pluie. Je fais moi-même de la céramique et dans la céramique au Japon, il y a un style en particulier que l'on appelle le style de *seyji*. Dans ce style la couleur idéale est ce bleu du ciel après la pluie. De nombreux céramistes comme moi-même, relevons le défi de restituer cette couleur. Il est très difficile de donner cette teinte de bleu à une céramique. Mais chacun de ces céramistes cherche avec sa méthode, son bleu personnel et je suis moi-même l'un d'eux. Pour obtenir ce bleu du ciel après la pluie, il y a toutes sortes de paramètres, le type de terre, l'émail et également le mode de cuisson. Pour ce qui est de la terre, j'utilise un mélange de nombreuses terres différentes. Je pense que c'est le fer, contenu dans la terre, qui donne le bleu en se mélangeant avec l'émail. Et en fonction de la quantité de fer et aussi en fonction de la façon dont il est réparti dans terre la nuance de bleu change. L'émail est composé principalement d'une pierre qu'on appelle le *shoseki*. Pour faire fondre cette pierre on se sert de cendres de bois. Dans ces cendres de bois, on trouve également, naturellement, du fer. Le fer contenu dans l'émail et le fer de la terre se mélangent et dans le four, ils subissent un procédé chimique de réduction. Et pourtant, même avec des essais répétitifs, on obtient jamais la même couleur. Et quand on recherche sa couleur idéale, on est toujours confronté à des « pas encore » ou « c'est pas encore ça », à l'infini. Je souhaite, jusqu'à la fin de ma vie, poursuivre ma re-

cherche de ce bleu. Et comme je suis né et que j'ai toujours vécu dans cette région de Tôwa, je souhaite aussi continuer à me servir des éléments de Tôwa dans ma céramique. La pierre de *shoseki* de mes émaux a été trouvée à Tôwa. On l'appelle le *shoseki* de Fukushima et il est très riche en éléments et très réputé pour l'émail. Les cendres de bois sont faites à partir de bois de chêne et de châtaigniers. C'est le calcium contenu dans ces cendres qui permet de changer la couleur de la céramique. Par ailleurs, mon four (*noborigama*) a été détruit lors du séisme il y a 6 ans et je suis en train d'en reconstruire un nouveau. En fonction du mode de cuisson, la couleur change également. Pour atteindre ce bleu idéal, j'essaye toutes sortes d'expérimentations. Cela finira certainement sans que je le trouve. Mais je veux persévérer dans cette recherche du *ukatense* et faire tous les efforts qui seront nécessaires.

## MUTÔ HICHIO

Je vais raconter un souvenir d'enfance. C'est un jeu que l'on faisait quand il n'y avait pas de béton et pas d'asphalte et quand l'eau de la rivière était encore propre. Il y avait une rivière en face de la maison dans laquelle j'habitais. C'était une rivière avec un très bon courant qui passait entre des pierres et le sable. C'était une petite rivière avec assez peu d'eau. Notre jeu auprès de cette rivière c'était de construire des barrages. Donc ça consistait à bloquer le courant avec des petites pierres pour former des étangs. Ensuite on plaçait des morceaux de bambous sur la digue formée pour faire tourner des moulins à eau. À l'époque on ne pouvait pas acheter de moulins en plastique donc on les fabriquait avec du bois et des clous. Donc on installait ces moulins sur nos barrages, mais comme c'était un jeu qui prenait beaucoup de temps, il fallait fabriquer et rassembler beaucoup d'éléments donc ça prenait du temps. Donc chaque jour quand j'arrivais, je jetais mon cartable chez moi et je courrais rejoindre mes amis à la rivière pour travailler dessus. C'était long mais c'était passionnant. C'était un jeu très simple qui consistait à jouer sur le courant de l'eau. De l'amonceler dans un endroit pour faire un étang et ensuite de faire tourner un moulin avec l'eau. Mais bien que soit simple c'était vraiment très intéressant. Ceci mis à part, on plaçait également des pierres dans les courants pour faire ce qui ressemblait à des petits jardins japonais. On allait aussi chercher de la mousse dans la montagne et on décorait tout ça avec des mousses. Je me souviens que je regardais la digue d'en bas, je me mettais par terre et je regardais d'en bas. J'avais l'impression d'être tout petit et j'étais satisfait de ce que j'avais fabriqué.

Chaque fois qu'il pleuvait, tout était détruit et on mettait des pierres et on recommençait. Tout cela était très simple et très répétitif mais on avait l'impression à chaque fois de créer un paysage différent. Et je me souviens que c'était très amusant.

## SUGEHARA

« Je me souviens, quand j'étais petite, que je m'amusais dans la montagne, dans la bamboueraie au-dessus de ma maison. Je suis la deuxième d'une famille de quatre enfants et la plus grande des filles. Je viens d'une famille nombreuse, on était dix. On aidait nos parents aux champs et notre terrain de jeux étaient les montagnes. Au Japon, il y a quatre saisons différentes qui ont chacune leurs spécificités. Mais ce dont je me souviens le plus, ce sont les légumes sauvages qui poussent dans la montagne, en avril et en mai. Ces plantes de montagne font partie de notre patrimoine et servent à nous nourrir, tout comme ce que nous cultivons. Ma grand-mère nous amenait cueillir les *warabi* et je me souviens aussi des *fuki*. Tous les ans, quand j'étais petite, on allait couper les *fuki*. On coupait les feuilles et on gardait les tiges pour en faire des bottes. Quand on cueille les *fuki* toute la journée, une odeur forte imprègne notre corps et nos mains noircissent. Quand j'étais petite, je me rappelle que ça m'agaçait un peu. Mais c'était amusant de marcher en famille pour chercher ces *fuki*. Comme on était enfants, on se lassait assez vite de ce genre de travaux. Je me rappelle qu'on avait accroché une corde sur un grand arbre pour en faire une balançoire. Elle était suspendue au-dessus d'une pente assez raide. C'était un peu effrayant mais quand même amusant et on jouait comme ça, dans la nature. Un peu plus loin, dans la forêt, on fabriquait des cabanes secrètes avec des feuilles mortes et des branches qu'on ramassait. En hiver, il pouvait s'amonceler cinquante centimètres de neige et on fabriquait nos propres luges. On mettait de la paille dans des sacs à engrais, qu'on fermait avec du scotch et on descendait les pentes là-dessus. C'était ce qu'on attendait avec le plus d'impatience l'hiver, de sortir et de s'amuser avec nos luges. La montagne n'est jamais plate, elle est toujours pleine de surprise. C'était amusant de s'y perdre. C'était enrichissant de pouvoir manger ce qu'on cueillait ou cultivait nous-mêmes. C'est comme ça que je me souviens de mon enfance. »







# SOURCES ET RÉFÉRENCES

---

Cette section rassemble dans un même élan les articles, livres, communications, films, installations, performances ou poèmes cités dans le corps de mon texte aussi bien que tous ceux et celles qui, sans apparaître explicitement, ont discrètement mais profondément nourri, soutenu, éclairé et donné consistance à ce travail. Sans être exhaustive, cette liste contient donc une part des œuvres avec lesquelles j'ai vécu durant ces quatre années de doctorat.

ABBRUGIATI P., « Visions de l'Ailleurs dans Les villes invisibles d'Italo Calvino », Cahiers d'études romanes, 23, 2011

ABDELLATIF M., AMANN B., JAUSSAUD J., « Stratégie internationale des entreprises japonaises : étude de l'incidence potentielle du caractère familial », *Ebisu*, 43 | 2010

AGEE J. et EVANS W., *Louons maintenant les grands hommes* (trad. de l'anglais par QUERVAL J.) [1972], Paris, Plon, Terres Humaines, 2017

AFP, « Un puissant séisme frappe le Japon et fait des centaines de morts », *Le Monde*, 11 mars 2011 à 21h09 [https://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2011/03/11/un-puissant-seisme-frappe-le-japon-et-fait-des-centaines-de-morts\\_1492019\\_3216.html](https://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2011/03/11/un-puissant-seisme-frappe-le-japon-et-fait-des-centaines-de-morts_1492019_3216.html)

AFP, « Viande de rat, de crocodile, de louveteau : l'étrange marché chinois soupçonné d'être au cœur du virus », *Sciences et Avenir*, le 23 janvier 2020

AFP, « Coronavirus : la Chine en quarantaine », *La Tribune*, le 04 mars 2020

AFP, « Coronavirus : l'épidémie de Covid-19 considérée comme une pandémie par l'OMS », *Le Monde*, le 11 mars 2020

Allocution du Président de la République française, prononcée le 16 mars 2020 - <https://www.vie-publique.fr/discours/273933-emmanuel-macron-16-mars-2020-coronavirus-confinement-municipales>

AGEE J. ET EVANS W., *Louons maintenant les grands hommes* (trad. de l'anglais par QUERVAL J.) [1972], Paris, Plon, Terres Humaines, 2017

ALEXIEVITCH S., *La Supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*, Paris, Éd. J'ai Lu, 1997

ALEXIEVITCH S., « J'adapte mon écriture à la vérité qui jaillit des centaines de témoignages », entretien pour l'émission de radio *A voix nue*, première diffusion le 17 mars 2005 - <https://www.franceculture.fr/litterature/svetlana-alexievitch-jadapte-mon-ecriture-la-verite-qui-jaillit-des-centaines-de>

ALLOA E. (dir.) *Penser l'image*, Dijon, Presses du Réel, 2010

ANGOT M., *Histoire des Indes*, Les Belles Lettres, Paris, 2017

ANTONIONI M., *L'Avventura*, produit par Cino Del Duca et Société Cinématographique Lyre, France et Italie, 1960, 143'

AUGENDRE M., « Un modèle géographique de la catastrophe », *Ebisu*, 47 | 2012

AUMONT J., *Montage*, Paris, Vrin, 2015

AREVAMIRPA, « Japan's Government-Industrial Complex to Create Small "Japan" in Southern India », EXSKF, 2012 - <http://ex-skf.blogspot.com/2012/01/japans-government-industrial-complex-to.html>

BACHELARD G., *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Quadrige, 2012

- BANDA D. ET MOURE J., *Le cinéma : l'art d'une civilisation. 1920-1960*, Paris, Flammarion, 2011
- BANERJEE S., « À travers les âges de la vie : Rabindranath Tagore – fils, père et éducateur (1861-1941) », *Enfances Familles Générations* [En ligne], 27 | 2017
- BACHELARD G., *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Quadrige, 2012
- BASHO, *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord* (trad. du japonais BOUVIER N.) [1702], Genève, Héros-Limite, 2006 (réédition de 1976)
- BASHO, *L'étroite route d'Oku* (trad. du japonais BESINEAU J.) [1702], édité par JACQUES BESINEAU, Ai n° 11, 1977
- BASHO, *Journaux de voyage* (trad. du japonais SIEFFERT R.) [1702], Paris, Publications orientalistes de France, 2001
- BASHO, *La Sente des Contrées secrètes : Carnet de voyages et haïkus* (trad. du japonais CHOUNAVELLE J-M.) [1702], Genève, Éd. Olizane, 2019
- BATAILLE G., *Le coupable*, Paris, Gallimard, 1944
- BATRA R., *The Lunch Box*, produit par Sikhya Entertainment, DAR Motion Pictures, Arte France Cinéma, Dharma Productions, UTV Motion Pictures, 2013, 104'
- BECKETT S., *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952
- BAUDELAIRE C., *Fusées – Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, Paris, Gallimard, 1867
- BERQUE A., *Du Geste à la Cité, formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993
- BERQUE A., *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986
- BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (trad. de l'anglais Joly F.) [1939], Paris, Payot, 2013
- BERANGER V., « Les Recueils illustrés de lieux célèbres {meisho zue}, objets de collection. Leur Réception dans les milieux de la Société des études japonaises à travers l'exemple de la Collection d'Auguste Lesouëf (1829-1906) », *Ebisu*, 29 | 2002
- BIENVAULT P., FERNEY J. ET SERGENT D., « Coronavirus : les premières leçons d'une pandémie », *La Croix*, le 02 avril 2020
- BISWAS P., « Rearing Emu: After a flying start, it is a free fall in Maharashtra », *The Indian Express*, April 3, 2016.
- BOTTERO J., *L'Épopée de Gilgameš : le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Paris, Gallimard, 1992
- BORTZMEYER G., Entretien avec Jean Baptiste Fressoz, « cinécologie épisode 2 », *Débordements*, 2016 - <http://debordements.fr/Jean-Baptiste-Fressoz>
- BORGES J-L, *Fictions* (trad. de l'espagnol par Verdevoye P, et Caillois I et P) [1956], Paris, Gallimard, 1983
- BOYER M. et DAGORN G., « Coronavirus : combien de temps reste-t-il infectieux sur des surfaces ? », *Le Monde*, le 26 mars 2020
- BOYM S., *The future of nostalgia*, New York, Author Basic Books, 2001
- BRIDET G., « L'Inde, une ressource pour penser ? Retour vers les années 1920 », *Mouvements*, 77 - <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2014-1-page-119.htm>
- BRISSET C-A, BROTONS A. ET STRUVE D. (dir.), *De l'épopée au Japon : narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris, Riveneuve, Collection « Actes académiques – série japonaise », 2011
- BROUIN P., DURING E. ET ZABUNYAN D., « L'affect indécis », entretien avec RANCIERE J., in *Critique* n°692-693, janvier-février 2005
- BROSSEAU S., « meisho », in Bonnin Ph., Masatsugu N., Shigemi I.(dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS, 2014
- BRUCKERT M., *La chair, les hommes et les dieux - La viande en Inde*, Paris, Éd. CNRS, 2014

BUCI-GLUCKSMANN C., *L'Esthétique du temps au Japon Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001

BUÑUEL L., *Mon dernier soupir*, Paris, Laffont, 1982

BUÑUEL L., *L'ange exterminateur*, produit par ALATRISTE G., Mexique, 1962, 93'

*Le fantôme de la liberté*, produit par Greenwich-Films, France/ Italie, 1974, 103'

CAILLET L., « Méprises et dérives », *L'Homme* [En ligne], 195-196 | 2010, mis en ligne le 04 novembre 2012  
<http://journals.openedition.org/lhomme/22489>

CAILLET L., *La maison Yamazaki*, Paris, Plon, Terre Humaine, 1991

CAILLET A. ET PUOILLAUE F. (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017

CALVINO I., *Les villes imaginaires*, Paris, Éd. du Seuil, 1974

CAMPBELL J., *Le héros aux mille et un visages* (trad. de l'anglais par CRES H.) [1949], Paris, Éd. J'ai lu, 2010

CAPRA F., *The Tao of Physics*, USA, Shambhala Publications, 1975

CASSIN B., *La Nostalgie : quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Éd. Autrement, 2013

CAVELL S., *Le jour d'après demain* (trad. de l'anglais FERRON N.) [2005], Philosophie. Paris, Fayard, 2011

CAVELL S., *La Projection du Monde* (trad. de l'anglais FOURNIER C.) [1971], Paris, Vrin, 1999

CAVAGLIÀ M., « Furusato: evoluzione di un mito e declinazioni contemporanee », *Kervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies* n. 19, 2015

CARRIERE J-C. ET BONITZER P., *Éxercice du scénario*, Editions de la FEMIS, 1990

CASTEL C., « Reconstruire ses souvenirs : le nettoyage des photographies emportées par le tsunami à Kesenuma », *Ebisu*, 47 | 2012

CHAMEROIS G., « Aller, revenir, tisser un abri : Route One/USA, de Robert Kramer (1989) », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 20 juin 2013

CHALFEN R., « La photo de famille et ses usages communicationnels », *Études photographiques* [En ligne], 32 | Printemps 2015

CHARKRAVERTY C., « Des zones économiques très spéciales », *Le Monde Diplomatique*, mai 2015

CHAKRAVARTY S. N., « Fast Food », *Forbes*, 1998 - [www.forbes.com](http://www.forbes.com), 10 août 1998

CLEMOT H., *La Philosophie d'après le cinéma. Une lecture de « La projection du monde » de Stanley Cavell*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2014

COGGITORE C., *Un archipel*, produit par le G.R.E.C., France, 2011, 11'

CONWAY E. et ORESKES N., *L'effondrement de la civilisation occidentale*, Paris, L.L.L., 2014

CUARON A., *Gravity*, produit par CUARON A. et HEYMAN D., USA/Royaume Unis, 2013, 90'

D'AGATA J., *Yucca Mountain* (trad. de l'anglais par RENAUT S.), [2010], Bruxelles, Zones Sensibles, 2012

D'AGATA J., *The Lifespan of a fact* (avec Fingal J.), New York, Norton, 2012

DANOWSKI ET VIVIEROS DE CASTRO, « L'arrêt de Monde », in HACHE E. (dir.) *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éd. Dehors, 2014

DAZAI O., *Pays Natal* (trad. du japonais CHICHE D.) [1944], Paris, Éd. Philippe Picquier, 1995

DEBAISE D., *L'appât des possibles. Reprise de Whitehead*, Paris, Les Presses du réel, 2015

DE HERRING A. et MICHIELS S., « Un cliché pour l'éternité ? Un siècle de pratique du portrait photographique en Inde du Sud (1915-1990) », *Histoire et Mesures*, vol. xxxiv, no. 1, 2019, p. 199-228

DELEUZE G., *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964

DELEUZE G., *Cinéma 2 : L'image-Temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985

DELEUZE G., *Néoréalisme*, La voix de GILLES DELEUZE en ligne, cours en ligne du 18/05/82  
[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=130](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=130)

- DELEUZE G., *Vérité et temps*, La voix de GILLES DELEUZE en ligne, cours en ligne du 17/04/1984  
[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article\\_pdf.php3?id\\_article=344](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article_pdf.php3?id_article=344)
- DE LASTENS, E. « Images du temps de la fin », *Vertigo*, vol. 43, no. 2, 2012
- DES PALLIERES A., *Diane Wellington*, produit par Les Films Hattari, France, 2010, 15'
- DESPRET V., *Au bonheur des morts, récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015
- DETUE, F. « Noter le futur : témoignage et politique suivant Svetlana Alexievitch », *Littérature*, vol. 168, no. 4, 2012
- DEWEY J., *L'art comme expérience* (trad. de l'anglais sous dir. de COMETTI J-P.) [1934], Folio Essais, 2010
- DIDI-HUBERMAN G., *La survivance des Lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009
- DIDI-HUBERMAN G., *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998
- DOMENACH E., *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011
- DOMENACH E., *Fukushima en cinéma : comment survivre à notre folie ?*, Tôkyô, Uehiro Booklet 10, The University of Tôkyô Center for Philosophy, 2015
- DUFOUR É., *Le Cinéma de science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2011
- DU MESNILDOT, S. « Fukushima et les spectres de la zone interdite », *Vertigo*, vol. 43, no. 2, 2012
- DUPUY J-P., *Petite métaphysique des tsunamis*, Points Essais, Paris, Éditions du Seuil, 2005
- DUPUY J-P., *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est incertain*, Points Essais, Paris, Éditions du Seuil, 2004
- DUQUETTE, J. « Quantum Physics and Vedanta : A Perspective from Bernard d'Espagnat's Scientific Realism », *Zygon*, vol. 46, 2011
- EISENSCHITZ B. avec la participation de TURIGLIATTO R., *Points de départ : entretien avec Robert Kramer*, Aix en Provence, Institut de l'Image, 2001
- EISENSTEIN S., *Le Cuirassé Potemkine*, produit par Goskino, URSS, 1925, 68 à 80' (selon version)
- ELIOT CH. et SIR GEORGE PARLETT H., *Japanese Buddhism*, East Sussex, Psychology Press, 1993
- ENGELIBERT J-P., *Fabuler la fin du monde*, Paris, La Découverte, 2019
- ESTEBE C., « Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872 », *Études photographiques* [En ligne], 19 | décembre 2006
- ERMAKOFF C., *Fins de mondes*, Fécamp, Nouvelles éditions lignes, 2012
- FAST O., *Nostalgia*, Installation video en trois parties, 2009,  
*Take A Deep Breath*, 2008, Installation vidéo HD 2 écrans synchronisés, 27'  
*Continuity*, 2012, Video HD, 40', boucle
- FAROCKI A., *Images du monde et inscription de la guerre*, produit par Harun Farocki Filmproduktion, Allemagne, 1988, 75'
- FETET P., « La géologie de Fukushima ». Fukushima 福島第一  
<http://www.fukushima-blog.com/article-la-geologie-de-fukushima-83016778.html>.
- FIEVE N., *L'architecture et la ville du Japon ancien. Espaces architectural de la ville de Kyôto et des résidences shôgunales aux 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècle*, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises du Collège de France, Paris, Maisonneuve & Larose, 1996
- FOESSEL M., *Après la fin du monde, Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, 2012
- FROGER, M., « Deleuze et la question de la narration », *Cinémas*, 10(1), 1999
- FRESSOZ J.B ET BONNEUIL C., *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2013
- FRESSOZ J.B., « L'anthropocène et l'esthétique du sublime », *Mouvements*, 2016

FUJI H., *Les Nucléaires et les choses*, installation de exposée à la galerie Kadist, à Paris en juillet 2019  
<https://kadist.org/program/hikaru-fujii-les-nucleaires-et-les-choses/>

FUMIAKI S., *Imi no kankyô-ron*, Tôkyô, Shôkokusha, 1976

FURUKAWA H., *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente*, (trad. du japonais par HONNORÉ P.), Éd. Philippe Picquier, 2013

FYSON, D. R., *Mahabalipuram or Seven Pagodas*. Madras, Tamil Nadu, Higginbothams Publishers, 1949

GODARD J.L., *Godard par Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985

GOMES M., *Ce cher mois d'août*, produit par Aguilar S. et Urbano L., Portugal, 2008, 147'

GOZLAN M., « États-Unis : deux morts du Covid-19 parmi cinquante-deux personnes contaminées au sein d'une chorale », *Le Monde*, Publié le 18 mai 2020

GRASSET J., LANDY F., « Les zones franches de l'Inde, entre ouverture à l'international et spéculation immobilière ». *Annales de géographie*, n° 658, 2007

GRAY J., *Ad Astra*, produit par 20<sup>th</sup> Century Fox, USA, 2019

HACHE E., « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe », in HACHE E. (dir.) *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Éd. Dehors, 2014

HAMAGUSHI R. et SAKAI K., *The sound of Waves*, produit par Graduate School of Film and New Media, Japon, 2012, 142'

HASHIMOTO T., « Japanese Clocks and the History of Punctuality » in *Modern Japan. East Asian Science, Technology and Society* 1, March 2008

HEGLAND J., *Dans la forêt*, (trad. de l'américain CHICHEPORTICHE J.) [1996], Paris, Éd. Gallmeister, 2017

HERAIL F., « La cour de Heian à travers le Shunki de Fujiwara no Sukefusa », *Ebisu*, 27 | 2001

HERSEY J., *Hiroshima, lundi 6 août 1945, 8h15* (trad. de l'américain par BELMONT G. et HAAS P.) [1946], Éd. Taillandier, 2011

HERZOG W., *Conquête de l'inutile* (trad. de l'allemand COURTOIS C.) [1979], Paris, Capricci, 2009

HERZOG W., *Manuel de survie*, entretien avec AUBRON H. ET BURDEAU E., Paris, Capricci, 2013

HIGASHINO K., *La maison où je suis mort autrefois* (trad. du japonais par MACHINO Y.) [1994], Babel Noir, 2011

HITCHCOCK A., *North by North West (La Mort aux trousses)*, produit par Metro-Goldwyn-Mayer et Loew's Incorporated, 1959, USA, 136'

HLADIK M., *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Liège, Mardaga, 2008

HOUDART, S. et C. MINATO, *小さなリズム: 人類学者による「隈研吾」論*, Tôkyô, Kajima Institute Publishing Co. Ltd, 2016

HOUDART S., *L'Universel à vue d'œil*, Paris, Petra, 2013

HOUDART S., *Les Incommensurables*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2015

HOUDART S., « Balade à Fukushima » (et en anglais « Fukushima Walk »), in LEFKOWITZ M., *Walk, Hands, Eyes (a city)*, Paris, Beaux-Arts de Paris et Laboratoire d'Aubervilliers, 2015

HOUDART S., « Les répertoires subtils d'un terrain contaminé », *Techniques & Culture*, 68 | 2017  
<https://journals.openedition.org/tc/8567>

HOUDART S. et PAVY M., « On sort donc les tripes petit à petit », *Terrain* [Online], 71 | Avril 2019  
<https://journals.openedition.org/terrain/18195>

HOUDART S., « Fukushima, l'expérience en partage », *Critique*, 860-861, 2019

HUYGHE P-D., *Le cinéma avant/après*, Paris, De l'Incidence éditeur, 2012



HUYGUE P., *The Third Memory*, installation pour deux vidéos, coproduite par le Centre Pompidou, Paris, The Renaissance Society of the University of Chicago et The Bohem Foundation, New York, production déléguée : Anna Sanders Films, 1999

ISHAGPOUR Y., *Kiarostami. Le réel, face et pile*, Belval, Les éditions Circé, 2007

INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011

JANKELEVITCH V., *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Éd. Flammarion, 1983

JENKINS R., KENNEDY L. et MUKHOPADHYAY P. (dir.), *Power, Policy, and Protest : The Politics of India's Special Economic Zones*, New Delhi, Oxford University Press, 2014

JENN P., *Techniques du scénario*, Paris, Édition de la FEMIS, 1991

JOUVEAU-DUBREUIL G., *L'Archéologie du sud de l'Inde*, 2 vol., Paris, musée Guimet, 1914

K. COOMARASWAMY A., *History of Indian and Indonesian Art*, Londres, Goldston, 1927

KAN N., « Le jour où le Japon a failli disparaître », *Le Monde Diplomatique*, août 2019

KATO S. et SABOURET C., *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2010

KENNEDY L., « L'État et le développement industriel en Inde : de la petite industrie aux zones économiques spéciales », *Critique internationale*, vol. 63, no. 2, 2014

KIAROSTAMI A., *Close-Up*, produit par ZARRIN A. R., Iran, 1990, 94'

*Et la vie continue*, produit par ZARRIN A. R., Iran, 1991, 91'

*Au travers des Oliviers*, produit par KIAROSTAMI A., Iran/France, 1994, 103'

*Le goût de la cerise*, produit par KIAROSTAMI A., Iran/France, 1997, 99'

*Le vent nous emportera*, produit par KIAROSTAMI A. et KARMITZ M., Iran/France, 1999, 115'

KOHSO S., « Socialisation catastrophique et capitalisme apocalyptique », in *Lundimatin*#143, 23 avril 2018  
<https://lundi.am/Fukushima-ses-invisibles#nb297-27>

KOHSO S., HAPAX, HAYASUKE Y., YABU S., MATSUMOTO M. et MORI M-G, *Fukushima et ses invisibles*, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2018

KONWICKI T., *La Petite Apocalypse*, Paris, R. Laffont, 1981

KOMATSU S., *La Submersion du Japon* (trad. du japonais par SHIBATA M.) [1973], Paris, Éd. Philippe Picquier, 2000

KRAMER R., *Route One/USA*, produit par Les Films d'Ici, La Sept, Channel Four, RAI 3, France, 1989, 4h15

KUROSAWA A., *Rashômon*, produit par Daiei, Japon, 1950, 88'

LAGANE J., « Catastrophe environnementale au Japon : apport des savoirs profanes et mouvements citoyens », *Ebisu*, 47 | 2012

LATOUR B., « Différencier amis et ennemis à l'époque de l'Anthropocène » (trad. de l'anglais LEMONDE F.), in DEBAISE D. et STENGERS I. (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015

LATOUR B., *Où atterrir ?*, Paris, La Découverte, 2017

LATOUR B., *Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991

LAUGIER S., « Anthropologie du désastre, care, formes de vie », in *Raison Publique*, octobre 2016  
<http://www.raison-publique.fr/article767.html>, 05/10/16, p.9

LEGER N., *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L, 2012

LEGROS C., « L'épidémie doit nous conduire à habiter autrement le monde », Entretien avec la philosophe PELLUCHON C., *Le Monde*, 23 mars 2020

LEVI-STRAUSS C., *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955

LEVI-STRAUSS C., *L'autre face de la lune. Écrits sur le Japon*, Paris, Éditions du Seuil, 2011

LEVY C., « Les démons du Tōhoku », *Ebisu*, 47 | 2012, 7-9



- LEVY J., « La dépossession de l'intime et l'enjeu autobiographique du récit. Les derniers romans de Nakagami Kenji », *Ebisu*, 16 | 1997
- LINS BRANDAO J., « Le mode narratif d'Homère et du Mahabharata. » *Actes du Colloque « Anthropologie indienne et représentations grecques et romaines de l'Inde »*, Besançon 4-5 décembre 1992. Besançon. Université de Franche-Comté, 1995
- LIOULT J-L., *A l'enseigne du Réel, penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2004
- LODEN B., *Wanda*, produit par Harry Shuster, USA, 1971, 102'
- LUCAS G., *Star Wars (La guerre des Étoiles)*, prod. Lucas Films, USA, 1977, 121'
- LUCKEN M., *1945 Hiroshima, les images sources*, Paris, Hermann, 2008
- LUCKEN M., *Le Japon grec. Culture et possession*, Paris, NRF, Gallimard, 2019
- LUCKEN M., *Les Montres brisées : réflexion sur le temps d'après-guerre* », *Ebisu*, 32 | 2004
- LUCKEN M., « Le cinéma-sismographe des années 1960 », *Critique*, vol. 839, no. 4, 2017
- LUMET S., *A dog Day Afternoon (Un après midi de chien)*, produit par Martin Bergmann et Martin Elfand, USA, 1975, 124'
- MACE M., *Sidérer, considérer*, Lagrasse, Verdier, 2017
- MACE M., *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019
- MADSEN M., *Into Eternity. A Film for the Future*, produit par Magic Hour Films, Mouka Filmi Oy, Atmo Media Network et Film i Väst, Suède/Italie/Danemark/Finlande, 2011, 75'
- MAGUIRE P. « Tsunami Reveals Ancient Temple Sites », *BBC News* [online] 27 Oct. 2005  
[http://news.bbc.co.uk/2/hi/south\\_asia/4312024.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/4312024.stm)
- MAN'YÔSHÛ (trad. du japonais SIEFFERT R.) [VIII<sup>e</sup> siècle], Publications Orientalistes de France, Unesco, 1997
- MARRA M., *Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature*, Los Angeles, Brill, 2010
- MARCHERET M., « Analyse de Route One/USA, What's up Doc ? », *Critikat*, août 2009
- MARKER C., *La Jetée*, produit par Argos Films, 1962, 28'  
*Sans Soleil*, Argos Films, France, 1983, 104'
- MARKOVITZ C., « L'Inde et l'Asie : héritage de l'histoire », in Racine J-L. (dir.). *L'Inde et l'Asie : Nouveaux équilibres, nouvel ordre mondial*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2009
- MASSERA J-C., *The Third Memory, La leçon de Stains*, Paris, Éd. du Centre Georges-Pompidou ; Chicago : the Renaissance society at the University of Chicago, 2000
- MEILLASSOUX Q., *Métaphysique et fiction des Mondes Hors Science*, Paris, Les Forges de Vulcain, 2013
- MOCHIZUKI I., "Japanese government is going to build a remote Japan in India", *Fukushima Diary*, 14 juillet 2012
- MONTAUT A., « Le moi, le je, le soi et l'autre dans la littérature indienne », *Anthropologie et Sociétés*, 34, 2010 - <https://doi.org/10.7202/1006203ar>
- MONTAUT A. ET VERMA N., *L'Art et la conscience aujourd'hui*, Paris, Éd. EHESS, coll. Purushartha, 2004
- MONTEBELLO P., *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008
- MOREAU Y., *Vivre avec les catastrophes*, Paris, PUF, 2017
- MORIN E., *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*. Les Éditions de Minuit. Paris, 1956
- MORRISON L. R., « Home of the Heart: the Modern Origins of Furusato ». *ICU Comparative Culture* (45), 2013
- MORTON T., *Hyperobject, Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, 2013

- MORTON T. (entretien) : « Nous ne sommes pas à la fin des temps mais au commencement », *Philosophie Magazine*, [en ligne] 09/01/2019
- MORTON T., « Hyperobjets », *Multitudes*, 2018/3 (n° 72)  
<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-3-page-109.htm>
- MOSSE P. et CAVASIN N., « Le Japon, de la conquête à l'effacement du monde ? », *Ebisu*, 44 | 2010
- MROUE R., *Une conférence « non-académique »*, spectacle créé le 31 mai 2012 au HKW de Berlin dans le cadre du Berlin Documentary Forum \_ Une coproduction Berlin Documentary Forum – HKW, Berlin ; DOCUMENTA 13 (Kassel) ; The 2010 Spalding Gray Award
- MURASAKI S., *Le Dit du Genji* (trad. du japonais par Sieffert R.), Lagrasse, Verdier, 2011
- MURAKAMI H., *Après le tremblement de terre* (trad. du japonais ATLAN C.) [2000], 10/18, 2011
- NAKAGAMI K., *Le Cap*, (trad. du japonais par LEVY J.) [1975], Éditions Philippe Picquier, Paris, 1998
- NERCAM N. « Le clan des Tagore, de l'École du Bengale au Groupe de Calcutta », *Arts asiatiques*, tome 60, 2005
- NEYRAT F., « Le cinéma éco-apocalyptique. Anthropocène, cosmophagie, anthropophagie », *Communications* (n° 96), 2015
- NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra* (trad. de l'allemand ALBERT H.) [1883 - 1885], Presses Électroniques de France, 2013
- NINEY F., *L'Épreuve du Réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002
- NOËL R., « Une science mélancolique », *Critique*, 860-861, 2019
- ÔE K., *Notes de Hiroshima*, Paris, Gallimard, 2013
- OKAKURA K., *Le livre du thé* (trad. du japonais ATLAN C.) [1906], Éditions Philippe Picquier, Paris, 2006
- OKAKURA K., *The Ideals of the East, With Special Reference to the Arts of Japan*, Londres, John Murray, 1903
- OSAWA M. et ENDO K., 廻り神楽 *Mawari kagura*, produit grâce au soutien de Agency for Cultural Affairs, All Japan TV Program Production Companies et Iwate Prefecture, Japan 2017, 94'
- OTSUKA J., *Quand l'empereur était un dieu*, Paris, 10/18, 2008
- OTSUKA J., *Certaines n'avaient jamais vu la mer*, Paris, 10/18, 2013
- PAVY M. et GUIRO I., *Cendres*, produit par Les Films de la Jetée, France, 2015, 74'
- PAZIENZA C., *Scènes de chasse au sanglier*, produit par Les Films du présent, Komplot Films, Belgique/France, 2007, 46'
- PEZEU-MASSABUAU J., « Dans les pas du poète Matsuo Bashô. Peut-on traduire le haikai en français ? », *Ebisu*, 38 | 2007
- PELLETIER, P. « De la guerre totale (1941) à la guerre de Fukushima (2011) », *Outre-Terre*, vol. 35-36, no. 1, 2013
- PERRAULT P. et BRAULT M., *Pour la suite du monde*, produit par l'Office national du film du Canada, Canada, 1983, 105'
- PIGEOT J., « Michiyuki-bun, poétique de l'itinéraire dans la littérature », *Cipango*, 17, 2010
- PIGEOT J., *Michiyuki-bun, Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Éd. revue et corrigée, Paris, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises, Collège de France, 2009
- POURVALI B., *Chris Marker*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003
- PRAKASH P., « Les Sept Pagodes, mystère désensablé », *Libération*, 22 Juillet 2005  
[https://www.liberation.fr/sciences/2005/07/22/les-sept-pagodes-mystere-desensable\\_527324](https://www.liberation.fr/sciences/2005/07/22/les-sept-pagodes-mystere-desensable_527324)
- RACINE J-L., « L'Inde émergente, ou la sortie des temps postcoloniaux », *Hérodote*, vol. no 120, no. 1, 2006
- RANCIERE J., *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2010
- RANCIERE J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008

- RANCIERE J., *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987
- RANCIERE J., *Les Temps Modernes*, Paris, La Fabrique, 2018
- RANCIERE J., *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003
- RANCIERE J., *Le fil perdu : essai sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2004
- RANCIERE J., *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001
- REGNIER R., « PALLAVA », Encyclopædia Universalis [en ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pallava/>
- RESNAIS A., *Muriel ou le temps d'un retour*, produit par Argos Films, Alpha Productions, Éclair, Les Films de la Pléiade, Dear Films, France/Italie, 1983, 117'
- Je t'aime, je t'aime*, produit par Mag Bodard pour Parc Films et Les Productions Fox Europa, France, 1968, 91'
- RESNAIS A. et ROBBE GRILLET A., *L'année dernière à Marienbad*, produit par Argos Films, Cinétel, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films Cormoran, Cineriz, Como Film, Silver Films, Terra Film Produktion, France/Italie/Allemagne/Autriche, 1961, 94'
- RIVETTE J., *Céline et Julie vont en bateau*, produit par Les Films du Losange, France, 1974, 192'
- L'Amour Fou*, produit par DE BEAUREGARD G., France, 1969, 252'
- ROBBE-GRILLET A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012
- ROBERTSON J., « Furusato Japan: The Culture and Politics of Nostalgia », *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 1, No. 4, été 1988
- ROY A., « En Inde, le confinement le plus gigantesque et le plus punitif de la planète », *Le Monde*, 6 avril 2020
- ROUCH J. et MORIN E., *Chronique d'un été*, produit par Argos Films, 1961, 88'
- ROUY P., *4 bâtiments face à la mer*, produit par Rouy P., France, 47', 2012
- Machine to machine*, produit par Rouy P., France 2013, 32'
- Fovea Centralis*, produit par Rouy P., France, 50', 2014
- SATO Y. « Quelle philosophie est possible après Fukushima ? », in *Journal du MAUSS*
- Cet article est la version française du Chapitre 1-2 du livre de SATO Y. ET TAGUCHI T., *Philosophie de la sortie du nucléaire*, Jimbun-shoin, Tôkyô, 2016
- SATPREM, *Sri Aurobindo ou l'aventure de la conscience*, Paris, Buchet Chastel, 2003
- SCOCCIMARRO R., « Séisme et tsunami du 11 mars 2011 : spatialisation de la catastrophe », *Ebisu*, 47 | 2012
- SEI SHONAGON, *Notes de chevet* (trad. du japonais par BEAUJARD A.) [1002], Paris, Gallimard, 1985
- SERVIGNE P. ET STEVENS R., *Comment tout peut s'effondrer*, Paris, Éditions du Seuil, 2015
- SETO M., *PLANET A*, produit par Le Fresnoy, France, 2008, 7'40
- PLANET Z*, produit par Sacrebleu productions, 2011, 9'30
- PLANET Σ*, produit par Les films de l'Arlequin & ARTE, 2014, 11'40
- PLANET ∞*, produit par Barberousse Films & ARTE & AWKEYE, 2017, 6'
- SIMON P., « L'introduction du cinéma au Japon : lerensageki, spectacle populaire de l'ère Taishô », *Ebisu*, 26 | 2001
- SOLANA P. « Le dernier homme de Fukuhima », *Reporterre*, 11 mars 2014
- <https://reporterre.net/Le-dernier-homme-de-Fukushima-a>
- SOUYRI P-F., *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010
- SOUYRI P-F., *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016
- SPIELBERG S., *War of the Worlds (La Guerre des mondes)*, produit par Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, DreamWorks SKG et Amblin Entertainment, USA, 2005, 116'
- SRI AUROBINDO, *Lettres sur le Yoga*, Volume 1. Section 1, Paris, Buchet Chastel, 1997

- STENGERS I., « SF antiviral. Ou comment spéculer sur ce qui n'est pas là », *Cahiers d'enquêtes politiques*, 2016
- SUBRAMANIAN T.S., « The Shore Temple stands its ground », *The Hindu*, 30 décembre 2004  
<https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/the-shore-temple-stands-its-ground/article27737360.ece>
- SZENDY P., *L'apocalypse cinéma, 2012 et autres fins du monde*, Paris, Capricci, 2012
- TANIZAKI J., *Œuvres* (trad. du japonais SIEFFERT R.) [1933], Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1997
- TARKOVSKI A., *Le Temps Scellé* (trad. du russe KICHILOV A. et DE BRANTES C. et H.) [1986], Paris, Cahiers du Cinéma, 2004
- TARKOVSKI A., *Le Sacrifice*, produit par Svenska Filminstitutet, Argos Films et Film Four International, Suède/France/Royaume-Unis, 1983, 105'
- Stalker*, produit par Aleksandra Demidova, URSS, 1979, 163'
- Solaris*, produit par Viacheslav Tarasov, URSS, 1972, 166'
- TEILHARD DE CHARDIN P., *Le phénomène Humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1970
- THAKUR R. dit TAGORE, « Message de l'Inde au Japon », lors de la Conférence faite à l'Université Impériale de Tôkyô, le 18 juin 1916. (trad. de l'anglais JOUVE A.) [1916], *Les cahiers idéalistes français*, avril 2017 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65576372/f5.vertical> [archive]
- THAPAR R., « La quête d'une tradition historique : l'Inde ancienne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 53<sup>e</sup> année, N. 2, 1998
- TORRES S., *Les temps recomposés du film de Science-fiction*, Paris, l'Harmattan, 2004
- TREVIDIC B., « Wuhan, la plus française des villes chinoises », *Les Echos*, 26 avr. 2012
- TSING LOWENHAUPT A., *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* (trad. de l'américain PIGNARRE P.) [2015], Paris, La Découverte, 2017
- VANCHERI L., « Violence figurale du montage cinématographique : prolongements métapsychologiques ». *Interpositions* (1-3 Février 2011) Montage des images et production du sens / Bildgrenzen. « Montage und visuelle Sinnproduktion » Colloque international organisé par le FNS Bildkritik eikones (Bâle) et le Centre Allemand d'Histoire de l'Art (Paris), Paris, ), Feb 2011. halshs-00794701
- VAN SANT G., *Elephant*, produit par HERNANDEZ J., KEATON D., LEROY JT, ROBINSON B. ET WOLF D., USA, 2003, 81'
- VAN TRIER L., *Mélancholia*, produit par Zentropa, Danemark, 2011, 130'
- Dogville*, produit par WINDELØV V., Danemark, 2003, 178'
- VERMA N., *Dhalân se utarte hue* (En descendant la pente), Delhi, Rajkamal, 1985
- VERMA S. B., « Journal Article Haiku in India », *Japan Review* No. 3, 1992
- VILLENEUVE J., *Chris Marker, la compagnie des images*, Dijon, Presses du Réel, 2013
- VILLENEUVE J., « La fin d'un monde. À propos de Sans soleil, de Chris Marker » *Cinémas*, 13(3), 2003
- WAGO R., *Jets de poèmes, dans le vif de Fukushima* (trad. du japonais ATLAN C.) [2011], Toulouse, Po&Psy, Éditions Eres, 2016
- WELLES O., *F, for fake*, produit par REICHENBACH F., ANTOINE D. ET DREWETT R., France, 1973, 88'
- Citizen Kane*, produit par Mercury Production, USA, 1941, 119'
- WIAME A., « Fabuler, devenir-terrien », *thaître* [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019
- YAGISHITA Y., « Au pays du jiko sekinin », *Le Monde Diplomatique*, mai 2020

## ORIGINES DES TEXTES

---

Une partie des propositions développées dans le premier chapitre de ce travail a fait l'objet de premières hypothèses publiées dans l'article « Catastrophe et Nostalgie. Que peut le cinéma documentaire en temps d'apocalypse ? », in ANDRIEU C. et SOPHIE H. (dir.), *La composition du temps : prédictions, événements, narrations historiques* [Colloques de la Maison Archéologie et Ethnologie, René-Ginouvès, 15], Paris, De Boccard, 2018.

Une partie du chapitre trois a été publiée dans un article co-écrit avec Sophie Houdart, sous le titre « On sort donc les tripes petit à petit... », in revue *Terrain* n°71, *Apocalypses*, avril 2019.

Certains développements des chapitres un et quatre ont fait l'objet d'une publication sous le titre « Oméga, la dernière », in la revue *Critique* n°872-972, *L'Inde colossale et capitale*, janvier-février 2020.

Une partie du chapitre trois, à propos du monologue du sanglier, sera publiée sous le titre « Nostalgie après la fin du monde » in *Les actes du colloque de Cerisy* « Saisir le rapport affectif aux lieux », à paraître aux Editions Hermann cette année.

Enfin, le texte intitulé « Chemin de fuite » qui ouvre la deuxième partie de ce texte, sera publié prochainement dans la revue *Les Carnets du Paysage*, dans un numéro spécial sur la marche.

### Citizen Oméga

Installation composée d'un triptyque projeté sur 3 écrans et vidéos sur moniteurs | 1h05 en boucle | 2020

Initialement intitulée Refuge-Fukushima, ce projet est coup de coeur du Prix du BAL 2017

### On sort donc les tripes petit à petit en faisant bien attention de ne pas les percer

Installation sonore accompagnée d'un diaporama | 51' | 2019

Centre Georges Pompidou | Grande Halle de la Villette | La Gaité Lyrique

### Mon Furusato

Installation holographique | série de monologues de 6 minutes environ | 43' | 2018

La Galerie des Filles du Calvaire | Centre d'Art Contemporain de Montreuil

### Go Get Lost

Vidéo | 4' | 2017

Le Bal | Grande Halle de la Villette

### Oméga

Installation vidéo holographique | projections simultanées d'une série de monologues | 50' | 2018

Festival La Science de l'Art en Essonne, Méréville 2018

# REMERCIEMENTS

---

Mes remerciements vont en tout premier lieu à ma directrice de thèse Sophie Houdart qui a accueilli avec enthousiasme ce projet étrange et m'a insufflé tout au long du trajet l'énergie et l'exigence nécessaire pour le mener à bien. Merci pour son intelligence pétillante, sa bienveillance et son humour indispensable pour côtoyer ces histoires de catastrophes au quotidien. Merci aussi pour ses innombrables relectures et pour la générosité avec laquelle elle m'a fait participer à tous les projets qui ont donné consistance aux projections éthérées avec lesquelles j'étais venue la trouver dans son bureau de Nanterre. Ils vont également à mon co-directeur Antoine De Baecque et mon encadrant artistique Christian Merlhiot pour leurs relectures, leurs visionnages, leurs propositions et leurs conseils avisés. Ainsi qu'à mon compagnon et collaborateur Idrissa Guiro qui a eu le flair d'attirer mon attention sur cet article improbable qui professait en 2012 la future construction d'une ville japonaise dans le sud de l'Inde. Merci pour la confiance et le soutien indéfectible du « véritable auteur » de cette thèse qui se reconnaîtra.

Il me faut ensuite remercier ceux qui ont eu la belle idée de créer le programme doctoral SACRe de PSL et qui ont permis à ce travail de se réaliser dans la plus grande liberté : merci à Emmanuel Mahé, Nadeije Laneyrie-Dagen, au regretté Jean-Loup Rivière, à Vita Mikanovic, Valérie Pihet et Quentin Rioual. Merci également aux artistes-chercheurs que j'y ai rencontrés et dont les réflexions et les recherches ont contribué à nourrir ce travail et en particulier à Jean-François Leroy, Jennifer Douzenel, Lia Giraud, Jenny Teng, Clémence Hallé, Emile De Visscher, Ekaterina Odé, Chloé Lavalette, Ida Soulard, Romain Bigé, Chloé Galibert-Lainé, Clément Schneider, Dimitri Martin Guenaudeau. Un grand merci particulier à Marcelline Delbecq et à Marumi qui ont directement participé à donner chair à cette ville-mirage. Merci également à la FEMIS qui a eu la bonne idée de s'associer à cette initiative et qui a choisi d'y accueillir mon projet : Nathalie Coste Cerdan, Barbara Turquier, Caroline San Martin, Frédéric Papon, Marine Multier, Laurence Berreur, Lionel Gabet, Olivier Kalonji, Claude Doaré, Tania Press, Juan Eveno et aux regrettés Pierre Nicolas et Jean-Jacques Boujon. Merci également à Alain Bergala et à Clarisse Hanh qui ont cru en la « folie » de ce projet. Merci enfin à l'École Normale Supérieure de Paris Ulm dans laquelle j'ai pu, grâce à Antoine De Baecque et Nadeije Laneyrie Dagen, pour mon plus grand intérêt, diriger un atelier de réalisation. J'en profite également pour saluer ici les étudiants avec qui j'ai partagé avec beaucoup de plaisir certaines des problématiques de cette recherche.

Mais ce travail n'aurait certainement pas été le même sans les discussions à bâtons rompus - à l'arrière ou à l'avant de nombreuses voitures, dans les vapeurs des *sentō*, et les émanations des sacs de déchets radioactifs, dans les fermes ou les laboratoires, les bars et les musées, autour d'une pizza frite ou d'un verre de sake, au fond de grottes ou au sommet de volcans, en compagnie de chamans, d'esprits et de pêcheurs, d'hommes et de femmes vivants, devant les décombres ou les digues fraîchement érigées - sans ces conversations merveilleuses menées avec mes camarades de balade de F93. Je remercie ici très chaleureusement et très particulièrement Marc Boissonnade, Elisabeth Claverie, Vinciane Despret,



Patricia Falguières, Gaspard Kuentz, Stéphane Sautour et Alexandre Schubnel auquel(le)s se sont associés plus ou moins momentanément Sylvie Brosseau, Roland Desbordes, Keiichi Ishii, Elisabeth Lebovici, Myriam Lefkowitz, Chihiro Minato, Yoann Moreau, Natasa Petresin-Bachelez et Oussouby Sacko que je remercie également.

Au Japon, mes pensées vont en premier lieu vers les habitants de la ville de Tôwa, (Préf. de Fukushima) qui ont partagé avec moi les attachements subtils qu'ils entretiennent avec leur territoire. Et en particulier la famille de Tatsuhiro Ôno qui a su faire de Tôwa un de mes *furusato*. Mais aussi : Hattori Masahiro, Mutô Yohei, Hattori Noriyuki, Takagi Shiori, Mutô Ichio, Saitô Seiji, Mutô Takatoshi, Sakuma san, Kumagaya Kôichi, Ôtsuki san, Muromatsu san, Haruka san, Shihegata san, Fujimiya san, Konno Masako, Muromatsu san, Sugehara san, Mutô Kotomi, Mutô Masatoshi, Hikichi san, Takahashi san, Satô san. J'aimerais également saluer le soutien premier d'Oussouby Sacko, à l'Université de Seika (Kyôto) qui a permis d'enclencher tout ce travail de recherche et la Villa Kujoyama qui, à la faveur d'une rencontre fortuite avec Augustin Berque m'aura ouvert involontairement aux douceurs amères de la nostalgie du pays natal japonaise. Enfin je tiens particulièrement à remercier Sylvie Brosseau pour les longues conversations fleuries qui m'ont permis d'accéder à un peu moins d'inculture japonaise. Toutes les personnes, trop nombreuses pour être citées ici, rencontrées en cours de mes cheminements, de part et d'autre de la région du Tôhoku. Et je veux encore saluer le secours essentiel de Gaspard Kuentz qui, avec sa grande rigueur et son talent, a non seulement permis la réalisation technique de mes tournages japonais mais les a nourri de sa connaissance si fine de cet archipel, de ses chasses et de ses esprits.

En Inde, je remercie avant tout les acteurs non professionnels de mes films. Les membres des associations des Japonais et des Japonaises de Chennai qui ont eu la patience et la gentillesse d'accueillir mon projet, de partager leurs expériences d'exil et de participer à l'invention des fictions que je leur proposais : Matsushita Ryoko, Minami Mayu, Ramat-Yoshizaki Taeko, Matsuyamahi Hiroko, Shimizu Yuko, Tanaka Keisuke, Tomoko Shimada Megumi, Sakurai Riyo, Miyasaka Shuuji, Maruyama Masako et Kenjiro, Akimoto Satoshi, Nojo Joh, Hirotohi san, Hosoda san, Yayoi et Chigusa san. A Bangalore, je remercie Kobayashi Etsu et Yoko qui m'ont fait rencontrer leur communauté japonaise personnelle : merci à Yoko, Misako, Junko et Akiko. Merci également à Malathi Pandurang pour ses paysages floraux, à D' Kobudo Krisnamurthy pour ses démonstrations de Kobudô et à Cherry Venkatesan. Je voudrais remercier aussi ceux et celles qui ont partagé leurs expériences en dehors des tournages, merci à Obata Reiko, Araï Fumiko, Moribe san, Momoe et tout son groupe de danseuses de Baratha Nathyam. Je remercie ensuite Remeche Madormercandy de m'avoir confié à ses amis de cœur pondichériens et de m'avoir offert le décor de mon prochain film. Merci ainsi à Amita Tiwari qui a pris le relai et m'a introduite auprès des sœurs Chitra et Lata, merci à la douceur qu'elles ont insufflé à mon séjour tamoul. Merci à Remilla qui, en s'occupant avec tant de bienveillance et de gaieté de ma petite Sati, m'a autorisé à prendre le temps du tout premier travail de préparation de cette thèse, merci aussi à Vijaya et Sarsa, Mr Manimaran, Vijay et les gardiens d'Oméga. Merci à Jalil Nordman et Anne Casile qui ont permis à mon projet d'obtenir le soutien de l'Institut Français de Pondichéry et m'ont donné l'occasion de faire de belles rencontres. Je pense en particulier à Alexandra de Heering, Nicolas Boutes, Zoé Headley, Frédéric Landy et



Kannan Muthukrishnan ainsi que, par un biais un peu détourné, à Rafaël Voix. Merci également à M. Philippe Janvier Kamiyama, consul de France à Pondichéry et à sa femme qui ont fait des ponts entre Japon et Inde.

En France, je voudrais saluer les amis et collaborateurs qui ont rendu possible la réalisation de mes projets filmiques. Merci à Idrissa Guiro, Gaspard Kuentz, Philippe Rouy, David Boushira, Cécile Philibert, Pierre Barriaud, Thomas Lallier, Matthieu Deniau, Joaquim Pavy, Marcelline Delbecq, Sophie Houdart, Marion Guilloux, Yuika Hokama, Corinne Castel et André Rigaut. Merci au Studio Orlando et à Stances. Merci également à ceux qui ont permis leurs présentations et installations au fur et à mesure des réalisations. Merci à Diane Dufour et au BAL et à Julie Héraut, Jeanne Porret, Clément Poche et Christine Vidal. Merci à Charlotte Boudon à la Galerie Les Filles du Calvaire et à Stéphane Magnan, Marie Magnier, Laetitia Ferrer, Sébastien Borderie, Valérie Bazin et Laurent Petitcolas. Merci à Alice Leroy et Antoine De Baecque au « Festival Parlé » du Centre Georges Pompidou. Merci à Clémence Seurat à la Gaîté Lyrique. Merci à Marine Multier pour son lien avec la Grande Halle de la Villette, festival 100% Villette. Merci au festival La Science de l'Art en Essonne. Merci également à la Marbrerie de Montreuil (Jérémy Verrier) qui je l'espère se relèvera bientôt des conséquences difficiles de l'épidémie de COVID-19, et l'espace Ahaha (Marie Cantos et Doris Tichit) qui avaient chacun fait un bel accueil aux premières tentatives de soutenance reportées. Merci à ceux et celles qui m'ont donné l'occasion, au travers de premières publications, de préciser les orientations théorique et littéraire de mon travail. Merci aux organisateurs du colloque de Cerisy « Saisir le rapport affectif aux lieux » Denis Martouzet et Georges-Henry Laffont ; à celles du colloque de la MAE « La composition du temps », Sophie Houdart et Chloé Andrieu. Pour la revue *Terrain* merci à Vanessa Manceron et Christine Jungen. Pour la revue *Critique* merci à Marielle Macé et Philippe Roger. Et pour les Carnets du Paysage, merci encore à Marcelline Delbecq et Delphine Gorges. Merci également aux équipes de Documentaire sur Grand Ecran et de Tënk qui m'ont permis de diffuser une programmation « documentaire et Science-fiction » qui a enrichi encore les perspectives artistiques de ce travail. Merci enfin à Georges-Albert Kisfaludi, Pascal Gauchet et David Elbaz, qui m'ont initié, chacun à leur manière aux univers holographiques. Et merci à Chan Langaret qui a rendu possible le soutien financier de l'IRIS études globales (EHESS), complément essentiel pour la production de ce travail.

Je voudrais également remercier ici le groupe de pensées, de recherches et d'expérimentations qu'a constitué pour moi le Créalab à Nanterre. Merci pour toutes ces lectures, séances de chants, de yoga, de dessin, toutes ces discussions, ces échanges, ces rencontres, et ces boîtes à outils partagés avec vous. Merci précisément à chacun et chacune d'entre vous : Brune Boyer, Alice Doublier, Chloé Paberz, Francesca Cozzolino, Samuel Garcia Perez, Maryline David, Maxime Lecalve, Benoit Verjat, Tiziana Nicoletta Beltrame, Claire Bodelet, Laure Carbonel, Perrine Poupin et tous ceux et celles qui ont rejoint plus ou moins temporairement ces échanges précieux et que je ne peux malheureusement pas tous citer.

Enfin, je voudrais remercier ici mes amis et ma famille qui par leurs conversations, leurs accompagnements, leurs suggestions ou tout simplement leur existence m'ont permis de traverser la construction de ce travail sereinement : Amélie Padioleau, Marc Meadows, Fanfan Nicolai, Damien Mottier, Kali Vermès,

Angelo Caperna, Véronique Buresi, Jeanne Gaggini, Paminie Dufrêne, Ferdaous Boulhel, Thomas Hardy, Coralba, Prunelle Charvet, Laure Frèches, Rémy Jannin, Michèle Casalta, Julie Lescat, Alice Diop, Cécile Dazord, Patricia Janody, Annette Mouret, Vanina Napoli, Alyssa Verbizh, Myrha Verbizh, Yanis Ruel, Linette Rodriguez, Céline et Didier Paris, Olivier Dadoun, Clément Pignal, Rachel Bouvier, Quentin Garrel, Camille Kriguer, François Le Bars, Florent Sabourin, Sophie Akrich, Nora Gauthier, Benjamin Gauthier, Tanguy Abitan, Clémentine Beart, Christian Volckman, Hana Levy, Yoni Serruya, Charles Lamoureux, Lili Hinstin, Thomas Aafort, Géraldine Kosiak, Elodie Royer, Simon Berjeaut, Ilan Klipper, Judith Cahen et Masa Egushi.

Merci aussi à ma grand-mère, ma mère mon père, mes beaux-parents, frères, sœurs, nièces et affiliés : Janine Peigné, Annick Peigné-Giuly, Dominique Pavy, Sylvia Rosenzweig, André Rigaut, Nils Braun, Joan Braun, Joaquim Pavy, Morgan Braun, Gilles Braun, Muriel Gonand, Emmanuelle Braun, Shana, Elea, Hannah, Daria, Dominique Luccioni, Philippe Avenier, Frédéric Guiro, Julie Desquand, Ismaël, Elsa et Hamady Sy, Amadou Guiro et Michèle Ricurd, Brigitte Pavy, Rémy Kuentz, Nicole Pavy et Christian Pavy.

Je dédie ce travail à ma petite Sati qui découvre ce drôle de monde en espérant qu'il saura continuer à lui procurer le bonheur de la vie et rien d'autre et à ma grande Amayel qui commence déjà à le parcourir de ses propres ailes.



## RÉSUMÉ

---

A l'origine, il y a la découverte en janvier 2012 d'un projet réel : la future construction d'une ville japonaise dans le sud de l'Inde. Et celle d'une hypothèse : cette ville pourrait constituer un refuge pour l'élite japonaise en cas de nouvelle catastrophe nucléaire. Arrive ensuite une double interrogation : quel état du monde permet la projection d'un tel « refuge » ? Et quels devenirs propose-t-il d'anticiper en retour ? Nous sommes quelques mois après la triple catastrophe de 2011, quelques mois après « le jour où le Japon a failli disparaître » et la ville qui s'apprête à surgir de la steppe aride du Tamil Nadu est providentiellement baptisée Omega (la dernière). Il n'en faut pas plus pour qu'elle convoque, entre Nouveau Monde et Arche de Noé, les grands récits de fondation et de déclin de nos civilisations. Que vient-elle pourtant bouleverser de leurs paradigmes essentiels qui paralyse le déploiement de cette nouvelle histoire ? A travers une proposition protéiforme (textes, films et installations), entre Inde et Japon, fabulations et nostalgies, ce travail tente de donner corps à la ville d'Omega et interroge dans le même temps la capacité du cinéma à penser et à mettre en récit la perte d'un monde.

## MOTS CLÉS

---

Cinéma, Fin du Monde, Japon, Inde, Nostalgie, Fabulations

## ABSTRACT

---

At the beginning, there is the discovery in January 2012 of a real project: the future building of a Japanese city in the south of India. And next, that of a hypothesis: this city could be a refuge for the Japanese elite in the event of another nuclear disaster. Then comes a double question: what state of the world allows the projection of such a "refuge"? And what future does it propose to anticipate in return? It is a few months after the triple disaster of 2011, a few months after "the day when Japan almost disappeared" and the city that is about to emerge from the arid steppe of Tamil Nadu is providentially named Omega (the last one). It takes no more than that for it to summon, between the New World and Noah's Ark, the great tales about the foundation and decline of our civilizations. Yet how does this city upset their essential paradigms that paralyse the unfolding of this new story? Through a protean proposal (texts, films and installations), between India and Japan, fabulations and nostalgia, this work attempts to give substance to the city of Omega and at the same time questions the capacity of cinema to think and narrate the loss of a world.

## KEYWORDS

---

Cinéma, End of the World, Japan, India, Nostalgia, Fabulations

