

CONFORME

ET CORROSIF

IMAGES DE L'APRÈS 11 MARS 2011

STEPHEN SARRAZIN

Arrêtons de parler du 11 mars 2011 et faisons comme les Japonais qui firent comme les Américains : 3.11 suffira. Avançons deux termes contemporains qui balisent, qui impactent notre regard sur les images saisies à la suite du séisme du 11 mars 2011 dans la région de Tohoku, celles du tsunami qui frappa les environs de la ville de Sendai et celles de Fukushima, après l'explosion du réacteur de Daiichi. Le premier, le mot japonais « hikikomori », qui désigne un repli sur soi, qui se manifeste sous forme d'enfermement ; le second, « mediasphère », c'est-à-dire cette écologie collective des médias rassemblés à travers le monde, dont la presse, la télévision, la radio et le net avec sa propre blogosphère. Et comment, à travers diverses réalisations cinématographiques et vidéo signées par des créateurs japonais au cours de l'année qui suivit, ils devinrent synonymes : comment montre-t-on le repli.

Aux lendemains de la catastrophe, les télévisions japonaises et celle de la planète entière se rendaient à Sendai, en lorgnant vers Fukushima. Il va de soi que les médias japonais restèrent sur place des mois durant après le départ des autres. Les chaînes japonaises, mais aussi les habitants de ces zones sinistrées, par le biais de leurs smartphones, de leurs caméras numériques, accumulèrent des heures de désastres, de destruction en direct, de témoignages incessants, spectres de langage qui allaient livrer de multiples dispositifs de « mise-en-crise », hantant à la fois les écrans de télé et ceux des portables. Incantation de ce fait accompli, l'alarme diffusée au bas du cadre des téléviseurs indiquant l'épicentre du séisme tandis qu'une voix annonce en japonais : « kinkyu jishin sokuho desu. Tsuyoi yure ni keikai shite kudasai » / « Ceci est une alerte au séisme. Préparez-vous s'il vous plaît pour d'importantes secousses », accompagnée de sons de cloches.

Le message est répété en anglais, en mandarin, en coréen et en portugais. Accompagné de l'annonce indiquant le taux de risque de tsunami.

Ce son de cloche résonnait, les jours suivants, dans les quartiers obscurcis de Tokyo, y compris ceux du centre, tel Shibuya ; il est étonnant que peu de cinéastes et vidéastes se soient avancés dans ces rues calmes, livrant un portrait de Tokyo déserté, ses supermarchés vidés, un paysage autrefois imaginé par les mangaka et réalisateurs d'anime. Entre *La Jetée* et *I Am Legend*. Au contraire, ce fut l'exode qu'on choisit de diffuser, l'activité des gares ferroviaires, les bouchons sur les autoroutes. Partir vers l'ouest, le sud, de Kansai à Kyushu.

En 1994, le grand artiste et réalisateur Stefaan Decostere signait pour la BRT un portrait d'un Japon SF au moment où la bulle financière éclatait. Son œuvre *Déjà-Vu* livrait davantage un anéantissement, plutôt qu'une déconstruction, de la vision

du Japon en tant qu'Empire des signes. *Le Désir de catastrophe*, ouvrage cité du philosophe et sociologue Henri-Pierre Jeudy, annonçait le programme dès le début de ce documentaire. Ce Japon de l'excès, de la dépense, des simulacres allait imposer et Decostere de peindre Tokyo et son affaissement symbolique à la manière de Hubert Robert pensant l'avenir du Louvre.

Suite aux séismes de mars 2011, des cinéastes et vidéastes de Tokyo se mettaient en route vers le nord pour capter, confirmer, écouter, mesurer, soutenir, vérifier. Voir de leurs yeux l'échelle de la ruine. Tout comme des milliers de volontaires qui se rendirent à Sendai pour venir en aide aux habitants de Tohoku, ces créateurs témoignaient du besoin de distance à l'égard de ce que les chaînes nippones, principalement NHK, diffusaient. Rapidement, des dispositifs de mise-en-scène s'imposèrent à l'écran : le plan d'ensemble, ces images de la vague qui balaie la ville puis s'étend sur les champs, avant que le reflux n'entraîne tout vers la mer ; autre plan d'ensemble, le réacteur qui explose à l'horizon et ces hélicoptères qui cherchent à l'arroser.

Puis le gros plan : la télévision japonaise ne montre jamais les cadavres, elle isole un de ceux qui ont survécu et tout perdu, elle attend, au cours du récit, de la mémoire, ce moment où viennent les larmes, qui ne demandent qu'à sortir, et un zoom sur le visage.

Enfin, sur NHK, la procession de savants qui calment le jeu, qui alignent des bribes de formules rassurantes sur fond de jolis cartons et modèles réduits.

La parole remettant en cause les rapports du gouvernement, de ses spécialistes subventionnés, des communiqués de la société TEPCO, responsable de l'énergie et des réacteurs nucléaires, fut rapidement mise à l'écart des grandes chaînes, mais proliféra sur le net. Entre ces deux médias, il restait

encore un espace possible, que le cinéma, la vidéo firent le choix d'investir.

Quelques figures clés du cinéma japonais contemporain, des réalisateurs chevronnés de documentaires, des vidéastes, ainsi que des étudiants de diverses universités, dont ceux du département cinéma de l'Université des arts de Tokyo (où enseigne Kiyoshi Kurosawa), prirent la route avec ou sans projet. Avec ou sans budget. Élan irréprouvable, révélateur d'une impulsion du devoir d'y être, quitte à ne rien préparer, à espérer que le film se fera lors du tournage, du montage. Aucune affinité avec un héritage du grand documentaire Japonais, de Kon Ichikiwa à Noriaki Tsuchimoto, et moins encore avec Mitsuo Yanagimachi qui signait l'indispensable *Godspeed You! Black Emperor*.

Isolons néanmoins cinq cas de figure singuliers. Deux grands cinéastes de fiction, Shunji Iwai et Sono Sion, un vétéran du documentaire, Tatsuya Mori, et deux réalisateurs peu connus hors du Japon, Yoju Matsubayashi et Shuichi Morimoto.

Dans *Friends After 3.11*, Shunji Iwai, le réalisateur de *Swallowtail Butterfly, All About Lily Chou-Chou*, retournait dans sa ville natale de Sendai pour y recueillir le témoignage de ses amis. Sendai incarne le dernier point de culture avant la traversée vers Hokkaido et l'arrivée à Sapporo.

Ce que distingue le projet documentaire d'Iwai tient d'une part à cette proximité du lieu, à la reconnaissance du terrain. Iwai est à l'image et son regard dévoile déjà ce qui n'est plus là, ce qui fut emporté.

D'autre part, le monde d'Iwai désigne une autre strate sociale, loin de l'ouvrier, du pêcheur, de la ménagère, de la coiffeuse. Il ne se pose pas à l'extérieur dans les ruines, le froid, la misère. Ses amis sont des gens des médias, de la radio,



Friends After 3.11, © Rockwell Eyes.



Friends After 3.11, © Rockwell Eyes.

des universitaires. Malgré les 16 000 victimes, ces témoins égrènent les lieux communs tandis qu'Iwai se laisse guider par l'actrice Miyuki Matsuda. Iwai, pourtant l'un des grands cinéastes du malaise social au Japon, semble demeurer à l'écart et son film de se dépolitiser d'un entretien à l'autre. C'est à ce moment que la seconde partie commence, en extérieur, en zone sinistrée, et qu'Iwai nous livre, dégrisé, l'ampleur des dégâts. Pour ce faire, il s'appuie sur l'acteur Taro Yamamoto, figure charismatique devenu militant antinucléaire, disposé à risquer sa carrière afin de déranger. Iwai conclut par une troisième partie, un retour aux témoignages qui se succèdent, et la parole collective du projet prend en colère et se met à rêver de mobilisation.

La démarche de Shuichi Morimoto se veut plus modeste. Avec *Lives After the Tsunami*, le réalisateur cherche le cadre permettant à un témoin de se livrer sur la durée. Comme Iwai, Morimoto se rendit dans le Tohoku pour y entendre des amis. Mais le paysage l'arrête, il se met à l'écouter. Pas un son, puis les gens parlent, tel ce père qui dit la mort de son nouveau-né. Morimoto ne s'est pas préparé à cette douleur mais se force à constituer une archive de la souffrance. Moins inspiré visuellement que le documentaire d'Iwai, *Lives After the Tsunami*, quasi autofinancé, illustre comment des créateurs, ceux qui tournent, qui existent aux côtés des médias au Japon, sont dépassés par le réel. Une œuvre du mal à saisir.

De ces vies de l'après, à l'intérieur de la zone d'exclusion de vingt kilomètres du réacteur Daiichi de Fukushima, voilà le propos de *Memories of the Lost Landscape* de Yoju Matsubayashi, réalisateur de solides documentaires, in et hors du Japon, un homme du terrain qui se rendit sur le champ au nord de la ville de Soma, avec des provisions et autres denrées. Au contact d'une



3.11, © 2011. Mori Tatsuya, Watai Takeharu, Matsubayashi Yoju, Yasuoka Takaharu.



3.11, © 2011. Mori Tatsuya, Watai Takeharu, Matsubayashi Yoju, Yasuoka Takaharu.

conseillère municipale, Kyoko Tanaka, Matsubayashi se pose et se mêle aux évacués pour entendre ce qui vient d'être perdu, parler de là où on ne peut plus retourner, alors que la floraison des cerisiers, un mois plus tard, camoufle la tragédie.

Matsubayashi était parti en compagnie de Tatsuya Mori, réalisateur de deux documentaires essentiels sur le Japon contemporain, A et A2, autour des membres de la secte Aum qui continuèrent de pratiquer après la condamnation de Shoko Asahara. Aux réalisateurs s'étaient joints le producteur Takaharu Yasuoka et le journaliste Takeharu Watai.

La méthode de Mori, qui consiste à se rendre sur place, se poser, patienter, faire avec la durée et attendre que l'événement se manifeste, parsema cette fois d'embûches le parcours du cinéaste. Avec ses trois complices, Mori décide de se rendre vers Fukushima. Ils ont quelques légers compteurs Geiger de marché, des masques, un costume antiradiation jetable et une camionnette... 3.11 passionne par son aspect mode d'emploi de tout ce qu'il ne faut pas faire : le taux de microsievverts a fait exploser leurs petits compteurs, chacun s'exclame qu'il faut continuer malgré tout. La police locale les autorise à franchir la zone d'exclusion pour aller filmer. Mori, convaincu qu'il doit encore se trouver des âmes qui ont refusé de partir, insiste pour arrêter, sortir et filmer. Ils ont « un » costume... Mori frappe à une porte, insiste poliment, sans réponse... et au retour à la camionnette, ses collègues lui rappellent qu'il est hors de questions qu'il monte « irradié ». Mori n'avait pas prévu, retire le costume à toute allure avant de le balancer sur un parking.

Rien ou presque ne les arrêtera et ils se dirigent toujours vers le réacteur. La camionnette freine pourtant : crevaison et aucun des quatre n'arrive à remplacer le pneu. Moment de cinéma, un habitant de la région, cette âme que Mori cherchait, se gare près d'eux, dans son 4x4. Il indique qu'il va contacter



3.11, © 2011. Watai Takeharu



3.11, © 2011. Watai Takeharu

une station service. On le remercie en le priant de contacter aussi la police... au cas où la nuit tomberait. Dérapage vers le garage, soupçon de tension dramatique, Mori qui demande : « Cela doit se produire très rarement, une telle crevaïson ? Sabotage ? » Et le mécanicien : « Non, c'est assez fréquent. »

D'une seule voix, changement de cap et les quatre se dirigent vers la zone du tsunami. Mori reprend un peu le dessus en interrogeant le médecin qui doit faire le choix de ceux qui peuvent être sauvés d'abord. Puis sur le terrain, il aide des mères qui cherchent leurs enfants. L'équipe voit enfin des cadavres, ces corps jamais montrés à la population. Il se met à filmer lorsque des membres de famille se mettent à lui lancer pierres et débris pour qu'il cesse.

Sur le chemin du retour, la radio d'état annonce que le niveau de radiation représente peu de risque pour la santé.

Quels moyens reste-t-il dans ce cas pour confronter, pour avancer, pour dénoncer ? Ceux de la fiction qu'emploie Sono Sion dans *The Land of Hope*.

Le film du dernier grand auteur japonais eut sa première au dernier festival de Toronto et raconte l'histoire d'une famille de fermiers. Yoichi Ono vit avec sa femme Izumi et ses parents Yasuhiko et Chieko dans un petit village. Un séisme frappe la région, détruit une centrale nucléaire. La zone d'évacuation commence juste après la propriété de la famille. Yoichi quitte malgré lui le village, sa femme est enceinte. Yasuhiko y demeure avec Chieko, atteinte des premiers signes de sénilité.

Par le biais de la fiction, Sion aborde les thèmes laissés pour compte dans les documentaires. Il confronte la responsabilité des élus locaux et nationaux, les liens qu'ils entretenaient avec la compagnie d'électricité (TEPCO), condamne sans ménagement, tout en rappelant certains épisodes moins nobles de l'après



The Land of Hope, © 2012 The Land of Hope Film Partners



The Land of Hope, © 2012 The Land of Hope Film Partners

Fukushima, tels des stations d'essence dans le Japon qui refusaient le service aux voitures immatriculées de cette région, ou des enfants réfugiés, harcelés par des écoliers. Sion évoque une histoire du cinéma de l'apocalypse nucléaire, de la zone sereine de *Stalker* aux paysages restés debout, contaminés de toute la production SF post-Marker. Sa fable ironise le titre, cette terre d'espoir où se trouvent Yoichi, sa femme et leur nouveau-né. Sion rappelle que ce territoire va trembler à son tour et que plus aucun réacteur nucléaire ne doit sévir au Japon.

Au cours de l'été 2012, le gouvernement, qui avait cessé toute activité de production d'énergie nucléaire dans le pays, autorisa le redémarrage d'une centrale dans le Kansai. Depuis, chaque vendredi, la population se mobilise autour de la résidence du Premier ministre pour demander à nouveau l'arrêt complet. Le film de Sion appelle à d'autres récits, révélant la prise de conscience des droits dont disposent les habitants de ces régions (les procès en attente) ou encore le visage de ceux qui furent sacrifiés pour tenter de refroidir la centrale au cours des premières heures qui suivirent l'explosion. Un cinéma plus digne que les inepties récentes qui ont pour mission de célébrer le conformisme indigent de la télévision nipponne. ■

Tokyo, août 2012

STEPHEN SARRAZIN



**HISTOIRE
DU CINEMA
JAPONAIS
CONTEMPORAIN
1990-2004**

lettMotif

**PARUTION JANVIER 2013
EN VENTE SUR WWW.EDITION-LETTMOTIF.COM**
