

CAHIERS FRANÇOIS VIÈTE

Série III – N° 7

2019

*La fin du monde,
de la théorie à l'expérience vécue*

sous la direction de
Frédéric Le Blay

Centre François Viète
Épistémologie, histoire des sciences et des techniques
Université de Nantes - Université de Bretagne Occidentale

Cahiers François Viète

La revue du *Centre François Viète*
Épistémologie, Histoire des Sciences et des Techniques
EA 1161, Université de Nantes - Université de Bretagne Occidentale
ISSN 1297-9112

cahiers-francois-viete@univ-nantes.fr
www.cfv.univ-nantes.fr

Depuis 1999, les *Cahiers François Viète* publient des articles originaux, en français ou en anglais, d'épistémologie et d'histoire des sciences et des techniques. Les *Cahiers François Viète* se sont dotés d'un comité de lecture international depuis 2016.

Rédaction

Rédactrice en chef – Jenny Boucard

Secrétaire de rédaction – Sylvie Guionnet

Comité de rédaction – Delphine Acolat, Hugues Chabot, Colette Le Lay, Cristiana Oghina-Pavie, François Pepin, Olivier Perru, David Plouviez, Pierre Savaton, Valérie Schafer, Josep Simon, Alexis Vrignon

Comité scientifique

Yaovi Akakpo, David Baker, Grégory Chambon, Ronei Clecio Mocellin, Jean-Claude Dupont, Luiz Henrique Dutra, Hervé Ferrière, James D. Fleming, Catherine Goldstein, Alexandre Guilbaud, Pierre Lamard, François Lê, Frédéric Le Blay, Baptiste Mèlès, Rogério Monteiro de Siqueira, Philippe Nabonnand, Karen Parshall, Viviane Quirke, Pedro Raposo, Anne Rasmussen, Sabine Rommevaux-Tani, Aurélien Ruellet, Martina Schiavon, Pierre Teissier, Brigitte Van Tiggelen



ISBN 978-2-86939-250-8

SOMMAIRE

- FRÉDÉRIC LE BLAY 5
Avant-propos – Se confronter à la pensée complexe : la fin du monde, de la théorie à l’expérience vécue
- JAMES D. FLEMING 25
“At the end of the days”: Francis Bacon, Daniel 12: 4, and the possibility of science
- PIERRE SAVATON 45
La catastrophe dans les discours géologiques de Georges Cuvier et Léonce Élie de Beaumont
- DAVID BAKER 71
Scientific Doomsday Scenarios: Foresight Projections for the Near and Deep Future
- KATSUHIRO MATSUI..... 95
Long-term Evacuation Due to the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant Accident and Its “Invisibility”
- NAOYA HATAKEYAMA & FRÉDÉRIC LE BLAY 107
avec la collaboration de CORINNE QUENTIN – Entretien

Entretien avec le photographe Naoya Hatakeyama

par
Frédéric Le Blay
avec la collaboration de Corinne Quentin

Né en 1958 au Japon, à Rikuzentakata dans le département d'Iwate, Naoya Hatakeyama vit et travaille à Tokyo. En 1997, il reçoit le Prix de la Photographie Kimura Ihei et le Prix d'Art Mainichi en 2000. En 2001, il participe à l'exposition *Fast and slow* du Pavillon japonais pour la Biennale internationale d'art de Venise. Le Prix du Ministère de l'Éducation japonais lui est également décerné pour son exposition *Natural Stories* au Musée de la photographie de Tokyo en 2011, exposition présentée ensuite au Musée Huis Marseille à Amsterdam puis en 2012 au Musée d'art moderne de San Francisco. Il participe à l'exposition *Architecture. Possible Here ? Home-for-All* en 2012 créée dans le Pavillon japonais pour la Biennale internationale d'architecture de Venise (lauréat du Lion d'or pour la meilleure participation nationale). Il est élu Ambassadeur de la Culture japonaise à l'étranger en 2015 par le Secrétariat à la Culture japonais. En 2016, il reçoit le Prix du photographe de l'année décerné par la Société photographique japonaise.

Ses principales publications sont *Lime Works* (Seigensha 1996, 2007), *Underground* (Media Factory, 2000), *Atmos* (Nazraeli Press, 2003), *La Houillère de Westphalie* (Textuel, 2006), *Terrils* (Lightmotiv, 2011), *Blast* (Shogakukan, 2013), *Kesengawa* (Lightmotiv, 2013), *Rikuzentakata* (Lightmotiv, 2016), *Cloven Landscape* (AKAACA, 2017), *Naoya Hatakeyama: Excavating the Future City* (Aperture Foundation, 2018).

Il compte parmi les artistes photographes les plus représentés dans les collections publiques aux États-Unis, en Europe et au Japon. Son travail porte essentiellement sur le paysage, l'architecture et les relations entre l'humain et la nature.

Dans les jours qui ont suivi le grand séisme du Tōhoku (11 mars 2011), Naoya Hatakeyama s'est rendu sur les lieux dévastés et en particulier dans sa ville natale, entièrement détruite par les flots. Il a commencé à réaliser des clichés pour conserver le souvenir de l'événement. Il a ensuite continué à revenir régulièrement sur les lieux pour poursuivre ce travail de

mémoire. De cette démarche résulte une série intitulée *Rikuzentakata*. Une partie des images ont été exposées dans de nombreux musées à Tokyo, Amsterdam, San Francisco, au *Museum of Fine Arts* de Boston en 2016, dans le cadre d'une présentation par la Fondation du Japon, *In the Wake: Japanese Photographers respond to 3/11*. La série a également été présentée au *Minneapolis Institute of Art* (USA), au *Museo de Arte e Historia de Guanajuato* (Mexique).

La ville de Rikuzentakata est située dans la Préfecture d'Iwate, à environ 180 kilomètres au nord de la centrale nucléaire n° 1 de Fukushima. Trente minutes après le déclenchement de la secousse sismique, elle fut frappée par un tsunami sans précédent dans l'histoire, d'une hauteur de dix-sept mètres. On estime que plus de 18 000 personnes trouvèrent la mort au cours de cette journée de mars 2011, la plupart noyées par le tsunami. Sur ce nombre, environ 1 700 personnes, c'est-à-dire presque 10 % de ceux qui perdirent la vie, étaient originaires de Rikuzentakata. La ville comptait une population d'environ 23 000 habitants ; elle était traversée par un large fleuve portant le nom de Kesen. À son embouchure, se trouve une plaine alluviale s'étendant sur cinq kilomètres, où vivaient la plupart des habitants. Cette configuration explique que le nombre de morts y fut plus élevé que dans d'autres localités environnantes, qui présentent moins de terres basses. La mère de l'artiste, qui venait d'avoir 84 ans ce même jour du 11 mars 2011, compte parmi ceux qui trouvèrent la mort.

La série de photographies sélectionnées par l'artiste fut exposée au lieu unique à Nantes du 6 septembre au 4 novembre 2018, en coproduction avec le programme ATLANTYS et sous le parrainage de la Fondation du Japon¹. Frédéric Le Blay en assurait le commissariat. 7 700 visiteurs ont été accueillis dans ce cadre.

Cet entretien entre Naoya Hatakeyama et Frédéric Le Blay a été réalisé le 14 avril 2019 depuis la résidence de l'artiste à Tokyo. Corinne Quentin, la compagne du photographe, assurait l'interprétariat.

¹ La série exposée consistait en cinquante photographies au format 209 x 259 mm (606 x 446 mm encadrées). Disposées dans l'ordre chronologique de la prise de vue, elles n'étaient accompagnées d'aucune légende autre qu'une date imprimée sur le passe-partout. Huit panneaux reproduisant des extraits de textes, dont certains de l'artiste, scandaient la progression des visiteurs.

Frédéric Le Blay : Lorsque vous présentez votre travail antérieur à 2011, vous déclarez avoir fait essentiellement des images de paysages et d'architecture. Le travail que vous effectuez depuis mars 2011 s'inscrit-il dans ce champ ? Le définiriez-vous comme photographie de paysage ou d'architecture ?

Naoya Hatakeyama : Il faut tout d'abord définir ce qu'est la photographie de paysage et d'architecture. Avant la photographie, il y avait la peinture. Quelles sont par exemple les caractéristiques de la peinture de paysage ? Généralement, la taille des personnages y est très réduite. Parfois il n'y a même pas de personnage. Concernant la peinture d'architecture, on peut dire la même chose. On retrouve des caractéristiques analogues dans la photographie de paysage ou d'architecture. Dans mes photos, je n'ai jamais mis les personnes en avant ou au centre. Je ne me suis même jamais vraiment intéressé à faire des photographies de personnes. Quand je m'intéresse aux gens, je ne les prends pas nécessairement en photo... je les prends dans mes bras. On me demande souvent pourquoi je ne photographie pas les personnes. On pourrait poser la même question aux peintres ne représentant pas les personnes. Il existe des photos d'architecture depuis 1830 et donc, du point de vue de l'histoire de la photographie, je n'ai pas l'impression de faire quelque chose d'extraordinaire en ne réalisant pas de photos de personnes. Cela a pris un second sens depuis la catastrophe de 2011. Mes photos restent toujours caractérisées par des personnes petites ou inexistantes. Le second sens auquel je fais référence est lié à la position de l'humain par rapport à l'énormité de la nature. Ce n'est pas seulement une question de taille des personnages à l'intérieur du cadre ; cela a pris un sens plus psychologique, celui de la petitesse de l'humain, ou alors, s'il n'y a aucun personnage, c'est parce que la nature les a tous tués.

Le recueil *Rikuzentakata* (Éditions Lightmotiv, 2016) est accompagné d'un texte que vous avez rédigé, intitulé « Paysage biographique ». Qu'est-ce qu'un paysage biographique ?

Biographique parce que je regarde le lieu dans lequel je suis né. Parce que le paysage est aussi l'expression de l'imaginaire d'une personne sur ce qui l'entoure. Le paysage n'existe pas par lui-même, il nous apparaît quand l'homme le nomme paysage. Je pense qu'il n'y a pas de paysage sans l'humain.

Supposons que vous vous rendiez dans les Alpes, où vous voyez un certain paysage « alpin » : vous prenez des photos ; quelqu'un d'autre prend égale-

ment des photos du même paysage à côté de vous et vous dit : « Je suis né ici ». Un touriste de passage pensera sans doute : « Cette personne qui est née ici voit quelque chose d'autre que ce que je vois. » Ce que cette personne a devant les yeux est la même chose mais le « paysage » est différent. J'ai parlé de paysage biographique parce que je voulais insister sur l'aspect personnel de ma démarche. Aussi parce que j'écrivais quelque chose sur mon enfance.

À l'occasion de la présentation de votre travail sur Rikuzentakata à l'Institut des arts de Minneapolis, en mars 2018, vous avez déclaré que le travail photographique que vous effectuez depuis 2011 posait un problème de positionnement (*positionality*)², en précisant ce problème par le biais des notions d'extérieur et d'intérieur. Pourriez-vous dire que cette expérience vous a conduit à repenser le travail du photographe ou plus généralement celui de l'artiste ?

J'analyse une sorte de géographie de mon positionnement par rapport aux personnes auxquelles je m'adresse : qui est le plus proche de l'événement ? Il y a des gens qui habitent à Tokyo et qui disent avoir été victimes du séisme. Néanmoins, par rapport à moi qui étais à Tokyo au moment du séisme, une personne de Fukushima ou de Miyagi peut considérer avoir été davantage touchée par la catastrophe. Ainsi dans la ville de Sendai, des habitants n'ont plus eu ni électricité, ni eau, ni gaz pendant plusieurs jours. Par rapport à eux, les habitants de Tokyo ont été moins touchés. Cependant entre Sendai et la côte, des régions ont été touchées par le tsunami ; par rapport aux gens de Sendai, les habitants de ces localités ont perdu leur maison. À côté de ceux qui ont perdu leur maison, certains diront : « J'ai perdu ma famille. » Ainsi dès lors que l'on s'intéresse aux événements, on est conduit à se positionner par rapport à la catastrophe, en considérant qui a été le plus touché. Les survivants ressentent souvent une forme de culpabilité à l'égard de ceux qui sont morts ou ont perdu des proches. Certains peuvent se demander pourquoi ils en ont réchappé tandis que telle ou telle personne, si extraordinaire, a été emportée par le tsunami. Tout cela revient à dire qu'au bout de la catastrophe, lorsqu'on se rapproche d'elle, on trouve les morts.

En 2012, lors de la Biennale de Venise, des architectes de Tokyo ont présenté leur réflexion sur les réponses à apporter face à la catastrophe – le projet « La maison pour tous ». Vus de l'Italie, c'est-à-dire de l'étranger,

² Terme employé dans ce contexte par l'artiste.

nous avons été considérés comme des personnes faisant face à un problème touchant le pays entier, dans sa relation aux séismes, aux tsunamis et aux accidents nucléaires. La distance entre le Japon et l'Italie est beaucoup plus grande que celle entre Tokyo et le Tohoku. En Italie, ces architectes ont été perçus comme réagissant face à une catastrophe à laquelle ils étaient directement confrontés. Ainsi, plus on s'éloigne, plus la catastrophe peut sembler proche de ceux qui en étaient éloignés, au même titre que ceux qui y étaient personnellement confrontés. Plus on est éloigné, plus forte est la tendance à englober dans l'événement un nombre de personnes qui ne sont pas directement concernées.

Il y a un terme important au Japon, *tôjisha* (当事者), qui désigne les personnes directement intéressées ou concernées. Selon la distance ou la position dans laquelle on se trouve, l'application de ce terme varie. On parle aussi de victimes. Sur le plan du droit, par exemple, je n'ai pas été considéré comme victime, bien que la maison familiale ait disparu et que ma mère soit morte pendant le tsunami, parce que, pour l'État civil, je suis enregistré à mon adresse de Tokyo. Légalement je ne suis donc pas une victime.

Pour revenir à ce que je disais, plus on entre à l'intérieur de la catastrophe, plus on se rapproche des morts, qui en sont l'extrémité. Mais il ne s'agit plus là d'une question géographique. À l'opposé des morts, on ne peut pas dire que se trouvent les personnes géographiquement éloignées. Peut-être que ce qui est le plus opposé aux morts, ce ne sont pas les vivants mais les personnes qui vont naître dans le futur. J'ai le sentiment que de l'autre côté des morts il y a les personnes à naître. Je pense que si l'on réfléchit au futur, à ce qui doit advenir, il est important d'avoir cela à l'esprit.

Les photographies de la série *Rikuzentakata* peuvent susciter le malaise chez le spectateur, voire inviter au silence et rendre toute évaluation esthétique impossible. Un certain sens de la beauté s'en dégage cependant, voire une forme de perfection. Je pense en particulier à la prise de vue du 24 mars 2012 montrant un arc-en-ciel naissant depuis les fondations mêmes de la maison de votre mère. Quelles furent les conditions de réalisation de ce cliché ? Qualifieriez-vous cette image de belle ou d'esthétique ?

En général esthétique naturelle et esthétique artistique se mélangent. Si l'on regarde l'histoire, la beauté des Alpes est liée à une certaine évolution de la littérature. Ce sont les Anglais qui ont découvert l'esthétique des Alpes. Aujourd'hui, on trouve que les Alpes sont belles mais autrefois, sans doute que

les habitants des Alpes considéraient surtout que leurs montagnes étaient les lieux d'habitation de créatures effrayantes et ne les trouvaient pas particulièrement belles. Alors pourquoi est-ce que les Japonais aiment les Alpes ? Certains y voient un lien avec un sentiment religieux qui existait chez les Japonais avant l'arrivée du bouddhisme, par lequel ils respectaient la montagne comme une divinité. Le mont Fuji ou le mont Miwa, qui ont une forme pyramidale, comme un triangle parfait, étaient eux-mêmes des divinités. Il est fort possible que lorsque les Japonais disent qu'ils aiment les Alpes et qu'ils les trouvent belles, cela ait un lien avec cette vision. Je pense donc que les termes « beau » et « esthétique » sont des termes littéraires et culturels.

L'arc-en-ciel est quelque chose d'autre encore par rapport à la montagne. Il apparaît dans les légendes et je pense que depuis toujours, à la différence de la montagne, l'Homme a été surpris quand il a vu apparaître un arc-en-ciel. Si l'on se déplace, l'arc-en-ciel se déplace aussi ; il est coloré, il brille ; c'est une chose surprenante. Et donc plutôt que de la beauté ou de l'esthétique, j'y vois de la surprise, de l'étonnement.

Pour moi, la surprise a été qu'il jaillisse juste au-dessus de l'endroit où se trouvait la maison familiale. C'est donc de l'ordre de l'étonnement plus que de l'esthétique. Effectivement, si l'on voit la photo, on a une première impression esthétique, une image de beauté, qui existe dans l'histoire de la peinture, avec un arc-en-ciel au-dessus du paysage. Sans contextualisation, on a cette première vision. Mais ce que j'ai photographié, c'est la surprise de cet instant.



2012:03:24

(Source : Naoya Hatakeyama)

Il y a, dans les premières photos de la série, documentant les scènes de dévastation telles que vous les avez découvertes dans les jours qui suivirent la catastrophe, une certaine qualité plastique. Les amoncellements de matériaux et d'objets, disparates ou regroupés, présentent un caractère saisissant et, même s'il n'y a aucune mise en scène dans leur présence, l'effet est parfois celui d'une mise en scène du matériau brut ou de la trace humaine. Pensez-vous que cette dimension caractérise votre regard sur les événements ?

Une première chose doit être dite : lorsque je fais des photos, je trouve certaines choses intéressantes et d'autres non. Ce que je qualifie d'intéressant ou non se comprend par rapport à la surface de l'image. Il ne s'agit pas du tout de l'intérêt de l'événement derrière cette surface. C'est quelque chose d'un peu compliqué dans la photographie, où l'on a toujours du mal à différencier le sujet ou l'objet photographié de l'image elle-même. Pour le médium qu'est la photographie, la forme et le contenu sont toujours indissociables. Alors que tout au long du XX^e siècle, la peinture a beaucoup expérimenté la séparation. Il y a aussi des périodes de ce genre d'expérimentations dans la photographie mais, malgré ces tentatives, on n'est jamais véritablement parvenu à dissocier forme et contenu. Quand je dis qu'une photo est intéressante, je ne dis pas que l'objet photographié est intéressant. On le comprend plus facilement s'agissant de photographies de personne : lorsque l'on dit que la photo est intéressante, on a naturellement tendance à considérer que la personne porte en elle-même une partie de ce qui fait l'intérêt de la photographie.

Ainsi si l'on parle d'une photographie de catastrophe en disant qu'elle est intéressante, on a immédiatement un sentiment de recul, de rejet ou de culpabilité. Il est possible par exemple de rendre intéressante la photo d'un mort. Mais en voyant une photo de mort, si on la dit intéressante, on s'expose à des critiques ou des reproches. La photo a quelque chose d'assez magique dans sa capacité à rendre la réalité ou à donner cette impression. Cet aspect magique est ce qui en fait la difficulté.

En général, je ne prends pas de photo quand je n'ai pas le sentiment que c'est intéressant. Je n'essaie pas de saisir le fond mais une image. Je parle de la surface et non de l'événement. Quelle que soit la gravité de l'événement qui a permis cette surface, celui qui la regarde peut la trouver intéressante. Même un photographe journaliste, parmi plusieurs clichés, choisira sans doute la photographie qui offrira cette possibilité. Il s'agit alors d'un choix esthétique et, pour reprendre l'exemple d'une photographie de personne,

bien sûr l'expression de cette personne, mais aussi l'endroit où elle se trouve dans l'image, ce qui l'entoure, l'angle, etc., tout cela fera l'objet du choix. Il est vrai que cette distance que l'on peut mettre entre l'événement et la surface que l'on en produit, peut s'apparenter à de la froideur et être mal perçue. Mais je pense que la photographie ne peut pas seulement être réduite à son effet magique. C'est de la magie et de la technique. Je me sens différent de ceux qui ont tendance à considérer la photographie comme quelque chose de magique : pour moi l'aspect technique et scientifique a une importance. Le photographe journaliste, lui, s'intéresse plutôt à un public qui croit en la magie de la photographie.

Dans vos travaux antérieurs, vous vous êtes beaucoup intéressé aux paysages industriels comme aux lieux abandonnés, ce que nous appelons les « friches ». Certaines images de Rikuzentakata font penser à cet univers. Peut-on les inscrire dans la continuité de votre travail ?

Cela a quelque chose d'ironique, une ironie du destin. Les travaux qui ont lieu actuellement à Rikuzentakata utilisent les mêmes techniques et les mêmes engins que dans les carrières que je photographiais autrefois. Par exemple, on a « coupé » une colline haute de 150 m pour en prendre le matériau, au point de l'abaisser jusqu'à une hauteur de 50 m, ce qui a permis de créer des espaces plus étendus pour des constructions en hauteur. Il y avait de gros blocs de calcaire, on a utilisé de la dynamite, on a broyé la roche, on l'a charriée sur des tapis roulants : c'est exactement le genre de travaux qui avaient lieu dans les carrières que je photographiais dans les années 1980.

Je ne pense pas que l'on sente quelque chose qui lie les photographies de la période juste après la catastrophe à ce que je faisais avant. Ce sont plutôt les photographies à partir de 2012-2013, qui font sentir cette proximité ou cette continuité, quand ma ville devient comme un immense chantier.

Qualifieriez-vous le travail effectué depuis mars 2011 de témoignage ou d'œuvre de mémoire ? Faites-vous une différence entre ces deux démarches ?

Il est difficile de répondre à cette question mais, pour commencer, j'ai envie de dire que c'est les deux. Par exemple *Kesengawa (Sur la Rivière Kesen)* qui inclut des images d'avant 2011, est un travail de mémoire³. C'est un livre

³ Première série de photographies consacrée à Rikuzentakata avant la catastrophe de 2011 ; elle est composée de clichés que l'artiste réalisait pour lui-même lors de

qui montre des photographies réalisées avant la catastrophe, par exemple une photo du 24 juillet 2004 montrant une vue d'ensemble d'un quartier de la ville, comparée à une photo du 4 avril 2011 du même endroit juste après la catastrophe⁴. La photo de 2004 soutient la mémoire, rappelle des souvenirs. Pour le moment, il me semble que les photos d'après 2011 ont moins à voir avec la mémoire : elles suivent plutôt le développement des travaux ; tout ce qui avait quelque chose de sentimental, à quoi j'étais lié sur place, disparaît peu à peu. Par exemple les routes, leur longueur, leur largeur, leurs détours ; même quand les bâtiments avaient disparu, les routes et rues qui restaient telles quelles avaient quelque chose du souvenir, quelque chose de nostalgique. C'était étrange même de ressentir une certaine nostalgie, alors qu'il n'y avait plus rien si ce n'est les routes et les rues. Je prenais cela en photo. C'était un paysage qui ne pouvait pas être lié à la mémoire, me semblait-il.

Mais tout a été recouvert ensuite par des amas de terre pour reconstruire en hauteur. Si bien que désormais, les photos prises immédiatement après le tsunami m'apparaissent comme des images pleines de nostalgie alors que, juste après la catastrophe, c'étaient les photos d'avant le tsunami qui me donnaient ce sentiment. Huit ans après, la nostalgie s'est reportée sur les photos post-catastrophe. En 2011-2012, je pense que personne n'aurait imaginé cela ; tous les sentiments portaient sur l'avant 2011, l'attachement à la ville telle qu'elle avait été avant sa destruction.

De ce fait, les photos prises juste après le tsunami ont quelque chose du souvenir. Je pense que certaines personnes qui voient ces photos y voient quelque chose de la ville de Rikuzentakata : on peut y reconnaître certains bâtiments en béton qui sont restés debout ou leur emplacement, le tracé des rues, etc. Quand j'ai pris ces photos, je pensais photographier quelque chose d'horrible, de terrible, mais aujourd'hui cela soutient ma mémoire pour retrouver quelque chose de la ville car même cela a désormais disparu.

ses passages à Rikuzentakata. Après la catastrophe de mars 2011, Naoya Hatakeyama a ressenti la nécessité de montrer ces images. Une publication en fut d'abord donnée au Japon (Kawade Shobo Shinsha, 2012), suivie d'un ouvrage en langues française et anglaise (Éditions Light Motiv, 2013).

⁴ Les deux prises de vue sont présentées en dyptique à la fin de l'ouvrage *Rikuzentakata*. Elles avaient été exposées en début de cheminement pour la présentation au lieu unique.



2011:10:13
(Source : Naoya Hatakeyama)



2011:05:02
(Source : Naoya Hatakeyama)

Tout au long du programme ATLANTYS, nous avons beaucoup interrogé l'acte de témoigner sur la catastrophe, de la part des victimes, des survivants ou simplement de celles et ceux qui ressentaient le besoin de s'exprimer face à la consternation, la douleur, l'incompréhension, etc. Dans de nombreux cas, de tels témoignages revêtent une dimension politique, morale ou militante (faire que cela ne se reproduise plus, dénoncer les responsabilités, mettre en garde pour l'avenir, etc.). Pensez-vous que vos photographies ou votre travail puissent se charger d'un sens politique ou moral ?

C'est un sujet très important mais difficile. On finit en effet par se demander ce qui est bon pour l'Homme. Par exemple, le travail de recherche mené par ATLANTYS est-il une recherche de ce qui est bon pour l'Homme ? Il y a des créations artistiques ou une part de la recherche qui visent à faire quelque chose pour l'Homme mais il y a aussi beaucoup de démarches qui n'ont pas cette visée ou même vont à l'inverse. Il y a beaucoup de personnes qui mènent un travail artistique que l'on pourrait comparer à la pratique ascétique d'un moine dans un monastère.

Il est vrai que depuis une vingtaine d'années la relation de l'art avec le social est une question qui revient souvent, en d'autres termes : la question de l'art socialement engagé. L'artiste dans la conception romantique a pourtant quelque chose de passéiste, de vieillot, et dans la génération qui me précède, beaucoup d'artistes affirment que l'art n'a pas une fonction sociale, considérant que l'art n'a rien à voir avec la politique ou la morale, qu'au contraire il doit les dépasser, avoir une force, une puissance qui le situe au-delà. Je pense que je suis encore influencé par cette génération, assez proche de ceux qui considéraient que ce n'est pas une question de savoir si l'art a une fonction sociale ou pas, s'il a quelque chose à voir avec la démocratie ou pas, s'il doit défendre les droits des plus faibles ou pas, etc. Une conception plutôt baudelairienne de l'art.

Cette situation a changé. Quand j'étais jeune, je pense que ce type d'artistes était majoritaire, au Japon aussi. C'est différent aujourd'hui. Par rapport à cette évolution, ce que je peux dire est que l'art a peut-être pour fonction de ralentir la réflexion par rapport aux événements. Quand il se passe quelque chose comme une catastrophe, il y a besoin d'une réaction rapide, voire immédiate. L'environnement doit réagir dans l'immédiat. Il est possible qu'une personne, comme Hitler par exemple, apparaisse à ce moment-là et oriente la réaction des gens. L'art est peut-être justement ce qui peut apporter, à l'intérieur de ce temps rapide, des éléments de réflexion et élargir, re-

tarder, donner du temps à la réaction. Si l'art peut être utile à quelque chose, je pense que c'est là qu'il peut avoir à faire, en apportant un peu de recul ou d'inertie dans l'embrassement et le rougeoiement de l'action. Le fait d'apporter des éléments qui vont complexifier la réaction est peut-être l'action de l'art. L'impression que j'ai eue est que, juste après la catastrophe, il devenait difficile de réagir de façon objective. Pas seulement moi mais aussi autour de moi, beaucoup de gens ressentaient cette difficulté à objectiver. Cela entraînait par exemple des paroles blessantes, dites sans réflexion ni recul, ou des réactions sans fondement, comme déplacer des gens alors que cela était inutile. Dans ce genre de situations, on n'a pas le temps de mener un débat philosophique mais je pense que la philosophie, la littérature, l'art sont des entraînements préalables, qui peuvent permettre, dans le même temps que celui de la réaction, d'inclure des éléments d'objectivation. Je pense que c'est une bonne chose.

Y a-t-il un moment où vous pourriez cesser ce travail photographique ?

Les travaux devraient se terminer l'année prochaine. Les transformations sur le terrain devraient se stabiliser à ce moment. Une dizaine d'années après la catastrophe, un certain nombre de choses n'évolueront plus avec la même intensité ni la même rapidité. Je continuerai à faire des photographies à Rikuzentakata jusqu'à ce moment-là. Après, cela dépendra...

Même actuellement, il y a encore des choses nouvelles à chaque fois que je m'y rends et je peux donc continuer à faire de nouvelles photos. Les travaux d'installation des infrastructures sur mon terrain personnel surélevé seront terminés l'année prochaine.

Une question qui n'est pas adressée à l'artiste mais à l'homme : pensez-vous que, face à la catastrophe, nous puissions adopter ou prôner une posture philosophique qui soit celle de l'acceptation ou du fatalisme ?

La philosophie se définit comme l'amour de la sagesse ou de la connaissance. Elle est liée à la science.

J'ai entendu dire que, lors du grand séisme de 2005, qui fut suivi d'un gigantesque tsunami, la mer s'était retirée avant l'arrivée de la vague. Beaucoup de gens s'étaient précipités sur la plage pour récolter des coquillages, des crustacés et des poissons inaccessibles d'habitude. Ce comportement fut la

cause de la mort de nombreuses personnes. Si elles avaient eu la connaissance du phénomène de retrait de la mer précédant un tsunami, elles n'auraient pas agi ainsi. Je pense donc que la philosophie peut sauver les gens si l'on considère qu'elle a aussi trait à la science et à la connaissance.

Par rapport à une éruption volcanique, c'est peut-être différent mais je n'en suis pas sûr. On nous dit par exemple que si le mont Fuji entre en éruption, il y aura une énorme couche de cendres qui pourrait arriver jusque dans les rues de Tokyo et rendre toute circulation impossible. Ou que, en cas de tremblement de terre, il pourrait y avoir une vague de trente mètres sur l'île de Shikoku. De nombreuses études donnent ces prévisions. Le gouvernement actuel nous montre régulièrement des images, qui sont des modélisations 3D, montrant comment Tokyo ou tel autre endroit serait submergé. Je pense que voir ce genre d'images peut entraîner des effets de malaise, de maladie, de stress chez certaines personnes. Donc qu'est-ce qui est le mieux, le savoir ou l'innocence ?

Je pense que les gens qui habitent sur les côtes menacées ne peuvent pas vivre sereinement en pensant tous les jours au danger potentiel. Au lieu d'y penser tous les jours, peut-être vaut-il mieux aller vivre ailleurs, si l'on en a les moyens. Mais il y a aussi une autre attitude, qui est de vivre sereinement malgré la possibilité du danger. Par exemple, quand je prenais des photos dans la Préfecture de Miyagi, une dame d'un certain âge est venue me parler. Il n'y avait plus rien après le tsunami... mais cette dame était en train de cultiver un champ. Sa certitude était que, puisque la catastrophe avait déjà eu lieu, elle se ne se reproduirait plus pendant sa génération et celle de ses enfants et petits-enfants. En fait, personne ne peut vraiment savoir si cela aura lieu demain, dans quelques mois ou plus tard. Mais elle, elle s'était résolue au fait que cela n'arriverait plus pendant sa vie ni celle de ses enfants et petits-enfants. C'est pour cela qu'elle s'était mise à recultiver son champ, avec le sourire. Franchement, je ne sais pas ce qui est le mieux...

Face aux événements douloureux que vous avez vécus, y a-t-il des écrits ou des œuvres qui vous ont particulièrement touché ?

Oui, Primo Levi par exemple, dans ses *Conversations et entretiens*⁵. On a aussi beaucoup parlé de Kamo no Chômei et de ses *Notes de ma cabane*⁶. Ce livre

⁵ Recueil posthume publié par les soins de Marco Belpoliti en 1997, *Conversazioni e interviste 1963-1987* (Einaudi, Torino).

s'est beaucoup vendu au Japon juste après la catastrophe. Il s'agit d'un moine ayant écrit il y a 800 ans juste après toutes sortes de catastrophes à Kyôto, qui causèrent de très nombreuses victimes. En 1945, après la fin de la Seconde Guerre mondiale, devant Tokyo complètement détruit, Yoshie Hotta avait aussi écrit sur son propre sentiment, inspiré par ce que ce moine avait écrit 800 ans plus tôt⁷. Il regardait Tokyo complètement dévasté en reprenant des citations de cet auteur. Ces deux livres ont été importants.

Pour revenir à Primo Levi, ce qui m'a particulièrement touché à ce moment-là est que, dans un camp de concentration, des gens auxquels on donnait des tâches à faire qui n'avaient aucun sens, par exemple de construire des bâtiments qui n'avaient pas de raison d'être, essayaient de le faire bien, avec application, en figolant les choses. Et alors que ces gens ne savaient pas ce qui allait leur arriver le lendemain, lorsqu'ils menaient une tâche, ils faisaient tout pour la mener au mieux. Ce n'était sans doute pas un comportement totalement conscient. Il me semble que cela fait partie de l'essence humaine. Au-delà de la question politique ou morale, on peut parler d'espoir. C'est ce que j'ai senti.

Avant cela, je lisais l'ouvrage de Viktor Frankl, *Trotzdem Ja zum Leben sagen : Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*⁸. Dans ce livre, on pouvait voir que les gens qui étaient intellectuellement ou artistiquement plus créatifs résistaient mieux que ceux qui étaient physiquement plus forts. Je ne sais pas si cela est vrai ou pas mais, en tout cas, cela me semble aller dans le sens de ce

⁶ Moine, poète et prosateur du début de l'époque Kamakura (1153-1216). L'ouvrage est connu en français sous différents titres : *Notes de l'ermitage*, *Notes de ma cabane de moine* ; il décrit les catastrophes qui ont ravagé la ville de Kyôto et chante la vie paisible de sa demeure retirée. Le texte a été traduit en français par René Sieffert (Publications orientalistes de France, 1995) et par Christian Soleil (Ancre et encre, 2003) sous le titre *Ma cabane de dix pieds carrés*.

⁷ Romancier, poète et essayiste (1918-1998). L'ouvrage en question est *Hôjôki shiki* (*Réflexions personnelles sur Hôjôki*), publié au Japon en 1970. L'ouvrage a inspiré en 2017 un film d'animation à Goro Miyazaki, portant le même titre. *Hôjôki* renvoie ici au titre de l'œuvre de Kamo no Chômei.

⁸ Ouvrage paru en Autriche en 1946, qui connut immédiatement un grand succès. Traduit en anglais sous le titre *Man's Search for Meaning*, il continue à exercer une influence considérable. Il a jusqu'à présent été traduit dans vingt-quatre langues. Il est traduit en français (C. J. Bacon & L. Drolet) sous le titre : *Découvrir un sens à sa vie avec la logothérapie* (J'ai lu, 2013). L'auteur y décrit son expérience du camp d'Auschwitz.

que je disais quant au fait d'ajouter des éléments d'objectivation dans une période de crise, la capacité d'imaginaire de l'humain fait partie de sa capacité de survie. Et le sens de l'humour aussi, chez Primo Levi notamment.

Il y a également Jean-Paul Sartre qui, dans une interview parue dans *Le Monde* du 18 avril 1964, déclarait : « J'ai vu des enfants mourir de faim. En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids. [...] Que signifie la littérature dans un monde qui a faim ? » Après le séisme, beaucoup d'artistes se sont interrogés sur ce qu'ils pouvaient faire face à la catastrophe, l'utilité de leur art. Pour ma part, j'avais en moi cette réflexion de Sartre. Ce n'est pas que ce texte m'ait donné du courage mais j'y ai senti quelque chose de profond et de fort qui me touchait.

Votre travail et votre réflexion portent également sur la démarche et l'entreprise de reconstruction. Quels sont selon vous les principes fondamentaux qui doivent orienter une telle entreprise ? Peut-on d'ailleurs reconstruire ce qui n'est plus ?

Ce que je peux dire est qu'après la catastrophe, l'image de la « reconstruction » c'est surtout le sourire, la reprise de l'activité, l'énergie, etc., mais avec le temps, on découvre qu'il s'agit d'un processus lent et silencieux. Je pense que les gens commencent seulement à s'en rendre compte maintenant. Il y a moins de gens dans les lieux qui ont été touchés, parce que les gens sont partis ou sont morts. On fait face à un grand silence, au vide.

Est-ce qu'on peut reconstruire ? Par exemple, il y a un certain nombre de villes en Allemagne qui ont été reconstruites à l'identique après la guerre. En utilisant des photos anciennes, on a reconstruit à Nuremberg ou ailleurs. On a aussi utilisé des fondations pour remonter des murs. Cela ne sera pas possible dans les régions touchées par le tsunami au Japon. Certaines maisons ont été peu touchées et peuvent être reconstruites mais il y en a très peu. Là où il ne restait plus rien, on ne reconstruira pas ; c'est le cas à Rikuzentakata, où on a tout comblé en coupant la montagne. On refait une autre ville. Il n'y aura pas de maisons de bois telles qu'elles avaient été construites sous les ères Meiji ou Taishô⁹. Une seule maison traditionnelle de l'époque Edo sera reconstruite mais elle sera comme un témoin historique et symbolique. C'est un projet de muséologues. Dans certains lieux, on observe un mélange entre des maisons reconstruites presque à l'identique, sur des bases conservées, et d'autres complètement neuves. Dans certaines

⁹ Respectivement 1868-1912 et 1912-1926.

villes de la Préfecture de Miyagi, on ne peut plus voir jusqu'où la vague est arrivée. Les maisons ont été restaurées et l'on ne retrouve plus la trace de la vague.

Compléments bibliographiques

FOREST Philippe (2014), *Retour à Tokyo*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut.

FOREST Philippe (2018), « Photographie du Japon. Le rouleau et la vague », *art press*, n° 458, p. 50-54.

QUENTIN Corinne & SAKAI Cécile (textes réunis et traduits par) (2012), *L'Archipel des séismes*, Arles, Éditions Philippe Picquier.

WHATLEY Katherine (2018), « A Cloven Landscape, a Cloven Tree, a Cloven Self », *The Japan Times*, 4 janvier, En ligne <https://www.japantimes.co.jp/culture/2018/01/04/arts/cloven-landscape-cloven-tree-cloven-self/#.XZNhe8Q69hE>

L'exposition au lieu unique a donné lieu à une couverture par Juliette Bénabent, grand reporter à *Télérama* (reportage publié le 18/10/2018 sur www.telerama.fr), ainsi qu'à une chronique d'Éva Prouteau dans la revue *303* (n° 154, 2018, p. 79-80).