



École Nationale Supérieure Louis Lumière

Mai 2016

Mémoire de Master 2

“La création artistique photographique française autour de Fukushima

-

..... temporalité des représentations d'une catastrophe”

Sous la direction conjointe de monsieur Christian CAUJOLLE, Professeur associé à l'École nationale supérieure Louis-Lumière

et monsieur Florent FAJOLE, Enseignant et responsable du Centre de documentation et de recherche de l'École nationale supérieure Louis-Lumière

Marc Fournier

Spécialité Photographie - Promotion 2016

Membres du Jury

Monsieur Christophe CAUDROY, Professeur de prise de vue à l'École nationale supérieure Louis-Lumière

Monsieur Christian CAUJOLLE, Professeur associé à l'École nationale supérieure Louis-Lumière

Monsieur Florent FAJOLE, Enseignant et responsable du Centre de documentation et de recherche de l'École nationale supérieure Louis-Lumière

Madame Véronique FIGINI, Enseignante chercheuse à l'École nationale supérieure Louis-Lumière et Monsieur Pascal MARTIN, Maître de conférences HDR, Laboratoire d'optique appliquée, École nationale supérieure Louis-Lumière

Remerciements

Merci,

À mesdames et messieurs les membres du jury, Christophe Caudroy, Christian Caujolle, Florent Fajole, Véronique Figini et Pascal Martin, pour leur lecture et leur attention.

À mes co-directeurs de mémoire Christian Caujolle et Florent Fajole, pour leurs conseils, leurs lectures précieuses, leur suivi et leur soutien.

Aux photographes et artistes dont les travaux sont présentés ici et qui ont eu la gentillesse de répondre à mes questions, Marc Pallain et Hélène Lucien, Carlos Ayesta et Guillaume Bression, et Denis Rouvre.

À Meryem pour son aide, ses relectures patientes, ses nombreux conseils avisés, et ses cheveux.

À l'ensemble de la promotion 2016 de Photographie sans distinction, "une promo exceptionnelle".

À Constance, Liza, Mathilde et Fabrice pour leur gentillesse et assistance technique.

À Hervé et Laurence, qui eux seuls y croyaient.

Résumé

Le 11 Mars 2011 au Japon, un tremblement de terre provoque un tsunami, qui lui-même engendre l'accident de la désormais tristement célèbre centrale nucléaire de Fukushima Daiichi.

S'en suit un épisode de survivance hors du commun au sein d'un des pays les plus développés au monde, et le spectacle tant redouté de la propagation radioactive de l'accident nucléaire, forçant à l'exode les populations locales d'une zone désormais contaminée au point d'en être inhabitable pour un temps qui dépasse l'entendement.

Cette double tragédie a captivé l'attention du monde entier, puis la radioactivité n'ayant pas de fin, la couverture médiatique s'est logiquement amoindrie.

Au cours des mois et années qui suivent, il est possible de distinguer plusieurs phases dans la représentation de la catastrophe par les artistes photographes, qui ont également été l'occasion de mettre en exergue une notion philosophique très spécifiquement liée à l'interaction entre les Japonais et leur environnement.

Les travaux d'artistes français dont nous proposons une analyse dans ce mémoire, ont été autant de jalons de cette temporalité, mais également les témoins de ce lien traditionnel bien connu entre ce peuple et sa nature, dans ce Japon où l'on aime à souligner que moderne et ancien se côtoient perpétuellement jusqu'au paradoxe.

Mots clés : Fukushima, nucléaire, radioactivité, photographie, Denis Rouvre, Marc Pallain, Hélène Lucien, Carlos Ayesta, Guillaume Bression, chronoradiogrammes, No Go Zone, dyptique, Fudo, Ecoumène, Augustin Berque, Milieu humain, catastrophe, esthétique, vague, tsunami, séisme.

Abstract

On the 11th of March 2011, in Japan, an earthquake led to a tsunami, that itself provoked a nuclear incident in the now infamous Fukushima Daiichi nuclear plant. Follows an extraordinary display of strength in the facing of death, in one of the world's most developed economies, and the feared spectacle of radioactive contamination, forcing local populations to exodus from an area that have become unfit for human settling for an amount of time that is beyond human understanding.

The double tragedy caught the eye and attention of the entire world, then, radioactivity never ending, the media cover of the consequences of the tragedy lessened. During the following months, and year, one can distinguish different phases in the way the catastrophe is represented by photographers. Their work also highlighted a philosophical notion quite specific to how the Japanese and their environment interact. This thesis analyses the work of French photographers who all took part in the various stages of the iconography they participated in. They also provide a first hand testimony of the traditional and well known relationship linking the people of Japan to their natural environment, in a land where modern and ancient always walk hand in hand.

Key words: Fukushima, nuclear, radioactivity, photography, Denis Rouvre, Marc Pallain, Hélène Lucien, Carlos Ayesta, Guillaume Bression, chronoradiograms, No Go Zone, dyptic, Fudo, Ecumene, Augustin Berque, Milieu, catastrophe, aesthetics, wave, tsunami, earthquake.

Tables des matières

Remerciements	2
Résumé	3
Abstract	4
Tables des matières	5
Introduction :	7
I. 1^{er} temps : le temps du photojournalisme, la photogénie de la catastrophe	11
A. <i>La vague : un motif japonais, une expérience esthétique du sublime</i>	12
1. Une vague réelle ...	12
2. ... qui fait écho à des images connues de tous ...	14
3. ... et en appelle tant à l'esthétique occidentale ...	15
4. ... qu'à des concepts esthétiques purement nippons	17
B. <i>L'absence des corps/cadavres</i>	19
1. L'hypothèse factuelle : il y avait peu de cadavres visibles	20
2. Une pudeur japonaise face à la mort...	22
3. ... ou une empathie occidentale à géométrie variable?	23
C. <i>L'émergence d'une icône : la pleureuse d'Ishinomaki</i>	25
1. Une photographie qui s'impose...	25
2. Un symbolisme pré-digéré pour les journalistes occidentaux	30
3. Une portée symbolique possible pour les Japonais	32
D. <i>Les prémices d'une catastrophe nucléaire : une imagerie de l'anticipation</i>	35
II. 2^{ème} temps - L'Esthétique de la ruine, paysages et visages	37
A. <i>Denis Rouvre - Low Tide : une série double, l'homme et le Milieu</i>	37
1. L'homme et le contexte	37
2. Humaniser les conséquences de la tragédie	40
3. Rendre compte du lien entre les hommes et leur Milieu	43
B. <i>Ayesta et Bression, genèse d'un travail au long cours</i>	48
1. Biographies et contexte artistique	48
2. <i>Clair Obscur</i>	52
III. 3^{ème} temps - Une catastrophe au long cours : la fuite de la représentation.	57
A. <i>Une opposition/compétition apparente entre les hommes et la nature</i>	57
1. Ayesta et Bression - <i>Nature</i>	58
2. Ayesta et Bression - <i>Retour sur nos pas</i>	62
B. <i>Les frontières de la perception : donner à voir l'invisible.</i>	64
1. Le contexte et la démarche de la création de la série <i>Fukushima - L'invisible révélé</i> de Marc Pallain et Hélène Lucien	64
2. Le dialogue avec l'esthétique du Japon et la façon d'être au monde des Japonais	68
Conclusion :	71

Bibliographie	72
<i>Ouvrages monographiques</i>	72
<i>Ouvrages théoriques</i>	72
<i>Thèse, mémoire ou travail de recherche non édité</i>	74
<i>Ressources en ligne</i>	74
Tables des illustrations	77
Présentation de la partie pratique	79
Annexes	86
<i>Annexe A - Série “Fukushima - L’invisible révélé” de Marc Pallain et Hélène Lucien</i>	86
<i>Annexe B - Transcription de l’entretien du 9 avril 2016 avec Marc Pallain et Hélène Lucien</i>	88
<i>Annexe C - Transcription de l’entretien du 14 avril 2016 avec Carlos Ayesta</i>	96

Introduction :

La triple catastrophe de Fukushima a focalisé l'attention de la planète, et ce pour plusieurs raisons. C'est d'abord l'ampleur de la catastrophe naturelle du tsunami qui impressionne, ainsi que le désastre humanitaire engendré par le déchaînement des forces de la nature. Dans un second temps, c'est l'ensemble de l'ordre mondial, en termes d'énergie et de rapport au nucléaire qui est bouleversé, et ce durablement. Fukushima a été à l'origine d'une prise de conscience sans précédent de l'impossibilité d'un nucléaire sûr, propre et sans danger pour l'homme. Tout comme avec Tchernobyl à une époque, il importe ici de prendre en compte l'aspect générationnel, les évolutions environnementales sur place et le processus de l'intervention humaine et ses conséquences dans le temps.

L'évènement a cela de particulier que la tragédie s'inscrit dans la durée. L'eau est évacuée, les humains reviennent, la radioactivité reste. Cette temporalité particulière a ainsi donné naissance à plusieurs phases d'iconographie différenciées, visant à créer des représentations artistiques de la fracture historique que fut et est toujours Fukushima.

En inscrivant leurs démarches sur le moyen et/ou long terme(s), les photographes dont le travail est étudié offrent une multiplicité de regards sur la catastrophe et ses conséquences. Ils interrogent les rapports entre les individus (dans la plupart des cas les habitants des zones dévastées) et leur environnement passé de façon symbolique, en inventant des mises en scène dont la conséquence, consciente ou non, est de souligner la forte charge émotionnelle et la puissance imaginaire du milieu humain.

On peut tout d'abord distinguer un premier temps, correspondant à la représentation du tsunami et de ses conséquences immédiates. Cette phase est marquée à la fois par l'immédiateté consubstantielle au caractère ponctuel de l'évènement, et par la prééminence d'une photogénie de la catastrophe. Elle se caractérise par le flux quasi ininterrompu d'images issues du photojournalisme, ainsi que de productions non professionnelles réalisées par des amateurs. Elle voit

également l'émergence d'images qui deviennent emblématiques car elles entrent en résonance avec le choc vécu par les uns, et dont les autres sont spectateurs.

Suit le temps documentaire, où prédomine l'esthétique de la ruine, et où peut commencer à s'engager la réflexion artistique. Là où la première phase était dominée par l'émotion, la réflexion reprend, et se met au service de la prise de conscience nécessaire après Fukushima.

Enfin, le troisième temps est celui du travail artistique au long cours, qui s'inscrit dans la continuité afin de témoigner de la persistance du drame. En effet, la "neige invisible" ("invisible snow"¹) qu'est la radioactivité ainsi nommée par le prêtre zen Koyu Abe, a des conséquences sur plusieurs dimensions de la vie dans la partie de l'archipel japonais qui y est exposée. L'exercice est alors plus complexe pour l'artiste qui doit donner à voir l'invisible, ou encore créer non pas autour mais avec Fukushima cette rupture qui a donné lieu à un nouveau monde dans la zone concernée par les radiations.

Ces trois temps sont présentés ici comme des modèles archétypaux afin de faciliter l'analyse, mais les frontières sont évidemment moins nettes dans la réalité : la transition d'un temps au suivant ne saurait être datée ou clairement définie, et des phases où les caractéristiques de chaque temps s'entremêlent existent dans l'iconographie.

Anna de Pontbriand Vieira, ancienne étudiante diplômée de Louis Lumière, avait travaillé sur le troisième temps évoqué : son mémoire traitait de la représentation de l'invisible à Fukushima par des artistes japonais. Afin d'entrer en résonance avec ce travail, et apporter un éclairage complémentaire sur la façon dont les artistes photographes se sont appropriés le sujet Fukushima, ce mémoire propose d'explorer les initiatives de photographes français sur le terrain, et ce au travers d'un corpus sélectionné notamment car il couvre l'ensemble des phases évoquées.

Ainsi l'analyse portera sur les travaux de Denis Rouvre, qui a pu se rendre sur les lieux dans les premiers mois suivant la catastrophe ; puis sur la collaboration de Marc Pallain et Hélène Lucien, d'une part et de Carlos Ayesta et Guillaume Bression d'autre part.

¹ Koyu Abe, *Japan priest fights invisible demon : radiation*, Ruairidh Villar et Yuriko Nakao in <http://www.reuters.com/article/us-japan-disaster-invisible-idUSTRE81906N20120210> , consulté en décembre 2015.

Chacun de ces auteurs s'inscrit dans une démarche qui lui est spécifique : leurs travaux se placent dans des configurations chronologiques différentes, démontrent des maturations intellectuelles et artistiques particulières, mais ont tous en commun de tenter, à leur façon, de dialoguer de manière plus ou moins consciente avec une esthétique proprement japonaise, qui parfois s'impose à eux plus qu'ils ne la choisissent.

Ce mémoire propose d'interroger en quoi les travaux de ces artistes photographes dialoguent avec les formes d'une sensibilité japonaise à l'égard du milieu humain, et le cas échéant acquièrent une relative valeur d'usage émotionnelle et symbolique.

La façon dont ils se sont imprégnés plus ou moins consciemment de concepts aux différentes provenances spirituelles et géographiques, parfois amalgamés et les ont intégrés à leurs travaux, ainsi que celle dont ils se sont inscrits dans la narration visuelle de la catastrophe de Fukushima en général seront au centre des analyses développées dans ce mémoire.

Afin de montrer comment la représentation iconographique de la catastrophe de Fukushima dialogue avec les codes esthétiques japonais, et notamment par un rapport très particulier à la nature et autres composantes du milieu humain qui caractérisent une façon d'être au monde spécifiquement japonaise, le travail qui suit s'attache à analyser successivement chacune des trois phases précédemment présentées. Dans un premier temps, c'est l'information qui domine, et donc les images de presse. La vague s'impose par sa photogénie, les cadavres se font remarquer par leur absence, et une image prend une dimension emblématique : la jeune femme d'Ishinomaki, l'air hagard au milieu des décombres au lendemain du séisme, devient l'icône du désastre.

Le second temps, l'"après-après-immédiat",² rend possible la démarche artistique. Denis Rouvre réalise des portraits de survivants et de déplacés ainsi que des clichés de paysages dévastés, qu'il fait dialoguer pour rappeler les liens qui unissent les hommes à leur terre. Carlos Ayesta et Guillaume Bression entament un travail au long cours, qui dialogue avec celui de Rouvre en prenant parfois le contrepied.

² selon l'expression de Christian Caujolle.

Enfin, le troisième temps, qui dure jusqu'à aujourd'hui, replace cette tragédie humaine dans le temps long, très long. Le travail artistique s'y focalise sur la menace invisible, latente, de la radioactivité, qui pose un véritable défi aux artistes du visuel, Marc Pallain et Hélène Lucien, d'une part, et Carlos Ayesta et Guillaume Bression, d'autre part, proposent des tentatives de visualisation de l'invisible par nature. Reste à définir de nouvelles formes artistiques pour continuer de créer avec Fukushima, tant pour les artistes Japonais qu'étrangers.

I. 1^{er} temps : le temps du photojournalisme, la photogénie de la catastrophe

La première phase de l'imagerie de Fukushima est le traitement de l'information immédiate par les agences de presse. Les images photographiques et télévisuelles de la catastrophe, qu'elles soient filmées depuis un hélicoptère ou prises dans les décombres (on se doit désormais aussi de compter parmi les myriades de documents réalisés par des amateurs au plus près de l'évènement), ont formé un flux incessant d'illustrations pour une double tragédie au temps incertain.

En effet, la couverture et la retransmission médiatiques du tsunami et des incidents de la centrale nucléaire a cela de spécifique que, comme c'était le cas pour le 11 septembre 2001, il s'agit d'un pays riche qui est touché. Or le public a plutôt l'habitude d'images de paysages dévastés dans des pays pauvres (Indonésie et Sri Lanka en 2004, Haïti en 2010), ou du moins de zones pauvres au sein de pays riches, comme c'était le cas pour la Nouvelle-Orléans et l'ouragan Katrina en 2005. Cette différence n'est pas sans conséquences sur la façon dont la catastrophe est rapportée, notamment en images.

Qui plus est, le pays touché est le Japon, un archipel asiatique aux traditions et codes iconographiques clairement définis, différents des représentations visuelles occidentales. Cette double spécificité marque fortement l'imagerie associée à cette catastrophe, puisque l'on retrouve des éléments très connotés "japonais", et ce même à travers le regard des médias occidentaux.

A. La vague : un motif japonais, une expérience esthétique du sublime

1. Une vague réelle ...

La première phase est celle de l'immédiateté. Elle est ponctuée particulièrement d'images extraites de vidéos et de photographies de la vague dévastatrice, qui témoignent de son caractère exceptionnel, bien qu'elle ne soit pas unique par son ampleur.



Fig. 1 : "A wave approaches Miyako City from the Heigawa estuary in Iwate Prefecture after the magnitude 8.9 earthquake struck the area, March 11, 2011. REUTERS/Mainichi Shimbun"³

La vague détruit tout sur son passage, et donne à "l'esthétique de la catastrophe" son point de départ déterminant. Avant l'accident touchant la centrale nucléaire qui déclenche le second drame, il s'agit d'une manifestation naturelle dévastant un paysage développé, et illusoirement préparé, conçu, en fonction de cette menace latente. En effet, l'archipel d'îles qui forme le Japon est situé à la rencontre de quatre plaques sismiques distinctes, ce qui rend le pays particulièrement exposé aux tremblements de

³ "When the Japan Tsunami struck", Reuters / Mainichi Shimbun, [En ligne] URL : <http://www.reuters.com/news/picture/when-the-japan-tsunami-struck?articleId=USRTR2JR13>. Consulté le 31 janvier 2016.

terre, et par conséquent, de par son caractère insulaire et la prééminence de côtes maritimes, à la formation de tsunami.

Ce risque est présent et conditionne fortement le rapport des Japonais à leur environnement : nous reviendrons longuement plus loin sur le lien intime qui unit la population japonaise à son milieu.



Fig. 2 : "A massive tsunami hits the coastal areas of Iwanuma, Miyagi Prefecture, northeastern Japan, March 11, 2011. REUTERS/KYODO"

S'agissant de la menace sismique, les bâtiments et les hommes sont préparés à faire face à ce type d'évènement qui frappe le pays régulièrement. Mais quelque soit le niveau de préparation et d'anticipation, les catastrophes demeurent inévitables lorsque la nature déchaîne véritablement ses forces : c'était le cas en ce 11 mars 2011, avec un séisme d'une magnitude de 9, 0 sur l'échelle de Richter qui a lieu à quelques 120 kilomètres des côtes japonaises. Les immeubles tangent à Tokyo, les secousses sont ressenties jusqu'à Pékin. En mer, deux vagues fusionnent pour en former une plus grande encore qui s'abat sur le littoral japonais, dépassant les 15 mètres de hauteur à plusieurs endroits. En terme d'énergie libérée, c'est l'équivalent de 8000 bombes de Hiroshima : cette catastrophe aurait pu faire des dégâts humains considérablement plus importants dans un pays moins bien préparé au risque sismique.

2. ... qui fait écho à des images connues de tous ...

Le parallèle dans l'imaginaire collectif est immédiat avec une imagerie de la destruction devenue populaire notamment dans les mangas et autres récits d'anticipation : en effet, l'art manga propose régulièrement des images de Tokyo en ruine sous l'effet de catastrophes naturelles ou humaines. Cependant, l'image qui vient le plus naturellement à l'esprit de tous les spectateurs, même peu en contact avec la culture japonaise, est la même. Plus ancienne mais très symbolique, universellement utilisée, détournée, l'estampe d'Hokusai (lui même considéré comme l'un des tous premiers créateurs de manga), "La Grande Vague de Kanagawa" (1830 ou 1831), présente dans l'inconscient collectif, s'impose comme parallèle évident.



Fig. 3 : "La Grande Vague de Kanagawa". Hokusai 1830-1831 Japon.

Cette estampe est mondialement connue parmi les œuvres d'Hokusai, et est sans doute l'œuvre du corpus iconographique japonais la plus célèbre en Occident. En effet, si elle a connu un succès immédiat au Japon au moment de sa création, elle a également influencé l'œuvre de nombreux artistes peintres européens. Cette influence, qui a pris son importance dans le cadre d'un courant connu sous le terme générique de

Japonisme⁴, s'est manifestée au travers de mouvements et de styles divers, notamment chez les impressionnistes français (à l'instar de Claude Monet) mais également dans l'art nouveau, le symbolisme et ce dans toute l'Europe et en Amérique du Nord. Dans cette estampe de Hokusai, on peut percevoir une cohabitation des techniques japonaises classiques, et des touches occidentales, notamment avec l'utilisation du bleu de Prusse et de la perspective, généralement absentes des œuvres nippones. C'est probablement grâce à cette synthèse stylistique que l'œuvre a su s'imposer à la fois au Japon et en Europe comme l'une des images les plus célèbres de l'histoire.

La "troublante prescience de l'imaginaire"⁵ trouve ici une expression justifiée : Hokusai ne pouvait bien entendu prévoir le désastre qui allait s'abattre sur son pays près de deux siècles plus tard, il n'a fait que représenter la puissance habituelle des éléments naturels touchant régulièrement l'archipel. Mais cette image, que tout le monde connaît pour sa perfection graphique et ses qualités esthétiques, transcende les époques et alimente dès le 11 mars 2011 les représentations de plusieurs écrits sur la catastrophe : *"elle vient dire la catastrophe, violente, brutale. Elle devient une image insupportable. Non plus un discours abstrait (et stimulant) sur l'éphémère, mais une représentation littérale du tsunami"*⁶.

3. ... et en appelle tant à l'esthétique occidentale ...

Devant cette nature déchaînée, et la fascination qu'elle suscite, le spectateur semble expérimenter le sentiment du sublime. Le concept d'esthétique du sublime apparaît dans la littérature et la philosophie anglaises du XVIIIème siècle. Edmund

⁴ Parmi les ouvrages consacrés au Japonisme, citons par exemple celui de Lionel Lambourne, *Japonisme – Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon, 2007, 240 p. et celui réalisé sous la direction d'Olivier Gabert, *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014, 240 p.

⁵ *Ibid.*

⁶ Christine Montalbetti, "Quand "La Vague" d'Hokusai devient insupportable", in Libération, mars 2011, [En ligne], mis en ligne le 17 mars 2011, URL : http://www.liberation.fr/planete/2011/03/17/quand-la-vague-d-hokusai-devient-insupportable_722166. Consulté le 31 janvier 2016.

Burke⁷ propose une définition de cette notion, dans son ouvrage de référence *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).

Il y formule l'une des premières conceptualisations formelles du sentiment du sublime, qu'il considère comme une expression de l'instinct de conservation animal : un spectacle est sublime lorsqu'il provoque le sentiment d'avoir échappé à un danger extrême, qui aurait pu être fatal au spectateur. Ainsi, il s'agit d'un plaisir négatif qui ne peut être expérimenté que grâce à une certaine prise de distance : une tempête ne peut être sublime que pour celui qui la contemple de loin, à l'abri sur le rivage. Dans cet ordre d'idée, Joseph Addison, décrivant les Alpes à l'issue d'un voyage, dit d'elles "qu'elles remplissent l'esprit d'un plaisant sentiment d'horreur"⁸.

Le concept du sublime est ensuite plus formellement développé par Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790)⁹, qui ouvre un nouveau champs d'étude pour l'esthétique dans la philosophie allemande, et plus largement, occidentale. Distingué du beau, le sublime est le sentiment suscité par le caractère illimité et énorme (au sens littéral, de ce qui dépasse les normes) des forces en présence.

Cette conception du sublime s'est ensuite imposée parmi les Romantiques, en particulier allemands, et n'a cessé depuis d'exercer son influence dans les arts.

La réception et la diffusion de l'art japonais à partir de la seconde moitié du XIXème siècle ne fait pas exception à ce prisme. Les estampes, les dessins et les peintures des maîtres nippons séduisent dans leur propension à signifier les sensations et les sentiments les plus intenses par l'association de l'épure graphique et de la fulgurance des expressions et des mouvements.

Aussi, les images du tsunami, pour le spectateur qui n'a pas à faire face à la vague, et à ses conséquences désastreuses, provoquent un sentiment particulier que la philosophie occidentale esthétique qualifie de sublime. C'est également ce qui fait la

⁷ Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, ; 2nd Revised edition edition, 2015 [1757], 224 p.

⁸ Joseph Addison, *Remarks on Several Parts of Italy etc. in the years 1701, 1702, 1703*, Londres, J. Tonson, 1718, p. 261. ; sur Archive.org [En ligne] URL : <https://archive.org/stream/remarksonseveral00addi#page/260/mode/2up> consulté le 14 avril 2016.

⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, (commentaires et traduction par Alain Renaut), Paris, Flammarion, 2005 [1790], 544 p.

force de l'estampe de Hokusai, qui représente une nature dont les forces sont infinies, et susceptible de broyer les hommes qui sont sur son passage.

4. ... qu'à des concepts esthétiques purement nippons

Toutefois, il est notable que l'esthétique occidentale n'est pas la seule à faire une large place à la nature lorsqu'elle devient chaotique : le déchaînement des forces naturelles est un thème récurrent dans la culture japonaise, et suscite toujours autant l'enthousiasme des spécialistes de l'art que celui du grand public, notamment en France. Les expositions récentes de Hokusai au Grand palais et de Kuniyoshi au Petit Palais, témoignent de la continuité de l'engouement des Occidentaux pour ces œuvres. Qu'il s'agisse de *La Vague* de Hokusai ou de la "grande force dramatique et de la beauté expressive" des Ukiyo-e, les estampes de couleurs, de Kuniyoshi, on peut aisément reprendre les mots que Joseph Addison a écrit en d'autres circonstances, ces œuvres "remplissent l'esprit d'un plaisant sentiment d'horreur"¹⁰.

Au Japon, cette fascination pour le potentiel de destruction de la nature tient en grande partie à l'héritage des croyances Shintô. En effet, avant l'arrivée et le développement du Bouddhisme de Chine pendant le Haut Moyen-Âge, le Japon était doté d'un ensemble de croyances propres, appelées Shintô. "Le discours sur les religions du Japon revient bien souvent à une identification quelque peu hâtive avec telle forme de bouddhisme, matérialisée en une iconographie imposante, ou réduite abusivement, aux seules formes populaires en Occident, de pratiques psycho-physiques [telles le zen] [...] ou bien encore il a tendance à subsumer, complaisamment, toute autre forme de croyance sous le mot de *shintô* - "voie des *kami*"¹¹, explique Hartmut O. Rotermond, japonologue allemand. Il convient donc de préciser ce qui relève précisément des croyances Shintô.

¹⁰ Addison, *op. cit.*, p. 16.

¹¹ Hartmut O. Rotermond (sous la direction de), *Religion, croyances et traditions populaires du Japon. 1 : "Aux temps où arbres et plantes disaient des choses"*, Ecole Pratique des Hautes Études, centre d'études sur les religions et traditions populaires du Japon, éditions Maisonneuve et Larose, 1988, Paris, p. 8



Fig. 4 : Sashu ryukei Kakuda nami o me 佐州流刑角田波目 (“On the Waves at Kakuda on the way to Sado”) Koso go-ichidai ryakuzu 高祖御一代略圖 (Concise Illustrated Biography of Monk Nichiren) by Utagawa Kuniyoshi, 1835, Japan.

Le Shintô attribuait aux forces élémentaires de la nature une signification mythique. Les croyances ont évolué à travers le temps et se sont modifiées, sous l’influence plus ou moins directe et forte de différentes sectes bouddhistes ; mais la nature et ses diverses manifestations n’ont eu de cesse d’être interprétées, et de ce fait de nourrir les représentations culturelles du peuple Japonais. Or c’est précisément cette propension à interpréter les manifestations de la nature qui confère à la psychologie japonaise une sensibilité propre.

Cette propension, Laureline Karaboudjan la relève et la présente sous un jour contemporain dans un article¹² sur les représentations de la destruction par des séismes et autres tsunamis dans les mangas, auquel fait écho la remarque de Gunthert.

Par ailleurs, Augustin Berque développe de façon plus systématique une analyse de la sensibilité japonaise telle qu’elle résulte des spécificités du territoire de l’archipel. A la suite du philosophe Tetsurô Watsuji, il décrit dans son ouvrage “Les Japonais devant la nature” les mécanismes de divers ordres qui ont contribué à forger la notion de Milieu

¹² Laureline Karaboudjan, “Les mangas ont déjà dessiné le séisme”, in Des Bulles Carrés, blog hébergé par Slate, mars 2011, [En ligne], mis en ligne le 14 mars 2011, URL : <http://blog.slate.fr/des-bulles-carrees/2011/03/14/les-mangas-ont-deja-dessine-le-seisme/>. Consulté le 31 janvier 2016.

Humain¹³, et à donner à cette relation intime avec la nature la véritable dimension d'un écoumène¹⁴.

C'est cela qui semble guider l'attitude des Japonais à l'égard de leur environnement et qui explique entre autres choses, le choix effectué par les autorités gouvernementales de ré-investir progressivement les zones dévastées par le tsunami et contaminées par les radiations nucléaires : on aurait tort de n'y voir qu'une décision politique, soucieuse de veiller aux équilibres territoriaux, comme l'on serait concerné en France par l'aménagement du territoire. Il y a assurément quelque chose de plus profond dans le rapport aux lieux et à la nature : ce quelque chose, c'est la notion de Milieu Humain, que l'analyse des œuvres photographiques ne cessera de faire ressortir, comme il apparaîtra plus loin.

B. L'absence des corps/cadavres

Au sein des images qui inondent les journaux au lendemain de la catastrophe, et dans les jours qui suivent, l'un des éléments qui frappe le spectateur, c'est la quasi-absence de corps, en opposition aux images auxquelles nous ont habitués les médias à l'occasion d'autres catastrophes naturelles d'ampleur comparable. Le constat de cette absence étonne, voire choque, et ce sont plusieurs auteurs qui s'interrogent sur ce sujet.

Dès le 15 mars, Charlotte Pudlowski, pour le journal 20minutes¹⁵, s'interroge sur cette absence d'images, et s'entretient avec de nombreux acteurs de la presse pour essayer d'en saisir les raisons ; le 20 mars, Yoann Moreau, chercheur en anthropologie et ethnologie, spécialisé dans les catastrophes naturelles, s'empare de la question¹⁶ ; le

¹³ Tetsurô Watsuji, *Fûdo - Le Milieu Humain*, commentaires et traduction par Augustin Berque, Paris, CNRS, 2011, 330 p.

¹⁴ Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987. 402 p.

¹⁵ Charlotte Pudlowski, "Japon, pourquoi est-ce que les images de cadavres sont aussi rares?", mars 2011, sur 20minutes.fr, [En ligne], mis en ligne le 15 mars 2011, URL : <http://www.20minutes.fr/medias/687714-20110315-media-japon-pourquoi-est-ce-images-cadavres-aussi-rares>. Consulté le 3 février 2016.

¹⁶ Yoann Moreau, "Japon, l'absence de morts (dans les images)", dans *Culture Visuelle - Catastrophes*, mars 2011, [En ligne], mis en ligne le 20 mars 2011. URL : <http://culturevisuelle.org/catastrophes/2011/03/20/japon-labsence-de-morts-dans-les-images>. Consulté le 28 janvier 2016.

25 mars, Christian Eboulé, rédacteur pour Slate Afrique, s'insurge de la différence de traitement médiatique avec le séisme à Haïti¹⁷. Leurs écrits permettent d'éclairer la question sous plusieurs angles. Plusieurs explications sont avancées pour expliquer ce phénomène.

1. L'hypothèse factuelle : il y avait peu de cadavres visibles

La première hypothèse avancée pour expliquer l'absence notable de cadavres dans les images est que la nature de la catastrophe a laissé moins de cadavres dans le paysage, l'eau ayant entraîné une grande partie de ceux qu'elle n'a pas ensevelis. Le photographe Gilles Saussier, à propos des inondations consécutives au cyclone qui toucha le delta du Bangladesh en 1991, faisait un constat similaire dans son texte : "Des murs d'eau poussés par des vents très violents s'abattent en quelques heures sur la côte et écrasent tout sur leur passage. L'eau se retire vite. Elle ne stagne pas, comme lors des crues des fleuves. [...] Les survivants étaient sonnés mais dignes. Les morts enterrés."¹⁸.

Dans un autre texte, il explique qu'il recherchait les cadavres, sans pourtant les trouver : "Nulle part l'intensité poignante et attendue des scènes de larmes et de douleur. Partout, la résignation de survivants sonnés, exténués, mais debout, errant dans le désordre des fermes hachées par la vague, innombrables en regard des quelques corps relevés, plus curieux de moi que je n'étais d'eux, tout occupé à traquer les morts. [...] Il m'a fallu du temps pour comprendre qu'on ne trouve les morts [...] qu'à condition d'en passer par les vivants"¹⁹.

¹⁷ Christian Eboulé, "La Couleur de la Mort", in SlateAfrique, [en ligne] mis en ligne le 25 mars 2011, URL : <http://www.slateafrique.com/1005/couleur-mort>, consulté le 11 mai 2016.

¹⁸ Gilles Saussier, "Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire", in Communications, n°71, 2001, "Le parti pris du document" sous la direction de Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, Paris, Le Seuil, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Centre d'Etudes Transdisciplinaires (Sociologie, Anthropologie, Histoire), 2001, pp. 307-331.
Mais aussi [en ligne], URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2090
Consulté le 20 avril 2016.

¹⁹ Gilles Saussier, "En face de la terre nue", in *Living in the Fringe*, Amsterdam / Paris, éditions Association Figura, 1998, p. 9.



Fig. 5 : "Des victimes découvertes dans des décombres, dans des sacs mortuaires, à Natori City dans la préfecture de Miyagi le 14 mars 2011. - Mike CLARKE / AFP"²⁰

Selon cette hypothèse, c'est parce qu'il y a peu de cadavres visibles sur le terrain, qu'on voit peu de cadavres dans les images. La grande réactivité des secours de ce pays développé, vivant dans la possibilité d'un événement de ce genre, est un autre élément qui a pu participer à l'absence de cadavres à l'écran : prompts à recouvrir les corps de bâches, ils ont ainsi pu protéger les morts des regards. Laurent Drezner, directeur de la rédaction de LCI, complète cette hypothèse. Pour lui si "les secousses puis les vagues ont rendu les gens introuvables dans les dégâts [...] beaucoup de zones sont encore inaccessibles, même aux secours, donc a fortiori aux caméras"²¹. S'agissant de la différence avec Haïti, il explique : "c'était une énorme catastrophe, mais sur une plus petite zone. Et il n'y avait pas le tsunami qui s'ajoutait au tremblement de terre, donc les gens étaient coincés dans des maisons effondrées, plus visibles. Ce n'est pas une volonté de la part des médias, japonais ou autres, de cacher la réalité"²². S'il n'y a pas d'images de cadavres visibles dans la presse, ce serait parce qu'il n'y a tout simplement pas de cadavres s'offrant à la convoitise des photographes.

Toutefois, cette hypothèse peine à convaincre : on comptait 10 804 morts et 16 244 disparus au 27 mars 2011. Il semble improbable que tous ces corps aient été emportés par les eaux quand la vague s'est retirée, et que les secours aient pu tous les

²⁰ Charlotte Pudlowski, *op. cit.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

recouvrir avant qu'un photographe n'en capture l'image. Pour un certain nombre d'auteurs, l'explication de cette absence d'images de cadavres relève plus du culturel que du factuel.

2. Une pudeur japonaise face à la mort...

Yoann Moreau²³ propose une seconde explication : ce serait une propension culturelle à l'implicite, renforcée par une pudeur typiquement nippone qui influencerait les choix éditoriaux des médias locaux. Cette hypothèse est corroborée par plusieurs journalistes japonais ou français sur place, notamment Brice Mainguy, journaliste français en poste à Nippon Network : "Ce n'est pas de la censure. C'est la conviction que les images des cadavres ne sont pas nécessaires"²⁴. Il précise par ailleurs que les journalistes japonais étaient totalement libres de filmer ce qu'ils voulaient, mais qu'ils ne faisaient volontairement pas de clichés montrant des corps sans vie. Il estime même que si les photographes prenaient ce type de photographie, "la direction déciderait dans 99% des cas de ne pas les diffuser"²⁵.

Le Japon a également explicitement demandé, par le biais de sa diplomatie, aux médias étrangers de faire preuve de compréhension et de pudeur à l'égard des victimes et des survivants dans le choix des images diffusées²⁶. Cette pudeur va bien au-delà de la naturelle réticence à montrer ses propres morts : "Au Japon, on ne montre pas les cadavres, c'est une question de pudeur"²⁷, explique une journaliste japonaise en poste à Paris. "Là-bas, les images des cadavres en Haïti n'ont pas été montrées par exemple. Même lors du tremblement de terre à Sumatra, on ne voyait pas de cadavres à la télévision japonaise"²⁸.

²³ Moreau, *op. cit.*

²⁴ Pudlowski, *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ REUTERS, communiqué avec 20minutes.fr "Le Japon demande du respect et de la pudeur aux médias français", [En ligne], mis en ligne le 20 Mars 2011, URL : <http://www.20minutes.fr/monde/690406-20110320-monde-le-japon-demande-respect-pudeur-medias-francais>. Consulté le 4 février 2016.

²⁷ Pudlowski, *op. cit.*

²⁸ *Ibid.*

Yoann Moreau replace cette pudeur dans le cadre d'un trait plus général de la psychologie japonaise, à savoir sa tendance à l'implicite : "En ne montrant pas, on laisse les choses en puissance, c'est-à-dire ni tout à fait absentes, ni tout fait advenues. Le principe d'une réalité visible et palpable n'est – de fait - pas le seul qui soit reconnu. La houle et la tectonique des phénomènes importent autant"²⁹. Cette dernière remarque rappelle l'influence des croyances Shintô dans l'existence de forces naturelles déterminantes dans la vie du peuple japonais et que l'explicite ne permet pas d'appréhender.

Selon cette hypothèse, donc, l'absence des cadavres dans les images diffusées au lendemain de la catastrophe est liée à une pudeur nipponne et à une certaine culture de l'implicite, qui n'autorise pas à montrer de telles images. De la presse nationale, cette absence s'est ensuite propagée au reste de la presse mondiale pour des raisons pratiques : dans un premier temps, avant de dépêcher ses propres équipes sur place, la presse internationale n'avait d'autre choix que de se fournir auprès de la presse locale, qui ne proposait pas ce type d'image pour les raisons explicitées précédemment. D'ailleurs, avec l'arrivée des journalistes occidentaux et les progrès des secours, quelques images de cadavres sont effectivement apparues, toutefois en bien petit nombre en comparaison, par exemple, avec Haïti. L'hypothèse ne suffit donc pas à elle seule à expliquer le phénomène, bien qu'elle en donne des clés d'interprétation pertinentes.

3. ... ou une empathie occidentale à géométrie variable?

Yoann Moreau³⁰ relève par ailleurs que le peuple japonais nous est plus proche, en cela que nous sommes en présence d'un pays développé aux marqueurs contemporains identifiables. C'était également le cas avec les victimes du 11 septembre, qui ont aussi été très peu montrées. Christian Eboulé, va dans le sens de cette explication : "S'il est évident que le niveau de développement du Japon y est pour beaucoup dans cette situation, ça n'est certainement pas la seule raison. De tels égards

²⁹ Moreau, *op. cit.*

³⁰ Pudlowski, *op. cit.*

sont aussi l'expression de l'exercice d'une responsabilité individuelle et collective, ainsi que du respect que l'on a pour soi et donc pour les autres — *tous les autres*³¹.

La proximité nous rendant la mort plus intime, on ne la montre donc pas ou moins que lors qu'il s'agit de peuples dont on se sent moins proches. Avec toute la violence symbolique que cette considération comporte, force est de constater qu'il semble plus facile de déshumaniser des peuples que nous "historicisons", sous prétexte qu'ils ne partagent pas notre niveau de développement économique. Yoann Moreau pose ainsi la question en ces termes : "il est évident que la distance historique permet, une fois le trauma passé, de montrer les archives et de sortir des images qui avaient jusque-là été censurées. On aurait ainsi davantage de facilités à montrer un Nigérien mort de famine qu'un Japonais, plus proche de nous car plus moderne, et donc plus "contemporain". Est-ce que montrer le cadavre d'une personne qu'on dit "primitive" serait comme montrer une image d'archive ?".

Christian Eboulé relève une nouvelle fois cette propension avec véhémence : "A l'évidence, il vaut mieux être blanc et mourir dans un pays riche que noir et mourir dans un pays dit "sous-développé". Les corps des Haïtiens hier, comme ceux des Ivoiriens [victimes de la guerre civile] aujourd'hui, nous sont effectivement exposés sans aucune vergogne. Or, après un évènement comme les attentats du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis par exemple, les cadavres avaient été soigneusement cachés aux caméras"³².

Plus on se reconnaît dans les victimes, et plus on peine à montrer des amas de corps sans vie. André Gunthert résume : il y a des conditions "qui imposent une réserve [dans l'exhibition des cadavres] : la proximité géographique et culturelle. On montre plus facilement des cadavres haïtiens"³³. Constat difficile à admettre d'un point de vue éthique, mais sans doute réaliste, et nécessaire pour compléter le faisceau d'éléments qui permet d'expliquer l'absence des cadavres dans les images diffusées.

³¹ Eboulé, *op. cit.*

³² *Ibid.*

³³ Pudlowski, *op. cit.*

C. L'émergence d'une icône : la pleureuse d'Ishinomaki³⁴

1. Une photographie qui s'impose...

“La photogénie de la catastrophe” selon Bruno Dubreuil³⁵, “l'esthétique du désastre”³⁶ pour André Gunthert, donne naissance à quelques images emblématiques, emplies de symboles opportuns. Telle la photographie de Tadashi Okubo, représentant cette jeune femme pieds nus emmitouflée dans une couverture l'air hagard au milieu des décombres, que plusieurs journaux français (et étrangers) ont fait le choix éditorial de mettre en une.

Dans son papier consacré à cette photographie, sa diffusion et sa trajectoire tout à fait particulière, Adeline Wrona commence par rappeler une évidence : “Que la représentation d'un événement se cristallise sur une image emblématique, il n'y a là rien de nouveau en soi, et sans doute toute l'histoire de l'image en occident est-elle jalonnée de ces phénomènes de stéréotypages visuels. Les travaux de l'historien de l'art Hans Belting analysent les ressorts de cette croyance collective en l'image, pour lui fondamentalement paradoxale, puisqu'on croit d'autant mieux à la vérité d'une représentation visuelle (la "vraie image") qu'elle s'inscrit dans une filiation figurative faisant fi de la singularité événementielle”³⁷.

Le phénomène en soi d'ériger une image en emblème n'a rien d'exceptionnel, toutefois cette photographie en particulier va prendre une dimension particulière en raison de l'échelle à laquelle elle a été diffusée. Elle devient marquante au sein du corpus des emblèmes pour ce qu'elle nous dit de la photographie de presse à notre époque.

³⁴ André Gunthert, “La pleureuse d'Ishinomaki ou l'esthétique du désastre”, in *Culture Visuelle - L'Atelier des icônes*, mars 2011 [En ligne], mis en ligne le 21 mars 2011. URL : <http://culturevisuelle.org/icones/1496>. Consulté le 28 janvier 2016.

³⁵ Bruno Dubreuil, “Japon : y a-t-il une photogénie de la catastrophe ?”, in *OAI13*, novembre 2013 [En ligne], mis en ligne le 20 novembre 2013. URL : <http://www.oai13.com/la-question-photo/invite-japon-y-a-t-il-une-photogenie-de-la-catastrophe/>. Consulté le 28 janvier 2016.

³⁶ Gunthert, *op. cit.* 21 mars 2011.

³⁷ Adeline Wrona, *Une madone à Fukushima. La condition numérique du portrait de presse*, Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo [En ligne], Vol 3, n°1 - 2014, mis en ligne le 15 avril 2014. URL : <http://surlejournalisme.com/rev/index.php/slj/article/viewFile/137/57>. Consulté le 2 mai 2016.



Fig. 6 : Ishinomaki, by Tadashi Okubo, samedi 12 mars, (Yomiuri Simbun/AP/AFP/Reuters)

Dans pareil contexte où les images de cadavres sont rares ou font défaut, cette photographie a converti la jeune femme rescapée en icône parce qu'elle semble correspondre aux codes esthétiques et narratifs habituels du photojournalisme en Occident. D'origine religieuse, le concept d'icône perdure et joue un rôle majeur dans des sociétés sécularisées : ce ne sont plus les saints chrétiens qui sont chéris pour les valeurs qu'ils représentent, mais de nouvelles figures qui s'imposent pour représenter plus que ce qu'elles sont. Dans le cas présent ce sont ainsi trois magazines majeurs en France, le *Nouvel Observateur*, *Paris Match*, *Le Point*, qui en font leur couverture, avec des cadrages différents, sur lesquels nous ne reviendrons pas plus avant. Dans le même temps, des dizaines de quotidiens, à travers le monde, du Brésil à la France, en passant par le Qatar, les Etats-Unis ou la Finlande, choisissent cette image pour leur une.



Fig. 7 : les unes de plusieurs magazines européens³⁸

Cette photographie, par les représentations esthétiques auxquelles elle renvoie et la popularité dont elle jouit à ce moment, entre en résonance avec le concept des "Images sacrées d'une société laïque", définies par Robert Hariman et John Louis Lucaites³⁹ : ce sont des figures, images ou emblèmes qui s'imposent d'eux-mêmes à l'esprit du temps et forment une identité collective. Toutefois, avant de revenir plus avant sur les différentes charges symboliques portées par cette photo, qui expliquent en partie son succès fulgurant, force est de constater qu'il y a des raisons plus prosaïques au fait que cette même photographie se soit retrouvée en une de tellement de publications différentes, journaux quotidiens et magazine confondus.

³⁸ Couvertures du Nouvel Observateur, Paris-Match, Stern, et Le Point du 17 mars 2011. Image issue de l'article d' André Gunthert, "La pleureuse d'Ishinomaki ou l'esthétique du désastre", dans *Culture Visuelle - L'Atelier des icônes*, mars 2011 [En ligne], mis en ligne le 21 mars 2011. URL : <http://culturevisuelle.org/icones/1496>. Consulté le 28 janvier 2016.

³⁹ Robert Hariman, John Louis Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public culture and Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 305 p.



Fig. 8 : les unes de plusieurs quotidiens internationaux le 12 mars 2011. Images issues de l'article de Gilles Klein⁴⁰.

Le responsable du service de la photographie de Télérama, Laurent Abadjian, explique les raisons pratiques, relatives au modèle économique de la photographie de presse aujourd'hui, qui expliquent cette situation exceptionnelle : "La première raison du "succès" de cette image du Japon est son accessibilité à l'ensemble de la presse. Elle a été réalisée par un photographe de la rédaction du plus grand journal nippon, le Yomiuri Shimbun, qui a décidé de la mettre à la disposition de l'AFP, AP et Reuters, trois

⁴⁰ Gilles Klein, "Japon : la madone des décombres (presse internationale)", in *Arretsurimages.net*, mars 2011 [En ligne], mis en ligne le 14 mars 2011. URL : <http://www.arretsurimages.net/vite.php?id=10615>. Consulté le 28 janvier 2016.

agences télégraphiques qui offrent aux journaux, via leurs sites internet, un accès à leurs images en haute définition. Ainsi, cette photo est devenue accessible à l'ensemble de la presse mondiale⁴¹. Pas de mise aux enchères, donc, et un prix somme toute plus que modique, puisqu'il suffisait de 300 euros pour acquérir le droit d'utiliser l'image. Cette image était par ailleurs d'autant plus attractive pour les journaux et magazines, que les alternatives étaient rares, voire inexistantes : à l'heure du bouclage des magazines, le jour de la catastrophe, peu d'images assez fortes pour servir en couvertures étaient disponibles, et peu montrent des personnes face à la catastrophe.

Or, explique Abadjian, ce type d'image est la plus à même de permettre à une publication de rendre compte de la catastrophe et son impact humain sans pour autant "risquer d'être accusé[e] de sensationnalisme, de voyeurisme ou d'indécence. [...] Devant une telle catastrophe, une couverture doit faire appel à la compassion, et laisser à celui qui la regarde la possibilité de s'identifier aux acteurs du drame. Sa fonction est d'informer, bien sûr, mais aussi de séduire. L'image de Tadashi Okubo remplit pleinement ces deux fonctions. La jeune fille est jolie, son attitude est d'une grande quiétude, son regard dit son désarroi avec pudeur. On y retrouve la dualité qui fait la force des images de news : sa fragilité, sa vulnérabilité cohabitant avec la catastrophe".

Jean-François Leroy⁴², membre du jury de World Press Photography, admet sans peine ce tropisme de l'organisation dont il fait partie, et qui représente plus largement les attentes de la presse et de ceux qui la font : "En 50 ans de World Press, on a toujours récompensé des images de femmes qui pleuraient, des images de femmes avec un enfant, ou des images de femmes seules abandonnées se protégeant, avec une couverture ou autre chose". Cette photographie avait donc tout pour devenir iconique, et l'ampleur exceptionnelle de sa diffusion est remarquée très vite, la similitude des choix de la presse devenant elle-même un sujet pour la presse.

⁴¹ Laurent Abadjian, "La Japonaise qui a fait le tour du monde", in *Telerama.fr*, Publié le 21/03/2011. Mis à jour le 23/03/2011. URL : <http://www.telerama.fr/monde/la-japonaise-qui-a-fait-le-tour-du-monde,66881.php>, consulté le 28 janvier 2016.

⁴² Jean-François Leroy cité dans une dépêche de l'agence AFP du 18 mars 2011, cité dans Wrona *op. cit.*

2. Un symbolisme pré-digéré pour les journalistes occidentaux

C'est d'ailleurs ainsi qu'est apparue la dénomination de "Madone des décombres", utilisée par Gilles Klein⁴³ dans un billet où il note le très large succès de cette photographie. André Gunthert relève d'ailleurs un certain paradoxe dans le choix des allusion aux madones, pietà et autres figures à la fois religieuses et élitistes : "Dans un monde qui s'éloigne à grandes enjambées de la tradition catholique, il est étrange que les commentateurs des icônes photographiques ne s'interrogent pas sur le paradoxe que représentent les allusions aux pietà, madones et autres références à une culture savante dont il est douteux qu'elles puissent être identifiées par le public auquel s'adresse la presse généraliste. Plutôt qu'à l'influence souterraine de mystérieuses survivances, leur mention peut s'expliquer plus simplement par l'empreinte de la formation commune des acteurs médiatiques en position de responsabilité dans le domaine visuel, qui ont appris à n'accorder légitimité et valeur qu'à une expressivité justifiée par la référence aux chefs-d'œuvre de la peinture"⁴⁴.

En effet, de par leur formation, les journalistes occidentaux sont portés naturellement vers ce type d'interprétation : c'est la peinture classique qui a formé leur oeil, de même que celui des photographes. L'œil du photographe occidental recherche dans ce qui l'entoure des éléments qui entre en résonance avec son musée imaginaire, façonné par sa culture, et conditionne la façon dont il perçoit la réalité. Il est moins un miroir qu'un prisme qui cherche à saisir dans l'évènement particulier "un concentré de signification historique, alors que [les photographies de presse] sont des condensés iconographiques réalisés au prétexte de l'information"⁴⁵. Comme le rappelle donc André Gunthert, les références culturelles des photographes occidentaux, d'une part, et des directeurs de presse qui choisissent leurs clichés d'autre part, les poussent à sélectionner un certain type d'image à la charge symbolique forte. Pour un directeur de

⁴³ Klein, *op. cit.*

⁴⁴ André Gunthert, "Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable", in *Culture Visuelle - L'Atelier des icônes*, mars 2011 [En ligne], mis en ligne le 25 janvier 2013. URL : <http://culturevisuelle.org/icones/2609>. Consulté le 2 mai 2016.

⁴⁵ Gunthert, *op. cit.*, 21 mars 2011.

rédaction, le parallèle entre la jeune femme d'Ishinomaki et certaines figures antiques ou chrétiennes est immédiat.



Fig 9. Femme en pleurs, bas-relief antique, musée du Capitole, Rome. Werner Bischof, famine en Inde, 1951 (Magnum). Tadashi Okubo, "Madone des décombres", 2011 (Yomiuri Shimbun/AP/AFP/Reuters, détail).⁴⁶

La dénomination de madone, largement reprise à la suite de Gilles Klein, est d'ailleurs mise en cause par André Gunthert qui fait remarquer que cette jeune femme rapidement propulsée en "pietà", s'apparente davantage à la figure antique de la pleureuse, c'est-à-dire une représentation allégorique de la "brutalité du chaos ou de la mort mis[e] en évidence par la douleur du personnage féminin – veuve, mère ou fille, soit la victime par excellence"⁴⁷.

Toutefois, force est de constater que si cette image chrétienne est donc susceptible de nous parler directement en France, pays laïque mais de tradition catholique, la référence est moins explicite sur place, le Japon comptant une majorité d'adeptes du Shintô peu sensibilisés à cette analogie usitée dans le photojournalisme. Par ailleurs, même si l'auteur japonais de cette image dispose sans doute d'une culture visuelle internationale, il est toutefois peu probable que la piéta chrétienne ou la figure antique de la pleureuse constitue pour lui un modèle spirituel ou symbolique aussi précis.

⁴⁶ Gunthert, *op. cit.*, 25 janvier 2013.

⁴⁷ Gunthert, *op. cit.*, 21 mars 2011.

3. Une portée symbolique possible pour les Japonais

Ainsi, sur le plan visuel, le rapprochement semble critiquable et laisse plutôt transparaître une lecture ethno-centrée. Or si l'on veut bien laisser de côté les référents occidentaux pour tenter d'interroger l'imagerie nipponne, on appréhendera sans doute la photographie de Tadashi Okubo différemment. Par exemple celle-ci présente de nombreuses similitudes avec les estampes de spectres des époques Edo et Meiji. Les corps sont dissimulés par un tissu écarlate, dépourvu des motifs décoratifs que les Japonais affectionnent tant et dont le port ne peut être comparé à l'élégance habituelle des kimono. Les visages, blanchâtres, seules parties du corps discernables, à l'image de certains masques de Théâtre Nô, expriment la peine et la douleur⁴⁸.

Le teint blafard et l'expression du visage de la jeune femme dans la photographie donne pareillement le sentiment qu'elle revient d'outre-tombe. Ce sentiment est accentué par le fait qu'elle semble sortir d'un amas de débris informe. La couverture unie, de ton pâle, qui la recouvre et dont ne s'extrait que la tête, offre une autre point de comparaison. Enfin, on peine à voir les pieds qui se fondent dans le décor. Tous ces éléments combinés permettent ainsi de proposer une autre lecture de cette photographie plus en rapport avec l'événement lui-même. L'image de cette jeune femme incarnerait, dans sa survie, tous ceux qui ont été surpris par la mort, et témoignerait ainsi de leur douleur d'avoir été arrachés à la vie subitement.

⁴⁸ Une analyse plus complète, que nous ne pouvons développer ici, montrerait d'ailleurs la continuité de ces représentations au Japon jusqu'aux temps actuels.



Fig 10. Utagawa Kuniyoshi, *Oiwake* : The Ghost of Oiwa Appearing to Takuetsu, no. 21 from the series *The Sixty-nine Stations of the Kisokaido Road*, 1852, et Onoe Kikugoro III as the ghost of Oiwa in *Irohagana Yotsuya Kaidan* at Ichimura Theater, 1833

Anne Bouchy, ethnologue dont les recherches sont centrées depuis 1972 sur la société japonaise, explique dans son article “Du bon usage de la Malemort”⁴⁹ la prégnance de cette image dans la société japonaise, en particulier suite à des évènements désastreux : “au Japon, c’est un thème qui [à la suite du séisme de Kobé, en 1995] est devenu d’une brûlante actualité. [...] Les milliers de tombes retournées çà et là en pleine ville avaient libéré une masse d’âmes errantes qui venaient s’ajouter à celles des récents disparus pour réclamer réparation”. Les rescapés sont obsédés par ces idées, font tout pour aider les âmes en peine, ayant eue une “mauvaise mort” à gagner l’au-delà. Pendant plusieurs mois, les rumeurs ne retombent pas. Ceux qui reviennent de la ville souffrent de maux étranges, que l’on attribue à la présence spectrale, et que seuls des rituels ancestraux peuvent soulager. Aussi, à la catastrophe d’après, il est naturel de penser que l’idée de ces présences fantomatiques revient à l’esprit des

⁴⁹ Anne Bouchy, “Du bon usage de la Malemort”, in Brigitte Bapandier (sous la dir. de), *De la malemort en quelques pays d’Asie*, Paris, Karthala, 2001, p. 201.

Japonais quand ils regardent cette image, bien plus qu'ils ne doivent penser à une quelconque madone chrétienne ou pleureuse antique.

Yoann Moreau s'interroge lui aussi sur l'efficacité symbolique (concept tiré de l'*Anthropologie Structurale* de Claude Lévi-Strauss) des fantômes dans le cadre des catastrophes, les spectres et leurs équivalents étant une forme "que de nombreuses sociétés ont jugé pertinente dans le traitement (et la mémorisation) des catastrophes"⁵⁰, notamment au Japon. Par conséquent, la figure du spectre semble donc bien être une lecture valide de la vision des Japonais de cette image, qui par ailleurs, a eu un moindre succès au Japon qu'en Occident, où elle est devenue iconique.

Peut-être parce qu'elle est une image banale de la survivance pour les Japonais. Si la thèse du spectre est juste, alors cette image n'a rien d'étonnant pour eux. Elle vient tout simplement se placer dans la continuité d'une tradition picturale éprouvée de longue date et dont elle n'offrirait en fin de compte qu'une illustration actuelle.

Adeline Wrona propose une autre hypothèse qui toutefois ne contredit pas la première, pour expliquer le succès de cette photographie à la fois au Japon et en Occident. En effet, alors que la tradition japonaise apprécie peu le portrait, lui préférant la figuration de la nature ou du lien entre les hommes et le monde animal, la photographie de la jeune femme d'Ishinomaki reprend des éléments du portrait japonais : "vue en plan large, drapée dans un tissu qui lui couvre l'ensemble du corps, et le visage de trois quarts, l'image de la jeune femme anonyme hérite des codes artistiques propres au portrait japonais [...] cette couverture dans son plissé tombant jusqu'aux pieds charrie avec elle l'héritage des portraits de femmes dont le kimono constitue, depuis l'époque Edo, le morceau de bravoure"⁵¹.

Ainsi, le succès de cette image peut s'expliquer notamment par son adaptation à un double marché médiatique, japonais et occidental : là où les uns peuvent recadrer l'image pour en faire un portrait de Madone, les autres voient un spectre ; là où les uns voient une couverture signalant la survie, les autres voient la bravoure d'un kimono plissé et la souffrance des âmes errantes.

⁵⁰ Yoann Moreau, "Des fantômes pour guérir ?", in *Culture Visuelle - Catastrophes*, [En ligne], mis en ligne le 19 décembre 2009. URL : <http://culturevisuelle.org/catastrophes/2009/12/19/des-fantomes-pour-guerir>. Consulté le 2 mai 2016.

⁵¹ Wrona, *op. cit.*

D. Les prémices d'une catastrophe nucléaire : une imagerie de l'anticipation

Au cours des jours qui suivent le Tsunami, et les troubles constatés au niveau des réacteurs, on montre ce que l'on peut de l'activité autour de la centrale nucléaire : les incendies, les pompiers et autres travailleurs du site en combinaison antiradiations, les communiqués des responsables de TEPCO (Tokyo Electric Power Company) ; mais les illustrations se font moins sensationnelles au fil des jours, bien que la continuité du drame se joue tout particulièrement à cet instant.

La temporalité entre en jeu, les informations sur les problèmes en cours au sein de la centrale nécessitent de plus en plus d'explications techniques assez complexes et de vulgarisations d'experts pour le grand public. A la télévision et dans la presse, ce sont plutôt des images de bâtiments sans grande signification qui dominent l'information qui parle, en boucle, de ce qui se passe à Fukushima.

Ainsi et malgré les incendies du site, le traitement de l'information se fait de moins en moins visuel, n'ayant plus de matière réellement exploitable outre les communiqués officiels des dirigeants de TEPCO ou le couple impérial rendant visite aux réfugiés hébergés temporairement dans des gymnases.



Fig. 11 : "Emperor Akihito, second from right, visits an evacuation shelter in Fukushima city along with Fukushima Governor Yuhei Sato, third from right, on May 11, 2011." (Asahi Shimbun file photo)⁵²

⁵² Image from the Asahi Shimbun, [En ligne], "PROMETHEUS TRAP/ THE EMPEROR AND 3/11 DISASTER (8) : Akihito wanted to fly over crippled nuclear power plant", mis en ligne le 14 Juin 2014, URL : <http://ajw.asahi.com/article/0311disaster/fukushima/AJ201406140007>. Consulté le 3 janvier 2016

Les images passant graduellement la main à des articles de fond et des déclarations (essentiellement télévisées) allant de mal en pis au fur et à mesure que la situation catastrophique de la centrale et les difficultés à maîtriser les conséquences collatérales sont connues, va suivre ce que la sémiologue Elodie Mielczarek définit comme une “gradation sémantique [...] sur la gravité du phénomène”⁵³.

Se construit alors une attente, celle de l’acmé de la catastrophe que serait une explosion à la centrale nucléaire. Cet acmé n’a pas lieu. La tension se renforce, mais l’anticipation ne donne pas lieu à une résolution spectaculaire. Au contraire, la situation reste dangereuse sans devenir explosive : les dangers immédiats sont évacués, mais à l’abri des regards, l’eau radioactive se déverse. C’est le début d’une deuxième phase, elle-même annonciatrice de la dernière, dominée par l’invisibilité.

⁵³ Elodie Mielczarek, “Comment les médias ont parlé de Fukushima”, in *Le Blog de la sémio*, octobre 2014, [En ligne], mis en ligne le 10 octobre 2014. URL : <http://www.leblogdelasemio.com/?p=62>. Consulté le 2 janvier 2016.

II. 2^{ème} temps - L'Esthétique de la ruine, paysages et visages

A. Denis Rouvre - *Low Tide* : une série double, l'homme et le Milieu

1. L'homme et le contexte

Né en 1967, Denis Rouvre, ancien étudiant de l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, est un portraitiste français de renom publié dans la presse internationale. Parmi ses publications récentes, on compte la couverture du magazine 6 Mois et celle de l'Express avec l'homme politique Emmanuel Macron, des portraits de personnalités pour Lui, et de partisans du Front National pour le New York Times Magazine.

“Low Tide”, le travail photographique qu'il a réalisé en novembre 2011 au Japon, a justement été publié par le *New York Times Magazine*, et l'un des portraits le composant s'est vu récompensé par le 3^{ème} prix World Press Photo 2012.

Il avait précédemment été récompensé, en 2010, par un World Press Award - Catégorie Sport pour “*Lamb*”, sa série sur les lutteurs traditionnels sénégalais, dont un portrait de groupe reçut également le prix Hasselblad Master Portrait 2012. En 2013, un autre World Press Award lui avait été remis pour un travail sur les lutteurs de Sumo. Il a également reçu le 2^e Prix Sony World Photography Award 2011 pour sa série “*After Meeting*”, portraiturant des cadres divers au sortir de réunions.



Fig 12 : "Lamb, lutteurs du Sénégal" 2010 et "Sumos" 2013, par Denis Rouvre

Outre leur présence dans de nombreuses publications de renom, ses photographies se démarquent par une approche quasi systématique : l'utilisation d'un éclairage très contrasté faisant apparaître son sujet isolé sur fond sombre ou noir. Il a ainsi créé une teinte et une lumière rendant son style reconnaissable entre tous.

Ses travaux les plus récents, *Kanak* et *Des Français*, qui seront exposés cet été aux Rencontre de la Photographie d'Arles 2016, perpétuent cette approche.

Le travail qui nous intéresse ici, *Low Tide*, a été réalisé plusieurs mois après la catastrophe de Fukushima, au cours de deux séjours du photographe sur les lieux, en novembre 2011 puis février 2012. Il a fait l'objet d'une exposition au cours du Mois de la Photographie 2012 à la Pinacothèque de Paris, en parallèle de l'hébergement de deux autres expositions : *L'art du voyage* du peintre Hiroshige et *Rêves de Japon* de Van Gogh. Cette double série a également donné lieu à la publication d'un livre, *Low Tide, le Japon du chaos*, qui regroupe 110 photographies.

Denis Rouvre s'est essentiellement intéressé à la catastrophe naturelle, à ses dégâts, et aux conséquences que cette dernière a engendré humainement pour les Japonais en général, et ceux de la région touchée en particulier.

Le mode opératoire technique de cette série est similaire au style habituel du photographe. Toutefois, la démarche et le sujet se distinguent de ses travaux précédents et constituent un ensemble humaniste certain dans son œuvre.

La série est double puisque chacun des deux séjours de l'auteur sur les lieux de la catastrophe a été consacré à un sujet spécifique : lors de son premier séjour, Denis Rouvre s'est attaché à photographier les paysages dévastés, témoins du passage de la vague ; lors du second, il a réalisé des portraits des rescapés du tsunami, en majorité des personnes âgées, car la région touchée avait une démographie caractérisée par un faible taux de jeunes. Ces deux séries sont articulées et présentées ensemble, que ce soit dans l'exposition ou dans l'ouvrage, et jouent avec le parallèle entre les hommes et les paysages. Nous y reviendrons.

Le regard de Denis Rouvre correspond à un deuxième temps dans la catastrophe de Fukushima, un temps que Christian Caujolle dans la préface de son livre a décrit comme "*un après moins immédiat que le constat du désastre dans le cadre de l'information*"⁵⁴. En effet, sa démarche signe le passage à une nouvelle phase de la temporalité dans la retranscription des événements : il se rend sur place en hiver, huit mois après la déferlante journalistique et que le monde ait eu les yeux rivés sur cette région pendant plusieurs semaines d'affilée, et se confronte à cet "*après l'après-immédiat*"⁵⁵.

Parti sur le terrain sans projet préalable, ni idée particulière, mais avec le désir de se confronter à la réalité de faits naturels qui ont, en quelques instants, mis à genou l'un des pays les plus développés au monde, il parcourt plusieurs centaines de kilomètres de côte, et photographie les paysages au cours de sa route, mais ne rencontre personne dans ces zones abandonnées depuis.

Face à l'absence et au silence qui l'entourent lors de ce premier voyage, il décide d'aller à la rencontre des personnes qui, peu de temps encore auparavant, habitaient ces régions sinistrées devenues abandonnées et inhabitables : "J'ai alors voulu retrouver les gens qui vivaient là avant. Je suis allé dans les quartiers de logements temporaires — les *kasetsu jūtaku* —, construits après la catastrophe pour reloger ces sans-abri. Ce sont des maisons préfabriquées, organisées en petits villages et comme posées en retrait de la côte sur ce qui n'est plus que terrains vagues"⁵⁶.

⁵⁴ Christian Caujolle, in Denis Rouvre, *Low Tide, le Japon du chaos*, Paris, Somogy, 2012, p. 5.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Denis Rouvre, in Communiqué de Presse de la Pinacothèque de Paris, document PDF, octobre 2012, Paris [en ligne], URL :

2. Humaniser les conséquences de la tragédie

Denis Rouvre va alors à la rencontre des rescapés et photographie ceux qui l'acceptent, grâce à un studio mobile aménagé dans le foyer commun de ces villages de préfabriqués. Les personnes posent sur fond noir, frontalement, seules pour la plupart, une mère et son enfant faisant exception à la règle. Les sujets sont représentatifs de la population japonaise peuplant ces villages de pêche côtiers, majoritairement âgés, voire très âgés.

L'éclairage construit et contrasté qu'on lui connaît, fait se détacher du fond noir les visages de ces japonais à la manière d'un clair obscur contemporain. Ainsi isolés de tout élément extérieur, ces faciès deviennent un début de lien avec les événements, et indiquent la présence de l'humain détaché de son milieu.

Denis Rouvre exprime le besoin organique, presque vital qu'il a eu de se rendre compte par lui même de l'étendue de cette catastrophe. Sa sensibilité artistique lui a permis de créer un pont entre sa compréhension consciente de la réalité qu'il a eue sous les yeux au Japon, et ce qu'il pouvait en retranscrire. Au cours de ce premier hiver après la vague, après que les médias, dont les représentations iconographiques vont au plus pressé, du plus large au plus anecdotique, aient quelque peu délaissé les environs du désastre, la pratique maîtrisée du portrait faisait de Denis Rouvre un auteur de choix pour réaliser un travail plus focalisé, plus intime et juste.



Fig 13 : *Toku Konno a tsunami survivor*, by Denis Rouvre Sendai, Japan, et *Katsuyoshi Hayasaka* 2012, 100 x 100 cm.
Source : <http://www.worldpressphoto.org/>

La construction du cadre n'est pas anodine : si le buste est présent, et même très important (nous allons voir pourquoi plus loin) sur plusieurs clichés, c'est bien le visage qui est particulièrement mis en exergue dans le déroulement de cette série.

Ces portraits servent tout d'abord l'humanisation des victimes, et les rendent plus proches au public européen et plus largement occidental, qui ne peut qu'être saisi d'empathie devant la dignité et la force qui émanent de ces personnes, malgré la douleur, la résignation et une multitude d'autres sentiments dont on peut deviner les traces sur ces visages.

La confrontation à ces regards, à ces visages, nous place en tant qu'être humain face à un autre être et à son humanité, et aux responsabilités que cela implique. Les portraits intimistes de Denis Rouvre permettent au spectateur de faire une expérience concrète de l'altérité, de "l'autre homme, qui de prime abord, fait partie d'un ensemble, qui somme toute m'est donné comme les autres objets, comme l'ensemble du monde, comme le spectacle du monde, l'autre homme perce en quelque manière cet ensemble précisément par son apparition comme visage, qui n'est pas simplement une forme plastique, mais qui est aussitôt un engagement pour moi, un appel à moi, un ordre pour moi de me trouver au service de ce visage, pas seulement ce visage, servir l'autre

personne qui dans ce visage m'apparaît à la fois dans sa nudité, sans moyens, sans rien qui la protège, dans son dénuement"⁵⁷.

Ces visages appellent à l'empathie sous sa forme la plus brute, ils re-contextualisent notre responsabilité humaine face à des inconnus habitant à des milliers de kilomètres et avec qui nous partageons peu de similitudes culturelles. Comme nous l'avons déjà indiqué, un des traits spécifiques de cette catastrophe, outre le gigantisme de la catastrophe naturelle et la "nouveau" de la diffusion radioactive, c'est qu'un pays riche et développé ait été touché.

Denis Rouvre fait écho aux propos de Yoann Moreau⁵⁸, qui expliquait l'invisibilité des cadavres dans les médias par le caractère développé du Japon, et explique qu'il s'est "rendu sur place [...] habité avant tout par la nécessité de [se] confronter à une réalité qui [lui] échappait et que [son] imagination rejetait". Il précise immédiatement avoir été "également troublé du fait qu'un désastre de cette ampleur ait pu atteindre l'un des pays les plus "développés" de la planète"⁵⁹. "Comment un pays aussi industrialisé que le Japon peut réagir, faire face à un chaos aussi important. On a toujours l'habitude d'entendre des drames humains énormes dans des pays qui sont extrêmement défavorisés [...], des pays du tiers monde. C'est devenu un peu un lot commun, quelque chose d'assez habituel de voir des pays pauvres souffrir. Ce qui m'intéressait c'était d'aller voir comment une situation aussi chaotique que le drame de ce tsunami du 11 mars pouvait se ressentir dans la population et quels étaient aussi les moyens que les gens se donnaient pour réagir à ça"⁶⁰.

Nous l'avons dit, au-delà du fait que la culture et le mode de vie japonais soient difficilement comparables aux nôtres, c'est en partie le fait que la population d'un pays "riche" se trouve en posture de victime, qui éveille autant notre empathie, car il est d'une certaine manière plus aisé pour un public occidental, européen ou français, de

⁵⁷ Emmanuel Levinas, *L'Asymétrie du Visage*, interview d'Emmanuel Levinas par France Guwy pour la télévision néerlandaise en 1986, in *Cités* n°25, janvier 2006, Paris, Presses Universitaires de France, [en ligne], URL : http://www.jstor.org/stable/40621273?seq=1#page_scan_tab_contents consulté le 12 Mars 2016. p. 116.

⁵⁸ Moreau, *op. cit.*, 20 mars 2011.

⁵⁹ Denis Rouvre, *Low Tide, le Japon du chaos*, Paris, Somogy, 2012, p. 11.

⁶⁰ Denis Rouvre, *An interview with French photographer Denis Rouvre about his winning portrait of a survivor of the tsunami in Japan*, in worldpressphoto.org [en ligne], URL : <http://www.worldpressphoto.org/people/denis-rouvre>, consulté le 10 mai 2016.

s'identifier à la population japonaise qu'à celles des zones habituellement touchées par les catastrophes naturelles et humaines.

La sensation de proximité est en quelque sorte facilitée, transcendant la distance culturelle qui existe habituellement lorsque une population défavorisée est touchée par une catastrophe. Cette proximité est accentuée grâce aux rencontres qu'a vécues Denis Rouvre qu'il nous transmet avec ses photographies, et leur style unique qui permet aux visages de surgir et d'en appeler à notre responsabilité d'homme face à la souffrance d'un autre homme, où qu'il soit et d'où qu'il vienne.

3. Rendre compte du lien entre les hommes et leur Milieu

A ces portraits sont adjoints des paysages, fruit des pérégrinations initiales de photographe le long de la côte sinistrée du Tohoku. Parmi ces paysages, resurgissent des détails ayant été aperçus parmi les images d'information en continu de la première phase, des symboles à la portée iconographique marquante et témoins de la présence technologique et humaine lors du tumulte qui désormais signent l'abandon de ces zones.

Le parallèle entre les clichés de Rouvre et ces premières photographies de presse, portant pourtant sur les mêmes objets, mais à des moments distincts, confirme à la fois l'importance de la temporalité sur la perception des lieux et des objets, d'une part, donnant tout son sens à la distinction entre les étapes de l'iconographie que ce mémoire cherche à étudier, et d'autre part, la différence d'approche intellectuelle entre photojournalisme et photographie artistique, puisqu'il apparaît avec autant d'évidence que de force que Rouvre opère ici un véritable déplacement du regard. Déplacement d'abord dans le temps, comme évoqué précédemment, mais déplacement dans l'espace également, puisque dans les deux cas illustrés ci-avant, l'orientation, l'angle et le cadrage sont différents, décalés. Ils permettent de replacer l'objet qui attire l'œil du photographe dans un cadre plus large : ce n'est pas le navire qu'il s'agit de regarder, mais comment ce navire prend place dans la nature, les montagnes en arrière-plan et la neige au premier, les traces de pneus laissant deviner une présence humaine encore présente par touches subtiles.



Fig. 14 : Denis Rouvre in *Low Tide*, 2011, et *The Kikuta family observe a moment's silence at the site where their house once stood beside the stranded fishing vessel Kyotoku Maru.*” Photo : AP⁶¹.



Fig. 15 : Denis Rouvre, *Low Tide*, 2011, et Kosuke Okahara, *Fukushima Fragments*, 2011-2014.

De même, le promontoire du garde-côte abandonné n’est pas photographié de face, mais de biais par Denis Rouvre, ce qui permet notamment de mettre en arrière-plan, une nouvelle fois, le relief du paysage, si spécifique à l’archipel japonais, ainsi que l’embouchure du cours d’eau douce dans la mer. Ainsi, dans les deux cas, le déplacement littéral de l’appareil permet de remettre les éléments créés par l’homme dans un cadre plus large, où la nature est partout présente et l’homme se manifeste par touches.

⁶¹ Source : China Morning Post, [en ligne] mis en ligne le 14 août 2013, URL : <http://www.scmp.com/news/asia/article/1296488/japanese-fishing-boat-washed-tsunami-be-destroyed-after-vote-residents>, consulté le 12 mai 2016.

Ainsi le Milieu prend peu à peu son importance, Milieu humain aux liens bouleversés mais non rompus. Ces liens entre les Japonais rescapés et désormais isolés de leurs foyers initiaux, de leur milieu, Denis Rouvre les retisse en faisant dialoguer ses portraits avec les paysages.

Outre les témoignages de ces personnes, par la mise en page et en relation de certains diptyques, il met en évidence qu'au delà d'une simple interdépendance, c'est l'identité qui qualifie le mieux le lien entre les humains et les lieux au moyen de détails qui agissent tel des marqueurs subtils.

Ici donc ressurgit l'idée de Fûdo, de Milieu Humain évoquée précédemment. Les Japonais ont un rapport bien spécifique à la nature et aux saisons, façonné tout au long de l'histoire de leurs croyances et qui a conditionné leurs modes de vies en fonction des régions. Ainsi cette sensibilité se dessine par des sentiments communs d'appréciation très diversifiés à l'égard de manifestations naturelles qui peuvent nous paraître anecdotiques dans un monde "moderne". Cette attention constante, précise et poétique, à tout l'environnement qui les entoure se retrouve dans des particularités de la langue japonaise, permettant d'exprimer ces nuances.

Ainsi, Augustin Berque explique comment la langue japonaise rend compte d'une de ces sensibilités notables : "La *pluie*, par exemple, est bien autre chose qu'une précipitation d'eau (sa forme objective). Telle pluie ne tombe qu'en telle saison, voire tel moment de la journée, parce qu'elle est inséparable de tout un monde de sensations, d'émotions, d'évocations dont l'enchaînement plus ou moins codifié l'enclave dans un certain paysage. [...] [on] distingue en effet dans le genre *ame* (pluie) un grand nombre d'espèces [...] :

kosame : petite pluie, bruine, crachin.

hisame : cataracte, déluge.

hisame (qui s'écrit différemment) : grêle, grésil ; synonyme *hyô* qui évoque plutôt l'été, *arare* (qui évoque plutôt l'hiver)

yûdachi : ondée vespérale, en saison chaude

samidare : "pluie du cinquième mois" (lunaire), i.e. mousson ; [...] etc."⁶².

⁶² Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice - Les Japonais devant la nature*, Paris, Bibliothèque des sciences humaines, éditions Gallimard, 1986, p. 24-25

Dérivant directement de la notion du milieu humain de Tetsuro, cette dernière pouvant être définie ou résumée comme la relation d'un groupe d'humain à l'étendue terrestre, la notion d'écoumène prend également ici sens. La manière dont Denis Rouvre met en relation ses portraits avec certains paysages permet d'appréhender ce qu'Augustin Berque appelle la "géographicité de l'être"⁶³, ce qu'il définit comme étant "la relation '[...] géographique et ontologique [...] par laquelle la chose étendue est si peu étrangère à la chose pensante, qu'elle participe de son être même"⁶⁴.

J'ignore si Denis Rouvre est familier des écrits de Berque, mais il a de toute évidence ressenti avec force ce rapport qui unit les rescapés qu'il a rencontré en 2012 aux paysages dévastés qu'il a vus en 2011. Aussi, ces liens nous sont proposés par la composition de diptyques paysage/visage, l'ouvrage en comptant une dizaine qui égrainent les pages.

Il est important de relever que les associations ne sont pas choisies au hasard : chacune des personnes mise en relation avec un paysage est originaire de la région ou de la ville représentée.

De subtils ponts se créent alors entre les images se faisant face. Les reflets dans les flaques d'eau vaseuse de la ville d'Ishinomaki répondent à celle du manteau de Katsumi Suzuki, créant un troublant parallèle.

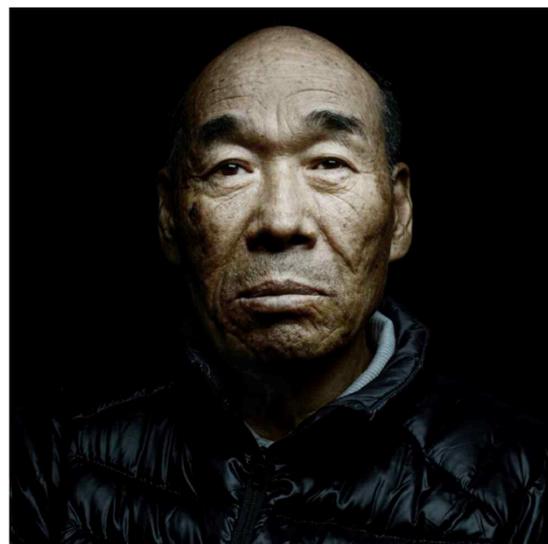
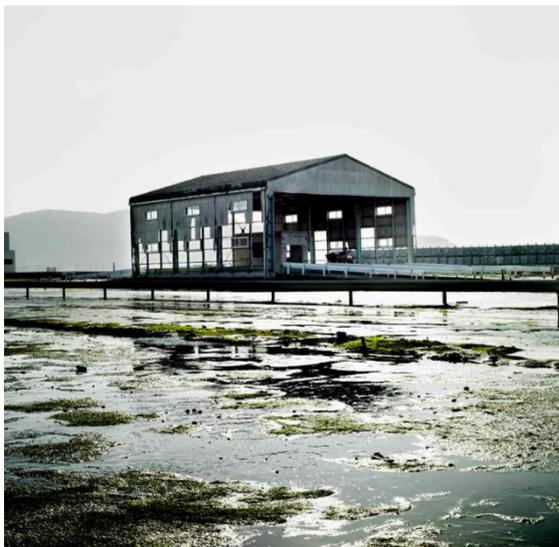


Fig 16 : double page 51-52, "Ville d'Ishinomaki 石巻市 - Katsumi Suzuki, ville d'Ishinomaki 鈴木勝美 | 石巻市." Photos de Denis Rouvre, 2011-2012.

⁶³ Augustin Berque, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁴ *Ibid.*

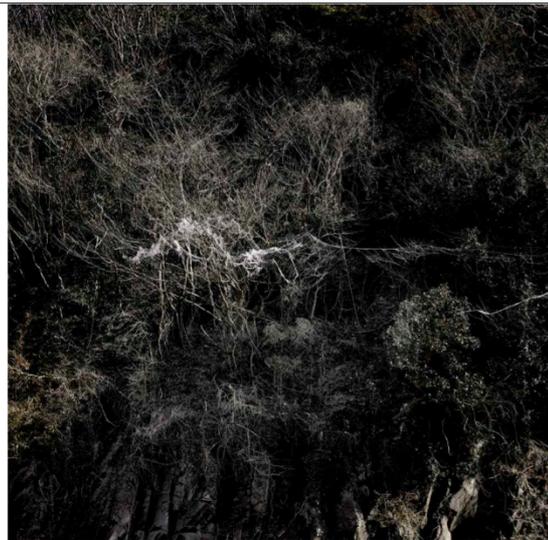


Fig 17 : double page 63-64, "Tamiko Sato, ville d'Ishinomaki 佐藤 たみ子 | 石巻市 - Ville de Minamisanriku 南三陸町." Photos de Denis Rouvre, 2011-2012.

Les fins cheveux blancs de Tamiko Sato semblent extraits des buissons et branchages du paysage présenté à sa droite. Ils s'extirpent de la même obscurité, et semblent partager plus qu'une simple ressemblance. Il n'y a une communauté de nature entre cette femme et ces branchages, ils participent du même Milieu, défini à la fois par ses hommes et sa Nature.

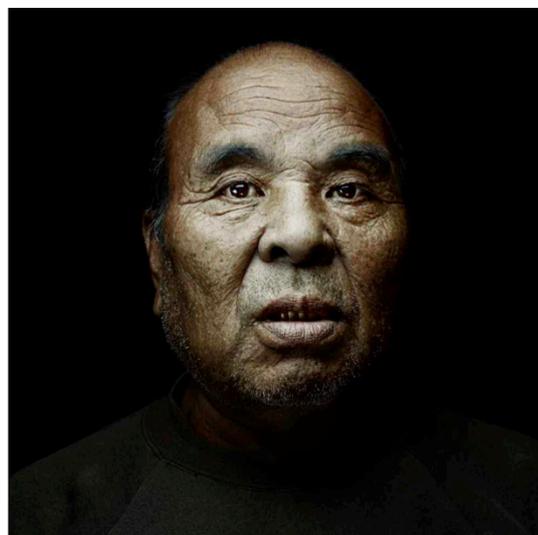
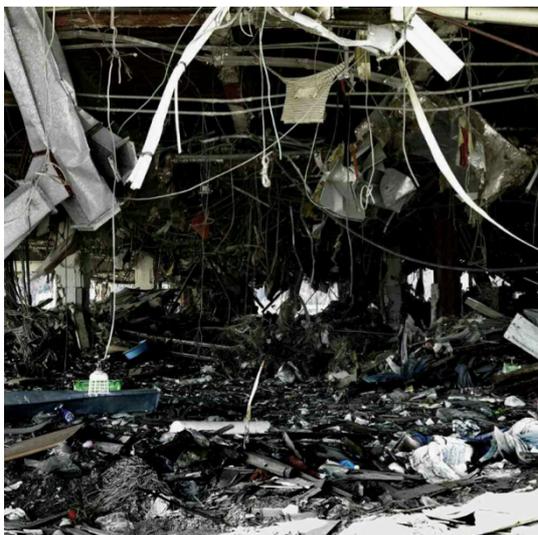


Fig 18 : double page 155-156, "Ville de Rikuzentakata 陸前高田市 - Seiichi Yamamoto, ville de Sendai 山本 靖一 | 仙台市 " Photos de Denis Rouvre, 2011-2012.

Ici, le faciès presque brutal, interrogateur et assez déconcertant de Seiichi Yamamoto se confond également avec le paysage détruit qui l'accompagne : les plombages de ses dents font écho à l'amas de métal et de tôle qui autrefois composait

un bâtiment, réduit à cette ruine en un rien de temps. En associant la composition du visage à celle du paysage, pour en souligner les similitudes, Denis Rouvre crée un milieu commun qui personnifie le paysage et naturalise le personnage.

La préface de Christian Caujolle⁶⁵ sonne particulièrement juste, tant visage et paysage s'entremêlent : "On pourrait presque parler de portraits de paysage quand bien des visages, ridés, évoquent le travail de la terre – ici, il s'agit de celui du temps, de celui du choc aussi, peut-être -, la façon dont l'homme transforme l'environnement. Le calme et l'équilibre que le carré favorise rendent plus perceptibles la tension, jamais explicite, qui baigne un ensemble plus sensible, mais avec retenue, que psychologique. La pratique reste documentaire, même si elle se refuse à la narration comme à la description et trouve un juste équilibre entre le montrer et le ressentir, entre éprouver et donner à voir". Tous ces visages, burinés par le soleil, dont les rides ressemblent à autant de crevasses créées par le long travail d'érosion de l'eau, rappellent les paysages marqués par la nature et l'homme. Nul besoin de texte d'accompagnement pour les paysages ou les portraits, sobrement intitulés du nom de la personne, ou d'explications poussées sur le contexte, l'image suffit à susciter l'émotion et suggérer l'identité des hommes et de leur Milieu.

B. Ayesta et Bression, genèse d'un travail au long cours

1. Biographies et contexte artistique

Carlos Ayesta est né en 1985 à Caracas au Venezuela, diplômé d'un CAP du Centre Iris, il est photographe indépendant spécialisé dans l'architecture notamment pour des séries réalisées encordé, et vit et travaille à Paris.

En 2012 il fait partie des lauréats SFR Jeunes Talents et à cette occasion est exposé à l'Hotel de Ville de la Mairie de Paris en parallèle de l'exposition "Doisneau - Paris, Les Halles" et au Forum des Halles.

Guillaume Bression a suivi une formation d'ingénieur à l'IASE (Institut Supérieur de l'Aéronautique et de l'Espace) puis est diplômé de l'IFP (Institut Français du Pétrole,

⁶⁵ Rouvre, *op. cit.*, p. 41.

anciennement “ENSPM - Ecole Nationale Supérieure du Pétrole et des Moteurs”) une école d’application de Polytechnique, et se forme finalement au journalisme dans une école parisienne.

Désormais photographe et réalisateur de documentaires pour Tokyo Prod, une société de production francophone au Japon dont les missions vont du tournage de “prêt à diffuser” (capsules de courts sujets d’actualités) et contributions transversales à des documentaires concernant le Japon et la Corée, à la réalisation de vidéos institutionnelles.

Il était correspondant pour France24 au Japon au moment des évènements.

En 2011, Carlos Ayesta et Guillaume Bression entreprennent un projet à quatre mains, combinant leurs talents respectifs, autour de la zone irradiée de Fukushima.

Commence alors un travail qui verra la création de plusieurs séries distinctes s’entrecroisant parfois de manière chronologique, liées cependant par les fils conducteurs de leur démarche : la radioactivité et la temporalité.

Leur travail et son renouvellement et évolution au fil des années recouvrent les trois temps évoqués au début de ce mémoire. Il est ainsi un marqueur visuel et historique important dans l’observation et la compréhension future de la catastrophe de Fukushima.

Un des aspects techniques qui rend ce travail caractéristique est que les images et leur construction sont le fruit non pas d’un œil et d’une sensibilité, mais de deux. Carlos Ayesta et Guillaume Bression réfléchissent en effet les prises de vue en amont, mais composent également une grande partie des cadrages ensemble. En résultent des visuels étonnants qui, tout en gardant une portée documentaire, se détachent de sa construction traditionnelle par l’interaction des deux photographes lors de la création de leurs images.

En effet, l’un de par sa formation journalistique et l’autre par sa pratique rompue de la photographie de commande connaissent les codes qui régissent la photographie de presse. La mise en scène très clairement assumée dans plusieurs des séries qui composent le projet “Fukushima No Go Zone” est, et ce particulièrement pour celles réalisées au cours du premier temps, un pied de nez à la photographie de presse ou documentaire traditionnelle.

Les codes de la photographie de presse, en sont venus à être érigés en dogmes de cette pratique, et les écarts ont prêté à des controverses publiques mondiales dépassant le cadre du milieu de la photographie.

En effet, l'on peut se penser aux polémiques qui ont entouré les éditions du prix World Press Photo de ces dernières années. Cette récompense photographique mondialement connue a vu en son sein naître plusieurs problématiques suite à l'évolution des pratiques des professionnels en lice, pourtant en premier lieu récompensé par les prix.

Ainsi la photo de Paul Hansen représentant les funérailles de deux enfants palestiniens, et son choix par le jury de l'édition 2013 s'est vu critiquée à posteriori en raison de l'évident traitement en post-production magnifiant la lumière.



Fig. 19 : *Gaza Burial*, 20 novembre 2012, photo by Paul Hansen.⁶⁶

La foule, l'émotion ainsi générée face à ce mélange de douleur à l'égard de la mort violente d'enfants et d'esthétisme dans la représentation, sera même qualifiée de "cinématographique".⁶⁷

En ce qui concerne la réflexion qui nous intéresse vis-à-vis du travail d'Ayesta et Bression, la polémique du World Press Photo 2015 autour des photographies de

⁶⁶ source [en ligne] : URL : <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/spot-news/paul-hansen>

⁶⁷ Claire Guillot, "Une photo "cinématographique" remporte le World Press Photo, in <http://expo-photo.blog.lemonde.fr/>, [en ligne] mis en ligne le 15 février 2013, URL : <http://expo-photo.blog.lemonde.fr/2013/02/15/une-photo-cinematographique-gagne-le-prix-world-press/> , consulté le 18 mai 2016.

Giovanni Troilo sur la ville de Charleroi en Belgique est l'exemple le plus récent et le plus notable. Une des "accusations" qui pesaient sur l'intéressé et ont fait que son prix lui a été retiré⁶⁸ est la mise en scène lors d'une photo de nuit où il a utilisé un flash déporté à l'intérieur d'une voiture où un couple s'ébat.



Fig. 20 : "My cousin agreed to be photographed while having sex with a girl in his friend's car. For him it was not strange.", in *La Ville Noire*, photo by Giovanni Troilo, 2012.

S'en est suivi un débat qui a dépassé les simples sphères des professionnels de la photographie, pour s'inscrire dans les tribunes plus publiques de nombreux médias. Car il s'agit bien du public à qui s'adressent ces images d'information. Il importe que celui-ci partage les codes esthétiques et narratifs qui régissent l'expression photo-journalistique actuelle. Mais une question s'impose alors. Face à la scénarisation du réel, incluant de façon complémentaire la mise en scène et la post-production des images, on est en droit de se demander si le public est susceptible de déchiffrer les mécanismes par lesquels le style documentaire se soumet, à l'instar de la photographie d'art, à un principe de virtualisation. Dans le travail de Carlos Ayesta et de Guillaume Bression, il n'y a pas de confusion possible. Tous deux placent leur approche sous le signe de la scénarisation et nous verrons que cette stratégie parvient, par un biais différent de celui de Denis Rouvre, à témoigner du milieu humain qui caractérise l'intimité que les Japonais entretiennent avec leur environnement.

⁶⁸ "World Press Photo Withdraws Award For Giovanni Troilo's Charleroi Story", in <http://www.worldpressphoto.org/> , [en ligne] mis en ligne le 4 mars 2015, URL : <http://www.worldpressphoto.org/news/2015-03-04/world-press-photo-withdraws-award-giovanni-troilo%E2%80%99s-charleroi-story> , consulté le 18 mai 2016.

2. *Clair Obscur*

Guillaume Bression est à Tokyo en mars 2011, lorsque la terre tremble et la vague s'abat sur les côtes japonaises. D'emblée, il souhaite dépasser le simple reportage. Désirant réaliser plus qu'une commande pour le milieu journalistique, il s'associe à Carlos Ayesta avec qui il souhaite combiner son intérêt personnel pour l'approche documentaire à la pratique de la photographie conceptuelle, peut-être inspirés par les démarches de photographes tels que Jeff Wall, Paul Graham ou encore Gregory Crewdson, leur permettant ainsi de transcender les frontières qui les opposent historiquement. Principe que l'on pourrait désigner, à l'instar de Georges Didi-Huberman dans *Quand les images prennent position*, à propos d'un contexte historique et de protocoles artistiques différents (la deuxième guerre mondiale, le photomontage et les tableaux d'images), comme un "art de disposer les différences", une "façon de montrer toute disposition comme un choc des hétérogénéités"⁶⁹ susceptible de faire émerger un ensemble de questions.

Bien entendu, il ne s'agit pas simplement de disposer mais, comme le précise par ailleurs Didi-Huberman, de "dysposer", c'est à dire d'aboutir à une problématique à laquelle aucun des éléments de l'équation, si nous pouvons nous exprimer ainsi, ne peut accéder séparément. Ici, il n'est plus question de manifester le conflit par une quelconque syntaxe visuelle, il s'agit d'établir le conflit dans l'esthétique d'une seule image et d'y intégrer, le cas échéant, un objet ou un artefact perturbant le sens même du réel à partir de ce qu'il offre à voir.

⁶⁹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Paris, Ed. de Minuit, col. Paradoxe, 2009, p. 96.



Fig. 21 : *Mauvais Rêves*, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014-2015⁷⁰

Si le réel demeure la toile de fond, la mise en scène par l'ajout d'un matériau exogène, par exemple une bande de film plastique symbolisant la délimitation des zones irradiées dans un seul et même tissu urbain, et la représentation de scènes de vie dans les lieux délaissés depuis la catastrophe créent bien cette distance interrogatrice qui pousse l'observateur à se demander quel est le sens de la béance ainsi creusée en chacune des images.

Ainsi, fin 2011, à la suite de la catastrophe dans un temps commun à celui des pérégrinations de Denis Rouvre sur les côtes du Tohoku, débute leur première série, *Clair Obscur*.

Au cœur de la zone interdite, ravagée par le passage du tsunami d'abord et la radioactivité ensuite, dépossédée des quatre-vingt milles personnes qui vivaient là, ils ont, à l'aide de flashes déportés, rééclairés ces lieux vides de leur habituelle présence humaine.

⁷⁰ Carlos Ayesta et Guillaume Bression in www.fukushima-nogozone.com , [en ligne], date de mise en ligne inconnue, URL : <http://www.fukushima-nogozone.com/#!>© Carlos Ayesta - Guillaume Bression/zoom/c10up/i115cr , consulté en décembre 2015



Fig. 22 : Clair Obscur, photo by Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2011⁷¹.

Il en résulte des clichés étranges et presque angoissants, où règne l'absence et on l'imagine le silence. Dans ces villes où l'éclairage public n'est plus, les scènes de désolation semblent d'autant plus figées que nous nous trouvons à peu près un an après les événements. On retrouve au cours de leurs différentes séries, des similitudes entre leur démarche et celle de Denis Rouvre ; en l'occurrence ici dans le fait de sillonner les zones abandonnées et donner à voir ce qui est resté.

Les cadrages et formats diffèrent. Ayesta et Bression ont opté pour le format paysage, assez grand angle, conservant par la même un lien avec les représentations populaires de la photographie documentaire. Bien qu'il s'agisse de photographies de lieux inertes, nous assistons ici à ce qui sera le fil rouge de leur travail, à savoir la mise en scène. Car ces paysages deviennent des décors de cinéma : sans en altérer physiquement les éléments afin d'obtenir un résultat précis, la construction de ce qui est donné à voir grâce à l'éclairage artificiel du flash constitue une mise en scène.

Sont principalement mis en lumière les bâtis, endommagés ou non, les moyens

⁷¹ in <http://www.loeildelaphotographie.com/fr>, [en ligne], mis en ligne le 15 décembre 2012, URL : <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2012/12/15/article/16563/carlos-ayesta-guillaume-bression-clair-obscur/> , consulté en décembre 2015.

de transport (voitures, bateaux...), les routes, bref, des artefacts de l'habitation des lieux par l'homme et de sa transformation du territoire.



Fig. 23 : Clair Obscur, photo by Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2011⁷².

Leur travail entre en écho avec cette invocation de Michaël Ferrier : “Futaba, Tomioka, Namie, Okuma, Minami-Sōma, Itate-mura...retenez ces noms, avant de les oublier définitivement, des villes au nom vide où ne résonne plus que le souvenir de l'absence : ce sont les nouvelles villes fantômes du Japon”⁷³. Chez Rouvre, les paysages montraient discrètement la présence de l'homme, tandis que ceux-ci soulignent surtout son absence et l'incongruité de ce vide dans un paysage dessiné par les humains, fait par et pour eux.

Le décalage entre la période où ont été réalisées ces images, ce temps précédemment évoqué, qui donne encore lieu à de la photographie de reportage, cet “après après-immédiat”⁷⁴, et les moyens mis en œuvre créent conjointement une sorte de zone grise qui fait la spécificité de leur travail.

⁷² Carlos Ayesta et Guillaume Bression in www.fukushima-nogozone.com, [en ligne], date de mise en ligne inconnue, URL : <http://www.fukushima-nogozone.com/>, consulté en décembre 2015.

⁷³ Michaël Ferrier, *Fukushima : récit d'un désastre*, Paris, éditions Gallimard, collection L'Infini, 2012, p.

⁷⁴ Caujolle, *op. cit.*, p. 40.

On peut y voir là aussi, bien que différemment, la présence d'un milieu qui n'est plus celui de Tetsurô Watsuji et d'Augustin Berque, mais celui d'après, un milieu de la brisure qui a surgi en son sein, le milieu naturel ayant été séparé des humains qui le peuplaient à la fois par une manifestation naturelle, le tremblement de terre et le tsunami, mais surtout en raison d'un fléau qui est lui le fait des hommes, la radioactivité.

Elle introduit également les séries suivantes réalisées par le duo de photographes, mettant en exergue la temporalité bien particulière qui régit la réflexion et la création à Fukushima, et que ce mémoire cherche à étudier.

III. 3^{ème} temps - Une catastrophe au long cours : la fuite de la représentation.

Ce troisième temps, qui pourrait avoir une durée presque infinie, est le temps long du lendemain qui dure. Mickaël Ferrier, qui vit au Japon et a été témoin des évolutions du ressenti de la population locale face au bouleversement de leurs vies tel qu'induit par le séisme puis la catastrophe nucléaire, qualifie ce temps de "demi-vie" qui représente à ses yeux l'état du monde après Fukushima au Japon.

L'expression rencontre un certain succès⁷⁵, tant elle semble saisir l'essence de cette période : "Ce n'est pas une extermination violente, c'est un état létal"⁷⁶, une vie diminuée pour les hommes des zones concernées. Du point de vue de la création artistique, c'est l'obsession pour la radioactivité qui domine, ainsi que l'idée d'un champ des possibles amoindri pour les populations touchées.

A. Une opposition/compétition apparente entre les hommes et la nature

Alors que Rouvre avait choisi de mettre en parallèle les hommes et la nature, plutôt que les lieux "humains", Ayesta et Bression, dans leur série *Nature* ont décidé de montrer le débordement de la nature laissée à elle-même, qui, outrepassant les frontières bâties, envahit les lieux "humains", les rendant hostiles aux hommes. Ainsi l'incongrue absence des hommes leur rend les lieux qu'ils avaient aménagés pour leur confort hostiles à eux-mêmes.

⁷⁵ L'expression est notamment réutilisée par l'écrivain Philippe Forest, "Le Japon d'après la vague", in *Le Monde Culture et Idées*, mis en ligne le 20 décembre .2013 et mis à jour le 21 décembre 2013, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/12/20/le-japon-d-apres-la-vague_4337500_3246.html, consulté le 12 avril 2016, ou encore par la sociologue japonaise Chikako Mori, "Fukushima ne doit pas être le nom du désastre nucléaire", in *lemonde.fr*, mis en ligne le 9 mars 2012, URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/03/09/fukushima-ne-doit-pas-etre-le-nom-du-desastre-nucleaire_1655609_3232.html, consulté le 12 avril 2016.

⁷⁶ Ferrier, *op. cit.*, p. 249.

1. Ayesta et Bression - *Nature*

La série *Nature* prend place comme une suite logique mais lointaine à *Clair Obscur* ; nous sommes cette fois plusieurs années après. Nous ne sommes plus dans le contexte nocturnes des ruines surgissantes. La destruction matérielle n'est plus aussi prégnante, recouverte par une verdure envahissante qui à l'absence d'humains a substitué une sensation de calme étrange.



Fig. 24 : *Nature*, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014⁷⁷.

La contamination radioactive ne dit pas son nom pourtant elle est omniprésente et même plus visible qu'auparavant. Outre le fait que la série ait été réalisée après la saison des pluies, cette nature florissante a une autre raison d'être aussi verdoyante. Le phénomène, observé avant cela à Tchernobyl, est l'un des signes et paradoxes de la contamination radioactive : les plantes ont la particularité d'absorber le césium qui agit alors comme du potassium de meilleure qualité et leur permet donc une croissance

⁷⁷ Carlos Ayesta et Guillaume Bression in www.fukushima-nogozone.com , [en ligne], date de mise en ligne inconnue, URL : <http://www.fukushima-nogozone.com/>, consulté en décembre 2015.

améliorée. Marc Pallain, dont nous allons découvrir le travail ultérieurement, a relevé la particulière magnificence de cette nature et parle dans son journal de bord, tenu à l'occasion de son séjour sur les lieux de la contamination radioactive, de "l'inquiétante beauté des paysages de Fukushima"⁷⁸.

En effet, des hortensias cueillis sur le bord d'une route "dégagent [...] un rayonnement de plus de 5 µSv/heure, (soit plus de 20 fois le maximum admis en France pour la population en équivalent annuel !)"⁷⁹.



Fig. 25 : Photo by Marc Pallain, 2012.

La végétation envahit tout. Le milieu naturel opérant un débordement de son champ initial, il devient sous un abord apaisant représentatif du caractère dramatique et définitif de l'absence des humains dans ces lieux que les plantes ont remplacé.

Les mots de Michaël Ferrier sur les nouvelles villes fantômes⁸⁰ trouvent ici tout leur sens.

Dans cette série, nulle photographie de lieu purement "naturel", vierge de présence humaine. Au contraire, les auteurs font le choix de ne montrer la nature que lorsqu'elle se montre conquérante, qu'elle envahit les lieux laissés à l'abandon par les hommes. La radioactivité, catastrophe d'origine humaine et qui contamine le milieu humain, offre paradoxalement l'occasion d'une prospérité possible pour la nature à l'état sauvage, qui s'en accommode bien mieux que les humains.

⁷⁸ Marc Pallain, in Le Blog de Marc Pallain, [en ligne], mis en ligne le 12 mars 2013, URL : <http://www.marcpallain.fr/article-l-inquietante-beaute-des-paysages-de-fukushima-116118131.html>, consulté en janvier 2016.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Ferrier *op. cit.*, p. 70.



Fig. 26 : Nature, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014

Les plantes se servent des paraboles et autres antennes électriques comme tuteur, et poussent d'autant plus haut qu'elles se montrent habiles à exploiter les traces laissées là par les hommes depuis partis.

Loin de montrer l'identité ou la complémentarité entre l'homme et la nature dans la culture japonaise que Rouvre suggérait dans ses images, Ayesta et Bression semblent vouloir illustrer l'idée contraire, à savoir celle d'une certaine substituabilité entre les deux, voire une compétition : partout d'où l'homme avait contenu la nature pour s'installer et dessiner les lieux pour son usage, à peine l'homme retiré, la nature revient avec force pour coloniser les lieux, et les faire siens. Autant que faire se peut, elle semble vouloir effacer la présence passée de l'homme, et régner sans partage.



Fig. 27 : Nature, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014.

Cette invasion de la nature prend également un autre sens symbolique plus subtil et spécifique à la sensibilité et culture japonaise, et qui échappe sans doute à notre œil occidental.

Ce changement de paradigme dans la représentation, et la liberté de la nature reprenant ses droits, qui plus est de manière gigantesque, constituent précisément un antagonisme à la définition du jardin japonais, le moyen d'expression du zen dans le domaine artistique. En effet, comme l'explique François Berthier, historien des arts du Japon, dans le jardin japonais, "il importe alors de dépouiller la nature de son écorce, d'en retrancher tout ce qui peut l'être. En réduisant la nature à ses plus petites dimensions et en la ramenant à sa plus simple expression, on parvient à en extraire l'essence ; et c'est en saisissant l'essence de la nature que l'homme peut découvrir en soi sa "nature originelle"."⁸¹.

⁸¹ François Berthier, *La Mystérieuse Beauté des jardins japonais*, Paris, éditions Arléas, 2015, p. 16.

2. Ayesta et Bression - *Retour sur nos pas*

D'un point de vue temporel, il importe de préciser que cette série a été réalisée en partie au même moment que *Nature*.

Une fois la zone interdite parcourue et enregistrée sur plusieurs phases de temporalité, Ayesta et Bression entament une nouvelle étape de leur travail, qui éclaire une facette différente : la présence humaine.



Fig. 28 : *Revenir sur nos pas*, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014-2015.

Ici intervient de nouveau la mise en scène. Les auteurs invitent des personnes déplacées des zones interdites, rencontrées au cours de leurs voyages, à revenir sur leurs anciens lieux de vie, à des endroits qu'ils avaient pour habitude de fréquenter, où ils avaient le sentiment d'être chez eux. Les clichés ne correspondent pas à des moments saisis, mais créés de toutes pièces, le caractère artificiel assumé, qui contraste avec une attitude des modèles qui s'efforce d'être naturelle, renforçant l'étrangeté qui se dégage des images de la série.

Le parallèle entre le milieu naturel et le milieu humain est ainsi fait mais par l'intermédiaire d'un lien bien différent de celui créé par Rouvre. Il est en revanche

clairement plus violent, la démarche de confrontation ne rendant la brisure que plus évidente.

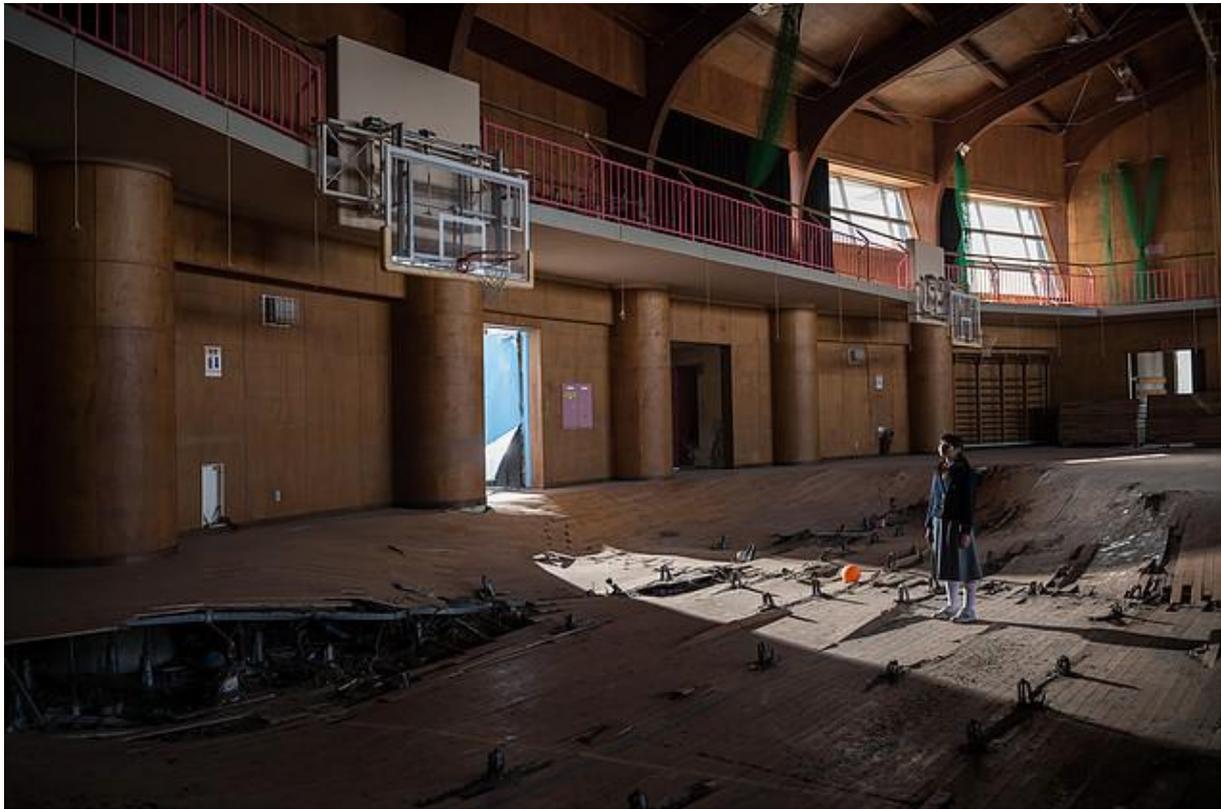


Fig. 29 : Revenir sur nos pas, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014-2015.

Les liens avec entre les individus et les environnements sont moins subtils que chez Rouvre. Les personnes sont placées dans des lieux à la portée émotionnelle évidente, et quand bien même l'évidence ne suffisait pas, les textes d'accompagnement explicitent les rapports qui ont unis ces êtres à ces lieux avant qu'ils en soient définitivement séparés. Mis en lumière grâce au même dispositif que pour *Clair Obscur*, les modèles apparaissent au mieux pensifs, mais surtout décontenancés.

Les retrouvailles avec le milieu ne semblent pas heureuses. Le lien apparaît brisé, rendant le retour douloureux et pénible. C'est comme si, en raison de la catastrophe d'origine humaine qu'est la contamination nucléaire, le lien de bienveillance de la nature envers l'Homme avait été brisé. Désormais, les lieux qui pourtant étaient connus deviennent inquiétants, hostiles, inadaptés à l'habitation humaine. Le milieu rejette l'homme par la faute de qui il est empoisonné.

B. Les frontières de la perception : donner à voir l'invisible.

1. Le contexte et la démarche de la création de la série *Fukushima - L'invisible révélé* de Marc Pallain et Hélène Lucien

Marc Pallain, ancien professeur de géométrie non euclidienne, inscrit son travail photographique autour de la narrativité temporelle et son impact sur l'espace urbain ou rural. Il met en lumière la mémoire en traitant les traces inscrites sur les paysages ou les visages. Il a réalisé plusieurs films documentaires dans les années 1980, tel que *Auber au coeur*, film poétique sur l'univers d'Aubervilliers.

Ses travaux originaux et singuliers, souvent à la limite de l'abstraction, ont rencontré leur public : lors de ses trois dernières expositions en galeries parisiennes ("*Géométries Urbaines*" et "*Série H*", simultanément à la galerie Triode et à la galerie Barnes à Paris en 2010, *Mécaniques oubliées* en 2011 sous la forme d'un happening place de la Bastille, et "*In The Search of*" au centre d'art contemporain Tokyo Wonder Site, à Tokyo en 2012), le succès critique a été au rendez-vous.

Hélène Lucien, sculpteur et vidéaste, créatrice d'un collectif d'artistes en 1999 dont elle prit la direction, est active sur la scène culturelle française depuis près de vingt ans. Elle développe des événements artistiques originaux en France et à l'étranger ayant pour particularité de réunir des artistes et partenaires d'univers différents autour de projets communs.

Ses travaux personnels ont toujours été guidés par l'expérimentation et la recherche de résonances entre différents média et pratiques artistiques, afin de souligner l'écart existant entre notre connaissance du monde physique et ses représentations qui exigent d'être reconnues comme "l'image de quelque chose".

Elle a ainsi créé des œuvres autour de l'identité, mélangeant des traceurs ADN et fossiles ou encore des lentilles de microscopes, et naturellement a continué ses explorations en s'appropriant les nouveaux supports numériques.

Lauréate du symposium Menet en 1997, BRNO en 2001, ses créations ont fait l'objet de plusieurs expositions à Paris : à la Maison de la Culture du Japon, la Maison

de l'Art Contemporain à Fontenay-sous-Bois, l'Espace La Glacière, ainsi qu'à Bruxelles, Prague et Tokyo.

Touchés et émus par les événements du 11 mars 2011, Marc Pallain et Hélène Lucien ont en réaction pensé et mûri un projet permettant de témoigner, outre de l'empathie alors mondiale pour le peuple japonais, de la remise en cause d'un certain modèle nucléaire et énergétique aux conséquences potentiellement fatales.

Ce projet alors présenté comme fruit de l'association "ArtXperiences" fut sélectionné dans le cadre d'une résidence artistique avec le Tokyo Wonder Site et débuta en 2012, avec pour but de donner une image à la radioactivité.

Les deux artistes ont déposé des radiographies dans des lieux à plus ou moins haute densité de radioactivité, et dont le taux est variable au cours du temps. Ces radios sont récupérées après une certaine durée d'exposition dans la nature, développées et donnent ainsi à voir l'empreinte du nucléaire sur un support visuel.



Fig. 30 : "Chronoradiogrammes". Photographie, Marc Pallain, 2012.

Les objets obtenus sont baptisés des “chronoradiogrammes”, car comme l’explique Hélène Lucien “c’est le temps qui a été révélateur, qui a décidé du taux de révélation de la matière, [et qui] nous met au cœur de la matière”⁸².

Leur travail commun, s’apparente dans son processus, et ce sans concertation, à celui du japonais Shimpei Takeda, *Trace*, réalisé à peu près au même moment en 2012. Ce dernier, originaire de la région de Fukushima, enferme dans des pochettes hermétiques des films négatifs photographiques et de la terre de la zone contaminée, créant ainsi des visuels irradiés.

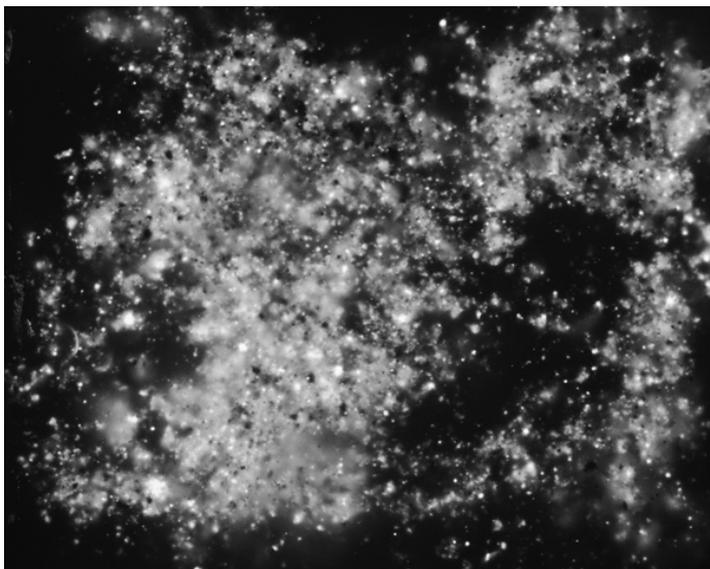


Fig. 31 : Trace #16, Lake Hayama (Mano Dam), Shimpei Takeda. 2012.

Face à ce que Michaël Ferrier décrit comme une “fuite de la représentation”⁸³, ces trois artistes, photographes mais également plasticiens, ont choisi de revenir au procédé initial de la photographie, l’impression directe sur surface sensible. Ce choix, contraint, exprime une nécessité à laquelle sont confrontés ceux qui tentent de donner à voir ce qui crée la spécificité de l’instant dont ils sont les témoins. Cette nécessité, c’est celle d’inventer de nouvelles approches pour combler un manque de la photographie dite classique, qui est dans l’impossibilité de proposer des représentations tangibles de la radioactivité.

⁸² Extrait de l’entretien enregistré dont la transcription est présentée en annexe B.

⁸³ Michaël Ferrier, *Vivre la catastrophe*, in *Communications*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2015/1, n°91, Paris, Seuil, 2015, p. 132.

Ainsi, comme l'explique très justement Michaël Ferrier, l'intérêt de ces créations n'est pas purement esthétique : au contraire, leur portée va bien plus loin, puisque "ces oeuvres jouent [...] résolument avec d'anciennes frontières, qu'elles contribuent à remettre en question, de vieilles oppositions binaires qui structurent encore trop souvent notre horizon épistémologique comme les couples individu/collectif, documentaire/création, art/science"⁸⁴.

Il est intéressant de relever la similarité d'approche et la simultanéité de leur travail avec celui de Shimpei Takeda. A peu près au même moment, un artiste japonais, avec sa sensibilité propre, bien sûr, mais également un référent culturel et intellectuel marqué par le Japon et ses traditions, originaire de la région même dévastée par la catastrophe, dont il entreprend d'utiliser directement la terre, comme médium d'objectivation de la radioactivité qui affecte son espace de vie, fait des choix techniques et esthétiques presque identiques à ceux pensés et maturés depuis l'Europe par un couple d'artistes français dont le rapport au monde est profondément marqué par un positivisme fondamentalement occidental.

Il semble donc, que par-delà les cultures, les formations intellectuelles, une forme d'expression artistique s'impose aux artistes photographes comme étant la plus à même d'exprimer l'horreur de la radioactivité qui est là, dont les conséquences sont visibles sans que la cause le soit.

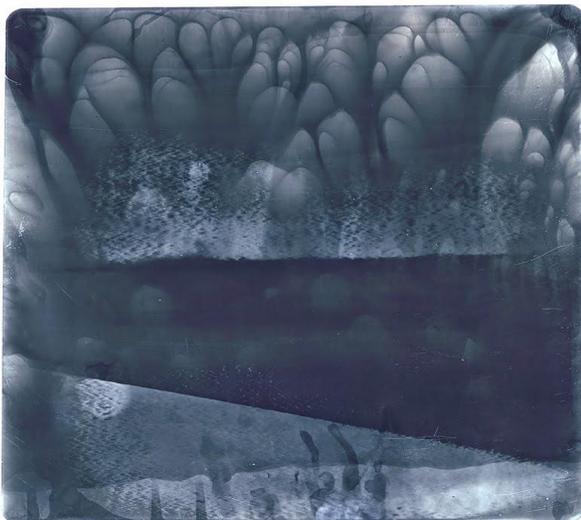


Fig. 32 : "Chronoradiogramme", by Marc Pallain et Hélène Lucien, 2012.

⁸⁴ *Ibid.*

2. Le dialogue avec l'esthétique du Japon et la façon d'être au monde des Japonais

Marc Pallain et Hélène Lucien partagent certaines références artistiques japonaises, notamment le cinéma de Kurosawa et d'Ozu. On sait à quel point ces réalisateurs ont empruntés aux codes esthétiques et aux modes de représentations traditionnels nippons de quoi alimenter leur élaboration respective de l'espace et du temps. Il suffit par exemple de se plonger dans la lecture des ouvrages d'Alain Bonfand (*Le cinéma d'Akira Kurosawa*, Paris, Vrin, 2011, 202 p.) et de Basile Doganis (*Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, 2005, 146 p.) pour s'en convaincre. La familiarité de M. Pallain et d'H. Lucien avec les films de ces deux réalisateurs a peut-être contribué à façonner leurs projets, il est sans doute impossible de l'affirmer avec certitude. Pourtant on constate une même propension à créer un milieu humain de type artistique par la présence de l'invisible (les *kami* chez Kurosawa, notamment celui de la neige dans *Rêves* (1990), le silence dans la plupart des films d'Ozu). Par contre, nous savons avec certitude que la formation scientifique et le passé professionnel des deux artistes français les prédisposaient à une sensibilité particulière à l'égard de l'énergie nucléaire, de ses emplois et de ses effets.

Si, comme on a pu le voir avec le travail de Denis Rouvre, l'approche narrative mise en en place par des européens sur les terres de Fukushima, trouve une résonance dans les conceptions du temps et de l'espace des Japonais, notamment avec le concept du milieu humain ou "Fûdo" de Watsuji Tetsuro, dont Augustin Berque s'est emparé pour développer sa définition de l'écoumène, Marc Pallain et Hélène Lucien apportent de ce point de vue une contribution à la fois complémentaire et inédite en France. Pour "faire milieu" il est indispensable que "la nature [...] s'exprime dans le langage de la culture, et, de nature sauvage devenir nature construite"⁸⁵. "Faire milieu" implique que les manifestations de cette nature ont des effets sur les représentations mentales et engendrent de ce fait des attitudes spécifiques. Le milieu naturel n'est plus dissocié du milieu humain, les deux deviennent indissociables l'un de l'autre et forment "le devenir du monde" pour la population du Japon.

⁸⁵ Berque, *op. cit.*, 1986.

Dans le travail commun des deux artistes dont nous analysons maintenant la démarche, "faire milieu" s'inspire des univers géométriques, "des univers avec asymétrie, dissymétrie, accidents, et profondeur de champs [...], des univers rencontrés en mathématiques pour les mettre à la portée de tous à travers l'observation de son espace quotidien"⁸⁶ selon les mots de Gaël Tchakaloff, et consiste à laisser la lumière sculpter la forme apparente sans figurer le réel ni le mettre en scène.

Marc Pallain se distingue par "sa capacité d'abstraction et sa permanente volonté de théorisation"⁸⁷ tandis qu'Hélène Lucien a une longue expérience de plasticienne et par conséquent de la création de formes concrètes et palpables. L'association de ces différentes qualités est clairement décelable dans la gestation et l'aboutissement des projets qu'ils ont développés à partir de Fukushima.

Les chronoradiogrammes en sont les illustrations parfaites. Sur le plan physique, ils sont la manifestation concrète des effets des radiations dans les zones exposées aux émanations nucléaires. Ils donnent un corps à ces radiations et délivrent de ce fait des formes lumineuses interprétables. Les chronoradiogrammes donnent ainsi à voir ce qui est inaccessible à l'œil nu ; et qui pourtant agit véritablement sur le milieu vivant. Mais il faut en dire davantage ici tant les Japonais ont développé depuis longtemps une relation sensible aiguë et attentionnée envers la nature, qu'ils ressentent comme faisant partie intégrante de leur être, et des différentes étapes de leur existence, que ce soit sur le plan physique ou psychique.

Ainsi la contamination des lieux par la fuite nucléaire est vécue pour certains comme un fait inéluctable, et cette attitude est à différencier de ce qu'on pourrait penser être du fatalisme : c'est un autre cycle de l'existence qui commence, et la réponse des Japonais revêt au contraire un sens profondément persévérant. Cet état de fait est illustré dans plusieurs rencontres qui ont marqué Marc Pallain au cours de la réalisation des chronoradiogrammes dans la zone irradiée : en discutant avec plusieurs personnes âgées qui retournaient dans les zones contaminées, il réalise que celles-ci expriment très simplement le sens du devoir et la nécessité de retourner sur les lieux qu'elles

⁸⁶ Gaël Tchakaloff, Portrait de Marc Pallain, dans le nouvel économiste [en ligne] mis en ligne le 05/04/2007 URL : <http://www.lenouveleconomiste.fr/portrait-marc-pallain-11255/>, consulté le 2 avril 2016

⁸⁷ *Ibid.*

ressentent par des phrases du type “C'est ma place ; j'ai des choses à y faire”⁸⁸. Une volonté qui, loin de traduire un fanatisme quelconque, est une des attitudes représentatives de l'indissociabilité entre le milieu naturel et le milieu humain, ressenti comme une évidence par ces vieux Japonais.

Témoigne de cette résonance également l'émotion de l'un des visiteurs de l'exposition à l'occasion de laquelle Marc Pallain et Hélène Lucien présentèrent leurs travaux, qui demeura de longues minutes face au chronoradiogramme qu'il avait sous les yeux⁸⁹. Peut-être a-t-il senti ce parallèle que l'on est tenté d'établir entre les forces mythiques agissantes et invisibles des traditions Shintô, comme a pu le faire en d'autres circonstances Kurosawa avec le *kami* de la neige, et l'énergie tout aussi prégnante de la neige nucléaire imperceptible autrement que sous une forme comparable à celle que proposent les deux artistes? Si les *kami* circulent parmi les êtres vivants et dans la nature, ils occupent aussi traditionnellement des lieux qui sont célébrés par les Japonais comme de véritables sanctuaires. Les *kami* sont donc par essence invisibles mais ils se logent également dans des formes, lieux, objets voire plus rarement dans des êtres. Dans ces conditions, serait-il saugrenu de voir dans les tâches de lumière des Chronoradiogrammes la présence d'un *kami*, d'une énergie à laquelle on associe son existence et qui façonne une certaine représentation du monde? Il n'est pas impossible non plus, par voie de conséquence, de sentir physiquement la présence de cette énergie en soi comme l'on sent la présence spirituelle d'un *kami*.

⁸⁸ Entretien réalisé avec Marc Pallain et Hélène Lucien, transcrit en annexe B.

⁸⁹ *Ibid.*

Conclusion :

De 2011 à aujourd'hui, la temporalité et son ressenti conscient ou non par les acteurs artistiques étudiés précédemment semble représenter une grille d'analyse satisfaisante de la représentation iconographique de Fukushima.

Anna de Pontbriand Vieira relevait en 2013 que s'il était difficile de supposer la spécificité de la photographie japonaise à représenter la radioactivité, sa production est surtout d'autant plus poignante et efficace qu'est profond l'attachement de ce peuple à son pays, et l'ont pourrait ajouter plus spécifiquement suite à cette analyse : à son Milieu. Ainsi des artistes français possédant non pas une culture approfondie sur les codes esthétiques nippons mais une sensibilité et une réceptivité artistiques, ont su tourner leur regard vers cette zone d'exclusion connue du monde entier, et eux aussi donné à la voir d'une manière engagée, sensible et solidaire.

Cette question de la temporalité reste encore à explorer. En effet, contrairement à la situation de Tchernobyl où la nature a entièrement repris ses droits, et ce sans alternative possible, il subsiste à Fukushima la possibilité de décontamination, de la réadaptation des humains à leur milieu naturel et vice versa. Il faut compter bien sûr avec cet état de fait que l'ont ne peut que qualifier de pathologique, cette "demi-vie" qui caractérise le monde d'après l'accident nucléaire.

La partie pratique de ce mémoire, pose le regard sur un fait historiquement similaire. A l'inverse de ce qu'on a vu à Fukushima, aucune précaution n'avait été prise pour protéger, en France, les populations touchées par la radioactivité. J'y propose une façon possible de représenter le temps long, très long, et la cohabitation des êtres avec une radioactivité qui affecte toutes les dimension de la vie. Comme le dit Michaël Ferrier, et c'est le propre de l'humain, "on s'habitue à tout", reste qu'il serait préférable de ne pas avoir à le faire.

Bibliographie

Ouvrages monographiques

HATAKEYAMA Naoya, *Kesengawa*, La Madeleine, Editions Light Motiv, 2013, 136 p.

HOMMA Takashi, *Mushrooms From the Forest*, 2011, Tokyo, Blind Gallery, 2012, 276 p.

KANEKO Ryuichi, **VARTANIAN** Ivan, *Les Livres de Photographies Japonais des années 1960 et 1970*, Paris, Seuil, 2009, 240 p.

KAWAUCHI Rinko, *Ametsuchi*, New York, Aperture, 2013, 80 p.

KODA Daichi, *Bokyaku*, Tokyo, Madosha, 2012, 88 p.

ROUVRE Denis, *Low Tide, le Japon du chaos*, Paris, Somogy, 2012, 224 p.

SAUSSIER Gilles, *Living in the Fringe*, Amsterdam / Paris, éditions Association Figura, 1998, 137 p.

WATANABE Toshiya, *18 Months*, Tokyo, Takashi Kakishima, 2012, 36 p.

Ouvrages théoriques

ADDISON Joseph, *Remarks on Several Parts of Italy etc. in the years 1701, 1702, 1703*, Londres, J. Tonson, 1718, 410 p.

BARTHES Roland, *La Chambre Claire - Note sur la photographie*, éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980, 184 p.

BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987, 402 p.

BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice - Les Japonais devant la nature*, Paris, Bibliothèque des sciences humaines, éditions Gallimard, 1986, 291 p.

BERQUE Augustin, **SAUZET** Maurice, *Le Sens de l'Espace au Japon – Vivre, Penser, Bâtir*, Paris, Editions Arguments, 2004, 230 p.

BERTHIER François, *La mystérieuse beauté des jardins japonais*, Paris, éditions Arléas, 2015, 147 p.

BAPTANDIER Brigitte (sous la dir. de), *De la malemort en quelques pays d'Asie*, Paris, Karthala, 2001, 296 p.

BONFAND Alain, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, Paris, Vrin, 2011, 202 p.

BURKE Edmund, *A philosophical Inquiry into origine of our ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, USA ; 2nd Revised edition edition, 2015 [1757], 224 p.

- DOGANIS** Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, 2005, 146 p.
- DIDI-HUBERMAN** Georges, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, 1, Paris, Editions de Minuit, col. Paradoxe, 2009, 268 p.
- FERRIER** Michaël, *Fukushima : récit d'un désastre*, Paris, éditions Gallimard, collection L'Infini, 2012, 272 p.
- FERRIER** Michaël, *Vivre la catastrophe*, in *Communications*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2015/1, n°91, Paris, Seuil, 2015, 152 p.
- GABERT** Olivier (sous la direction de), *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014, 240 p.
- HARIMAN** Robert, LUCAITES John Louis, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public culture and Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 419 p.
- JUNIPER** Andrew, *Wabi Sabi, the japanese art of impermanence*, Rutland (Vermont, USA), Tuttle publishing, 2003, 160 p.
- KANT** Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, (commentaires et traduction par Alain Renaut), Paris, Flammarion, 2005 [1790], 544 p.
- LAMBOURNE** Lionel, *Japonisme – Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon, 2007, 240 p.
- ROTERMUND** Hartmut O. (Sous la direction de), *Religions, croyances et traditions populaires du Japon 1. "Au temps où arbres et plantes disaient des choses"*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, col. Ecole pratique des Hautes Etudes, Centre d'études sur les religions et traditions populaires du Japon, 1988, 246 p.
- SCHMITHAUSEN** Lambert, *Buddhism and nature. The Lecture delivered on the Occasion of the Expo 1990. An Enlarged Version with Notes*, Tokyo, The International institute for Buddhist Studies, col. Studio Philologica Buddhica, Occasional Paper Series, Vol. VII, 1991, 68 p.
- SHIRANE** Haruo, *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature, and the Arts*, New York, Columbia University Press, 2013, 306 p.
- SHÛICHI** Katô, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, (*Nihon bunka ni okeru jikan to kûkan*, Tokyo, Iwanami Shoten, 2007) traduit et annoté par SABOURET Christophe, Paris, CNRS éditions, 2009, 268 p.
- TUCKER** Anne, *The History of Japanese Photography*, USA, Yale University Press, 2003, 432 p.
- VARTANIAN** Ivan, HATANAKA Akihiro, KANBAYASHI Yutaka, *Setting Sun – Writting by Japanese Photographers*, New York, Aperture, 2006, 224 p.
- WATSUJI** Tetsurô, *Fûdo - le milieu humain*, (commentaires et traduction par BERQUE Augustin) Paris, CNRS éditions, 2011, 330 p.

Thèse, mémoire ou travail de recherche non édité

DE PONTBRIAND VIEIRA Anna, *Photographier l'invisible : sur les traces de la radioactivité à Fukushima*, Mémoire de recherche de Master 2 en spécialité photographie, (sous la direction de Monsieur Christophe CAUDROY), École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2013, 116 p. + annexes.

Ressources en ligne

Asahi Shimbun, [En ligne], "PROMETHEUS TRAP/ THE EMPEROR AND 3/11 DISASTER (8) : Akihito wanted to fly over crippled nuclear power plant", mis en ligne le 14 Juin 2014, URL : <http://ajw.asahi.com/article/0311disaster/fukushima/AJ201406140007>. Consulté le 3 janvier 2016

ABADJIAN Laurent, "La Japonaise qui a fait le tour du monde", in *Telerama.fr*, Publié le 21/03/2011. Mis à jour le 23/03/2011. URL : <http://www.telerama.fr/monde/la-japonaise-qui-a-fait-le-tour-du-monde,66881.php>, consulté le 28 janvier 2016.

ABE Koyu, *Japan priest fights invisible demon : radiation*, Ruairidh Villar et Yuriko Nakao in <http://www.reuters.com/>, [en ligne], mis en ligne le 10 février 2012. URL : <http://www.reuters.com/article/us-japan-disaster-invisible-idUSTRE81906N20120210>. Consulté en décembre 2015.

AYESTA Carlos et **BRESSION** Guillaume in www.fukushima-nogozone.com , [en ligne], date de mise en ligne inconnue, URL : <http://www.fukushima-nogozone.com>, consulté en décembre 2015.

BELLAND Lucile, "*Tchernobyl, le nuage sans fin*", la BD qui accuse les autorités d'avoir sciemment menti aux Français", in Slate, [en ligne] , mis en ligne le 14 avril 2016, mis à jour le 18 avril 2016, URL : <http://www.slate.fr/story/116719/tchernobyl-nuage-bd-autorites-menti-sciemment> , consulté le 16 mai 2016.

DUBREUIL Bruno, "Japon : y a-t-il une photogénie de la catastrophe ?", dans *OAI13*, novembre 2013 [En ligne], mis en ligne le 20 novembre 2013. URL : <http://www.oai13.com/la-question-photo/invite-japon-y-a-t-il-une-photogenie-de-la-catastrophe/>. Consulté le 28 janvier 2016.

EBOULÉ Christian, "La Couleur de la Mort", in SlateAfrique, [en ligne] mis en ligne le 25 mars 2011, URL : <http://www.slateafrique.com/1005/couleur-mort>, consulté le 11 mai 2016.

FERRIER Mickaël, *entretien avec Mickael Ferrier*, [en ligne]. URL : http://www.dailymotion.com/video/xpce8e_sciences-publique-un-an-apres-fukushima-9-mars-2012-entretien-avec-michael-ferrier_tech, consulté le 11 mai 2016.

FOREST Philippe, "Le Japon d'après la vague", in *Le Monde Culture et Idées*, mis en ligne le 20 décembre 2013 et mis à jour le 21 décembre 2013. URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/12/20/le-japon-d-apres-la-vague_4337500_3246.html, consulté le 12 avril 2016

GUILLOT Claire, "Une photo "cinématographique" remporte le World Press Photo, in <http://expo-photo.blog.lemonde.fr/>, [en ligne] mis en ligne le 15 février 2013, URL : <http://expo-photo.blog.lemonde.fr/2013/02/15/une-photo-cinematographique-gagne-le-prix-world-press/>, consulté le 18 mai 2016.

GUNTHER André, "Déjà vu : l'image de la catastrophe", dans *Culture Visuelles - L'Atelier des icônes*, mars 2011, [En ligne], mis en ligne le 14 mars 2011,

URL : <http://culturevisuelle.org/icones/1471>. Consulté le 31 janvier 2016

GUNTHERT André, “La pleureuse d’Ishinomaki ou l’esthétique du désastre”, dans *Culture Visuelles - L’Atelier des icônes*, mars 2011 [En ligne], mis en ligne le 21 mars 2011.

URL : <http://culturevisuelle.org/icones/1496>. Consulté le 28 janvier 2016.

GUNTHERT André, “Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable”, in *Culture Visuelle - L’Atelier des icônes*, mars 2011 [En ligne], mis en ligne le 25 janvier 2013.

URL : <http://culturevisuelle.org/icones/2609>. Consulté le 2 mai 2016.

“*L’IRSN propose que l’étude sur les conséquences du nuage de Tchernobyl sur les populations de Corse soit discutée à l’international*”, communiqué in IRSN.fr, actualités et presse [en ligne] , mis en ligne le 25 octobre 2013,

URL : http://www.irsn.fr/fr/actualites_presse/actualites/pages/20131025_colloque-etude-consequences-nuage-tchernobyl-en-corse.aspx#.VzSKCBWLTEZ , consulté le 10 mai 2016.

KARABOUDJAN Laureline, “Les mangas ont déjà dessiné le séisme”, dans Des Bulles Carrés, blog hébergé par Slate, mars 2011, [En ligne], mis en ligne le 14 mars 2011,

URL : <http://blog.slate.fr/des-bulles-carrees/2011/03/14/les-mangas-ont-deja-dessine-le-seisme/>.

Consulté le 31 janvier 2016

KLEIN Gilles, “Japon : la madone des décombres (presse internationale), dans *Arretsurimages.net*, mars 2011 [En ligne], mis en ligne le 14 mars 2011.

URL : <http://www.arretsurimages.net/vite.php?id=10615>. Consulté le 28 janvier 2016.

LEVINAS Emmanuel, *L’Asymétrie du Visage*, interview d’Emmanuel Levinas par France Guwy pour la télévision néerlandaise en 1986, in *Cités* n°25, janvier 2006, Paris, Presses Universitaires de France, [en ligne], URL : http://www.jstor.org/stable/40621273?seq=1#page_scan_tab_contents consulté le 12 Mars 2016. p. 116.

MORI Chikako, “Fukushima ne doit pas être le nom du désastre nucléaire”, in *lemonde.fr*, mis en ligne le 9 mars 2012, URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/03/09/fukushima-ne-doit-pas-etre-le-nom-du-desastre-nucleaire_1655609_3232.html, consulté le 12 avril 2016.

MIELCZAREK Elodie, “Comment les médias ont parlé de Fukushima”, dans *Le Blog de la sémio*, octobre 2014, [En ligne], mis en ligne le 10 octobre 2014.

URL : <http://www.leblogdelasemio.com/?p=62>. Consulté le 2 janvier 2016.

MONTALBETTI Christine, “Quand “La Vague” d’Hokusai devient insupportable”, tribune dans *Libération*, mars 2011, [En ligne], mis en ligne le 17 mars 2011,

URL : http://www.liberation.fr/planete/2011/03/17/quand-la-vague-d-hokusai-devient-insupportable_722166. Consulté le 31 janvier 2016

MOREAU Sylvain in *Libération*, interview télévisée du 29 avril 1986, [en ligne], mis en ligne le 26 avril 2016 URL : http://www.liberation.fr/video/2016/04/26/quand-le-nuage-de-tchernobyl-ne-presentait-aucun-danger-pour-la-france_1448740 , consulté le 11 mai 2016.

MOREAU Yoann, “Des fantômes pour guérir ?”, in *Culture Visuelle - Catastrophes*, [En ligne], mis en ligne le 19 décembre 2009. URL : <http://culturevisuelle.org/catastrophes/2009/12/19/des-fantomes-pour-guerir>. Consulté le 2 mai 2016.

MOREAU Yoann, “Japon, l’absence de morts (dans les images)”, dans *Culture Visuelle*, mars 2011, [En ligne], mis en ligne le 20 mars 2011.

URL : <http://culturevisuelle.org/catastrophes/2011/03/20/japon-labsence-de-morts-dans-les-images>. Consulté le 28 janvier 2016.

PALLAIN Marc, in *Le Blog de Marc Pallain*, [en ligne], mis en ligne le 12 mars 2013, URL : <http://www.marcpallain.fr/article-l-inquietante-beaute-des-paysages-de-fukushima-116118131.html>, consulté en janvier 2016.

PUDLOWSKI Charlotte, "Japon, pourquoi est-ce que les images de cadavres sont aussi rares?", mars 2011, sur 20minutes.fr, [En ligne], mis en ligne le 15 mars 2011, URL : <http://www.20minutes.fr/medias/687714-20110315-media-japon-pourquoi-est-ce-images-cadavres-aussi-rares>. Consulté le 3 février 2016.

PECCATTE Patric, "Images de guerre, images de morts", dans *Du bruit au signal (et inversement)*, février 2008, [en ligne], mis en ligne le 14 février 2008. URL : <http://blog.tuquoque.com/post/2008/02/10/Images-de-guerre-images-de-morts>. Consulté le 28 janvier 2016.

ROUVRE Denis, in Communiqué de Presse de la Pinacothèque de Paris, document PDF, octobre 2012, Paris [en ligne]. URL : http://www.pinacothèque.com/fileadmin/pinacothèque/DP%20et%20CP/CP_DenisRouvre_BD.pdf, consulté le 8 mai 2016

ROUVRE Denis, *An interview with French photographer Denis Rouvre about his winning portrait of a survivor of the tsunami in Japan*, in worldpressphoto.org [en ligne]. URL : <http://www.worldpressphoto.org/people/denis-rouvre>, consulté le 10 mai 2016.

REUTERS, communiqué avec 20minutes.fr "Le Japon demande du respect et de la pudeur aux médias français", [En ligne], mis en ligne le 20 Mars 2011. URL : <http://www.20minutes.fr/monde/690406-20110320-monde-le-japon-demande-respect-pudeur-medias-francais>. Consulté le 4 février 2016.

SAUSSIER Gilles, "Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire", in Communications, n°71, 2001, "Le parti pris du document" sous la direction de Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, Paris, Le Seuil, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Centre d'Etudes Transdisciplinaires (Sociologie, Anthropologie, Histoire), 2001, pp. 307-331. Mais aussi [en ligne], URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2090 Consulté le 20 avril 2016.

TCHAKALOFF Gaël, Portrait de Marc Pallain, dans le nouvel économiste [en ligne] mis en ligne le 05/04/2007 URL : <http://www.lenouveleconomiste.fr/portrait-marc-pallain-11255/>, consulté le 2 avril 2016

"**World Press Photo** Withdraws Award For Giovanni Troilo's Charleroi Story", in <http://www.worldpressphoto.org/>, [en ligne] mis en ligne le 4 mars 2015. URL : <http://www.worldpressphoto.org/news/2015-03-04/world-press-photo-withdraws-award-giovanni-troilo%E2%80%99s-charleroi-story>, consulté le 18 mai 2016.

WRONA Adeline, *Une madone à Fukushima. La condition numérique du portrait de presse*, Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo [En ligne], Vol 3, n°1 - 2014, mis en ligne le 15 avril 2014. URL : <http://surlejournalisme.com/rev/index.php/slj/article/viewFile/137/57>. Consulté le 2 mai 2016.

Tables des illustrations

Fig. 1 : “A wave approaches Miyako City from the Heigawa estuary in Iwate Prefecture after the magnitude 8.9 earthquake struck the area, March 11, 2011.” REUTERS/Mainichi Shimbun. p. 13

Fig. 2 : “A massive tsunami hits the coastal areas of Iwanuma, Miyagi Prefecture, northeastern Japan, March 11, 2011.” REUTERS/KYODO. p. 13

Fig. 3 : “La Grande Vague de Kanagawa” Hokusai, 1830-1831. p. 15

Fig. 4 : Sashu ryukei Kakuda nami o me 佐州流刑角田波目 (“On the Waves at Kakuda on the way to Sado”) Koso go-ichidai ryakuzu 高祖御一代略圖 (Concise Illustrated Biography of Monk Nichiren) by Utagawa Kuniyoshi, 1835, Japan. p. 18

Fig. 5 : “Des victimes découvertes dans des décombres, dans des sacs mortuaires, à Natori City dans la préfecture de Miyagi le 14 mars 2011.” - Mike CLARKE / AFP. p. 22

Fig. 6 : Ishinomaki, by Tadashi Okubo, samedi 12 mars, (Yomiuri Simbun/AP/AFP/Reuters). p. 27

Fig. 7 : les unes de plusieurs magazines européens.

Couvertures du Nouvel Observateur, Paris-Match, Stern, et Le Point du 17 mars 2011. Image issue de l'article de GUNTHERT André, “La pleureuse d'Ishinomaki ou l'esthétique du désastre”, dans *Culture Visuelle - L'Atelier des icônes*, mars 2011 [En ligne], mis en ligne le 21 mars 2011. URL : <http://culturevisuelle.org/icones/1496>. Consulté le 28 janvier 2016. p. 28

Fig. 8 : les unes de plusieurs quotidiens internationaux le 12 mars 2011. Images issues de l'article de Gilles Klein. p. 29

Fig 9 : Femme en pleurs, bas-relief antique, musée du Capitole, Rome. Werner Bischof, famine en Inde, 1951 (Magnum). Tadashi Okubo, “Madone des décombres”, 2011 (Yomiuri Shimbun/AP/AFP/Reuters, détail). p. 32

Fig 10 : Utagawa Kuniyoshi, Oiwake : The Ghost of Oiwa Appearing to Takuetsu, no. 21 from the series The Sixty-nine Stations of the Kisokaido Road, 1852, et Onoe Kikugoro III as the ghost of Oiwa in Irohagana Yotsuya Kaidan at Ichimura Theater, 1833. p. 33

Fig. 11 : “Emperor Akihito, second from right, visits an evacuation shelter in Fukushima city along with Fukushima Governor Yuhei Sato, third from right, on May 11, 2011.” (Asahi Shimbun file photo). Image from the Asahi Shimbun, [En ligne], “PROMETHEUS TRAP/ THE EMPEROR AND 3/11 DISASTER (8) : Akihito wanted to fly over crippled nuclear power plant”, mis en ligne le 14 Juin 2014, URL : <http://ajw.asahi.com/article/0311disaster/fukushima/AJ201406140007>. Consulté le 3 janvier 2016. p. 36

Fig 12 : “Lamb, lutteurs du Sénégal” 2010 et “Sumos” 2013, par Denis Rouvre. p. 39

Fig 13 : *Toku Konno a tsunami survivor*, by Denis Rouvre Sendai, Japan, et *Katsuyoshi Hayasaka* 2012, 100 x 100 cm, Source : <http://www.worldpressphoto.org/>. p. 42

Fig 14 : Denis Rouvre in *Low Tide*, 2011, et *The Kikuta family observe a moment's silence at the site where their house once stood beside the stranded fishing vessel Kyotoku Maru.*” Photo : AP. Source : China Morning Post, [en ligne] mis en ligne le 14 août 2013, URL : <http://www.scmp.com/news/asia/article/1296488/japanese-fishing-boat-washed-tsunami-be-destroyed-after-vote-residents>, consulté le 12 mai 2016. p. 44

Fig. 15 : Denis Rouvre, *Low Tide*, 2011, et Kosuke Okahara, *Fukushima Fragments*, 2011-2014. p. 45

Fig 16 : double page 51-52, “*Ville d’Ishinomaki 石巻市 - Katsumi Suzuki, ville d’Ishinomaki 鈴木勝美 | 石巻市.*” Photos de Denis Rouvre, 2011-2012. p. 48

Fig 17 : double page 63-64, “*Tamiko Sato, ville d’Ishinomaki 佐藤 たみ子 | 石巻市 - Ville de Minamisanriku 南三陸町.*” Photos de Denis Rouvre, 2011-2012. p. 48

Fig 18 : double page 155-156, “*Ville de Rikuzentakata 陸前高田市- Seiichi Yamamoto, ville de Sendai 山本 靖一 | 仙台市*” Photos de Denis Rouvre, 2011-2012. p. 49

Fig. 19 : *Gaza Burial*, 20 novembre 2012, photo by Paul Hansen. p. 52

Fig. 20 : “My cousin agreed to be photographed while having sex with a girl in his friend’s car. For him it was not strange.”, in *La Ville Noire*, photo by Giovanni Troilo, 2012. p. 53

Fig. 21 : *Mauvais Rêves*, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014-2015. p. 71

Fig. 22 : *Clair Obscur*, photo by Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2011. p. 54

Fig. 23 : *Clair Obscur*, photo by Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2011. p. 55

Fig. 22 : *Nature*, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014. p. 58

Fig. 25 : Photo by Marc Pallain, 2012. p. 59

Fig. 26 : *Nature*, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014. p. 60

Fig. 27 : *Nature*, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014. p. 61

Fig. 28 : *Revenir sur nos pas*, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014-2015. p. 62

Fig. 29 : *Revenir sur nos pas*, photographie de Carlos Ayesta et Guillaume Bression, 2014-2015. p. 63

Fig. 30 : “*Chronoradiogrammes*”. Photographie, Marc Pallain, 2012, p. 66

Fig. 31 : *Trace #16, Lake Hayama (Mano Dam)*, Shimpei Takeda. 2012, p. 66

Fig. 32 : “*Chronoradiogramme*”, by Marc pallain et Hélène Lucien, 2012, p. 68

Présentation de la partie pratique

Aborder la partie pratique de ce mémoire s'est fait non sans difficulté. Dans ce qui se veut une analyse de représentations artistiques de la catastrophe naturelle (le séisme et le tsunami) et humaine (l'accident nucléaire) par des praticiens professionnels et reconnus, proposer un travail pertinent et cohérent avec le projet du mémoire semblait compliqué à première vue.

Dans la dernière partie de son livre, "La demi-vie, mode d'emploi", Mickaël Ferrier propose le concept de *demi-vie* : "La demi-vie nucléaire : une mort à crédit. Une longue existence de somnambule, toute une vie dans les limbes. On n'est déjà plus dans la vie, pas encore dans la survie. Bienvenue dans la demi-vie"⁹⁰. Par ce terme scientifique ayant une signification précise liée au cycle de désintégration de la radioactivité et ses déchets, il caractérise encore une fois l'aspect temporel que revêt l'accident de Fukushima et ses conséquences. Il explique : "Fukushima n'est pas une apocalypse. Ce n'est pas un accident total (encore que celui-ci soit toujours possible). Mais d'une certaine manière, le pire a déjà eu lieu, il est là, tout autour de nous. C'est une catastrophe en gargouillis, non en apothéose. Une sorte de dégringolade quotidienne, systématique. [...] Par petites doses, une sorte d'homéopathie à l'envers, une forme dévitalisée de la vie"⁹¹. Il continue, dans un entretien : "Il y a une spécificité dans le nucléaire, [...] la dangerosité s'étend sur un temps qui est inimaginable. A la lettre, on ne peut pas l'imaginer. [...] On est entré dans une espèce de non temps, [...] on s'habitue à tout et même à ça"⁹², "ça" étant la présence de la menace invisible de la radioactivité. Et l'on peut légitimement se demander quelle forme la création artistique, et notamment photographique, va prendre pour rendre compte de cette demi-vie, dans le temps long qu'est celui de la radioactivité.

⁹⁰ Mickaël Ferrier, *Fukushima : Récit d'un désastre*, 2012, Paris, Gallimard, pp. 248-249.

⁹¹ *Ibid*, p. 249.

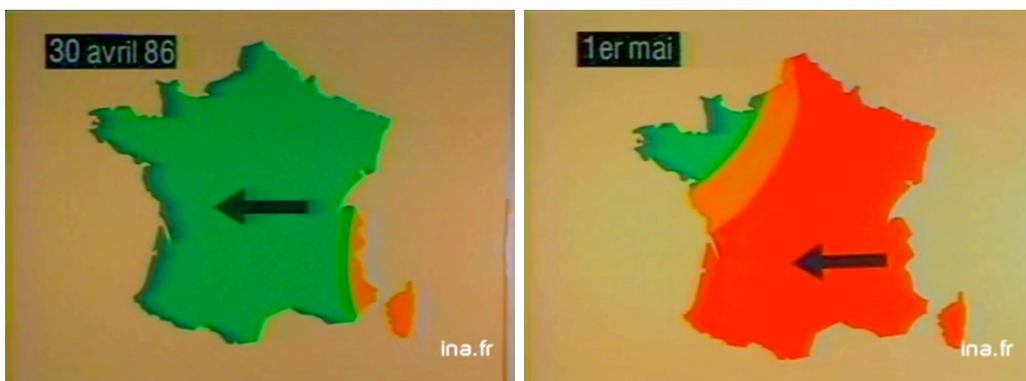
⁹² Mickaël Ferrier, entretien avec Mickael Ferrier, [en ligne] , URL http://www.dailymotion.com/video/xpce8e_science-publique-un-an-apres-fukushima-9-mars-2012-entretien-avec-michael-ferrier_tech, consulté le 11 mai 2016.

Sa réflexion, les travaux étudiés précédemment font écho dans l'actualité à la première grande catastrophe du genre dont on a célébré récemment le trentième anniversaire, Tchernobyl.

Le vendredi 25 avril 1986, la centrale nucléaire de Tchernobyl, en ex-URSS, subit un incendie, provoquant une explosion le lendemain et la formation d'un nuage radioactif. Les autorités d'URSS à l'époque se veulent rassurantes, malgré les inquiétudes des scientifiques internationaux.

En France le centre de vigilance nucléaire ne préconise aucune consigne de sécurité, ni n'appelle à éviter de consommer certains produits comme le lait ou autres produits frais. Valéry Giscard d'Estaing alors Président de la République déclare sur Antenne 2 : *“Je crois que, d'abord, il faut rassurer les Français. Le nuage dont vous avez parlé tout à l'heure est un nuage dont la radioactivité, de toute façon, ne comporte pas de danger pour la population”*⁹³ . De même, François Cogne, directeur de l'Institut de Protection et de Sûreté Nucléaire assure : *“Il n'y a de fait aucune raison, de par les conditions météorologiques [...] que quoi que ce soit soit mesuré en France”*⁹⁴ .

Des cartes du zonage du nuage sur le pays sont publiées suivant l'évolution sur six jours depuis l'accident.



⁹³ Valéry Giscard d'Estaing, article de Sylvain Moreau in Libération, interview télévisée du 29 avril 1986, [en ligne] , mis en ligne le 26 avril 2016 URL : http://www.liberation.fr/video/2016/04/26/quand-le-nuage-de-tchernobyl-ne-presentait-aucun-danger-pour-la-france_1448740 , consulté le 11 mai 2016.

⁹⁴ *Ibid.*

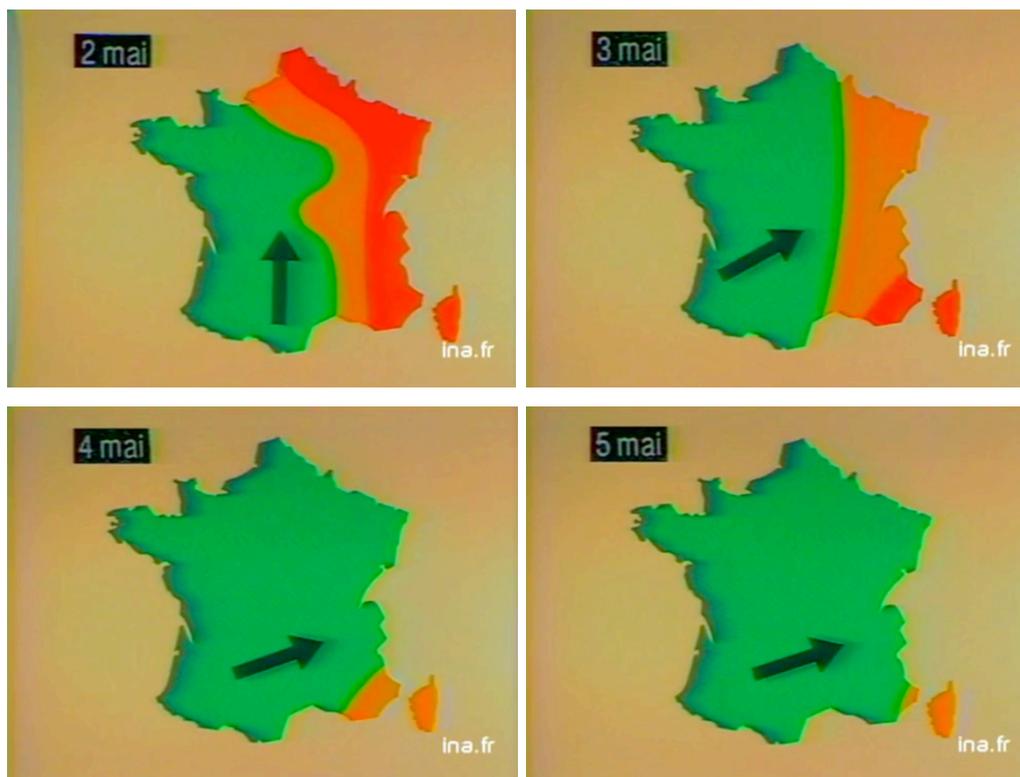


Fig. 1 : cartes paraissant au journal télévisé d'Antenne 2 du 12 mai 1986 "Tchernobyl : rétro des mensonges". Captures d'écran. Source : <http://www.ina.fr/video/CAB03006932>

Finalement, le 10 mai, soit plus d'une dizaine de jours plus tard, le professeur Pellerin, directeur du Service central de protection contre les rayonnements ionisants (SCPRI), seul scientifique nommé communicant par le gouvernement, revient sur les premières déclarations au cours du journal de 13h de TF1.

Il explique cartes à l'appui que la France a bien été touchée par le nuage, plus particulièrement la région sud-est. Monique Sené, physicienne au CNRS, parle au cours de cette même émission de "blocage de l'information".

Il a depuis été prouvé que la Corse fut particulièrement exposée au nuage, avec une notable augmentation d'affections de la thyroïde après 1986.

Dans un communiqué, L'IRSN (*Institut de Radioprotection et Sûreté Nucléaire*) a rappelé que "la Corse était, avec quelques autres départements du sud-est de la France, le territoire le plus touché par les dépôts d'iode et de césium radioactifs, notamment en raison des fortes pluies qui ont lessivé l'atmosphère au moment du passage des masses d'air contaminées"⁹⁵.

⁹⁵ "L'IRSN propose que l'étude sur les conséquences du nuage de Tchernobyl sur les populations de Corse soit discutée à l'international", communiqué in IRSN.fr, actualités et presse [en ligne], mis en ligne

Au vu du grand nombre d'éléments coïncidants, des associations de victimes de maladies thyroïdiennes en Corse se sont formées, la justice a été saisie, une enquête a été ouverte, mais les analyses scientifiques de l'époque ont été rejetées de la procédure par l'État. Un des seuls fait notables demeura : la mise en examen du professeur Pellerin pour "tromperie aggravée", mais il est le seul responsable à avoir affaire à la justice. Il sera définitivement mis hors de cause et le non lieu général déclaré par la cour d'appel de Paris en septembre 2011 puis confirmé en cassation en novembre 2012.

Une étude indépendante italienne, plus récente, commandée par la Collectivité Territoriale de Corse, et menée par le professeur Paolo Cremonesi de l'hôpital Galliera de Gênes, démontrait le lien entre le nuage radioactif et l'augmentation des cancers de la thyroïde en Corse. Celle-ci a toutefois été invalidée en juillet 2013 par la ministre de la santé Marisol Touraine et l'IRSN, arguant que les données et les méthodes d'analyse utilisées par l'équipe italienne étaient trop approximatives. Encore aujourd'hui, l'État français réfute sa responsabilité et l'existence d'un lien causal entre les troubles de santé constatés sur l'île et le nuage radioactif, cependant les associations de patients cherchent toujours à obtenir la vérité. Le sujet demeure d'actualité, comme en témoigne la parution d'une bande dessinée retraçant les événements de l'époque.⁹⁶ Publiée par l'AFMT, l'Association Française des Malades de la Thyroïdes, et s'intitulant "Le nuage sans fin", elle retrace les événements depuis l'accident de la centrale jusqu'à la bataille judiciaire afin d'obtenir une reconnaissance de l'État français : "L'ouvrage s'appuie sur près de 900 pièces du dossier d'instruction. [...] [Il] a bénéficié du soutien financier du réseau Sortir du nucléaire et de 300 donateurs, par le biais d'une cagnotte Ulule de 24.000 euros. Parallèlement à la BD, un site web, nuagesansfin.info, sera alimenté par plusieurs dizaines de pièces du dossier. Elles permettront aux lecteurs de la BD d'avoir accès aux sources"⁹⁷.

Pendant ce temps, sur l'île où la consommation du fromage frais et du lait, produits particulièrement porteurs de la radioactivité infiltrée dans les sol, est une tradition, tout

le 25 octobre 2013, URL : http://www.irsn.fr/fr/actualites_presse/actualites/pages/20131025_colloque-etude-consequences-nuage-tchernobyl-en-corse.aspx#.VzSKCBWLTEZ, consulté le 10 mai 2016.

⁹⁶ Lucile Belland, "Tchernobyl, le nuage sans fin", la BD qui accuse les autorités d'avoir sciemment menti aux Français", in Slate, [en ligne], mis en ligne le 14 avril 2016, mis à jour le 18 avril 2016, URL : <http://www.slate.fr/story/116719/tchernobyl-nuage-bd-autorites-menti-sciemment>, consulté le 16 mai 2016.

⁹⁷ *Ibid.*

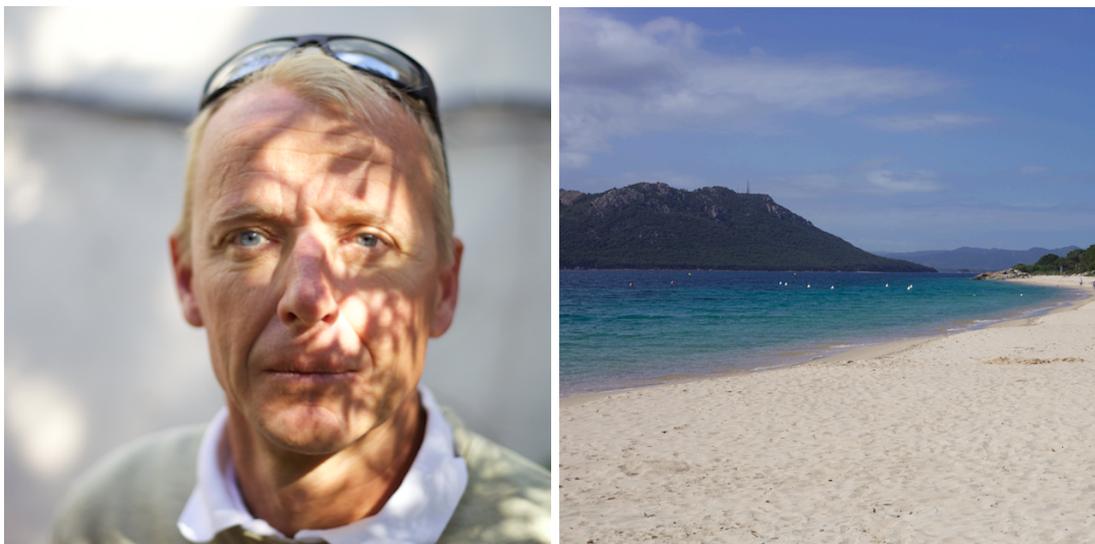
un chacun depuis a au moins un proche ou une connaissance subissant des troubles liés à une affection de la thyroïde.

Il s'agit de la seule catastrophe similaire sur laquelle nous ayons un peu de recul, elle s'est déroulée en Europe et l'actualité s'en fait en même temps écho car nous avons “célébré” les trente ans de l'accident.

Ayant grandi en Corse, j'ai été sensibilisé très jeune à ces événements locaux, notamment connaissant les conditions de grossesse et la santé de ma mère, ainsi que la mienne, perturbés justement par les faits décrits précédemment. Plusieurs amis, connaissances, camarades d'école primaires de la même génération, mes parents et autres membres, de famille sur place, d'autres personnes rencontrées au cours de ma vie en Corse, tous avons été exposés à cette insidieuse menace, cette “neige invisible”. Se rendre à Fukushima étant quasiment impossible, tant cela aurait été coûteux en temps et en argent, j'ai décidé de reporter le regard sur son précédent historique et ma région.

Cette partie pratique de mémoire se veut un exercice de style entre les différents corpus étudiés dans le corps du mémoire. Il s'agit de représenter le milieu naturel sensible par la photographie dite “classique”, le faire dialoguer avec les humains, tout en signifiant un lien avec ce milieu au sein des portraits.

L'objectif est enfin d'obtenir un objet physique final sous forme de tirage, où sur l'artefact même, symboliquement dégradé de manière subtile, la radioactivité invisible fait signe.





J'ai choisi le format carré afin de m'approcher de la vision de Denis Rouvre, les paysages tout comme dans la disposition en diptyque de son livre font ainsi sens avec les humains auxquels ils sont associés et vice versa. L'homme blond est skipper et travaille dans la baie du paysage représenté, la baie de Cala Rossa, depuis plus de trente ans ; le jeune homme est gérant d'un club de sport nautiques dans la baie des marécages du Benedettu et de Golfo di Sogno et passionné de moto, il vit dans un village de montagne qu'il sillonne en moto cross désormais avec son fils. Toujours en montagne, la jeune femme, randonneuse, est accolée au lac artificiel et barrage de l'Ospedale, le plus haut village de Corse du Sud.

Les portraits sont associés à des paysages dont les personnes sont originaires, ou avec lesquelles elles ont un lien fort. En outre, les parallèles ici aussi se forment de manière graphique : les yeux et la l'eau du barrage partagent leur couleur, la pénombre

sur le visage s'apparente les nuages dévorant la montagne, les rochers du barrage et l'eau répondant à la couleur de peau et la chemise, dans le cas de la jeune femme, le fond dominé par la végétation est vert. Le skipper, lui, a la peau et le pull couleur sable, et les yeux du même bleu que la méditerranée. Ces détails soulignent, par l'image, la façon dont les hommes et les paysages "font milieu".

Annexes

Annexe A - Série “Fukushima - L'invisible révélé” de Marc Pallain et Hélène Lucien



Fig. 1 et 2 : Chronoradiogrammes, dans caisson rétro éclairé, lors de l'entretien du 9 avril 2016, photo Marc Fournier



Fig. 3 : Chronoradiogrammes, présentés à la Maison de la Culture du Japon en 2012, photo Marc Pallain.

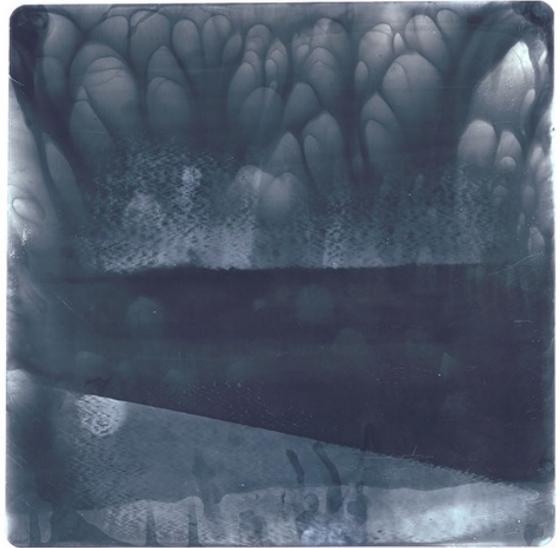


Fig. 4 et 5 : scan des chronoradiogrammes, Marc Pallain et Hélène Lucien, 2012.

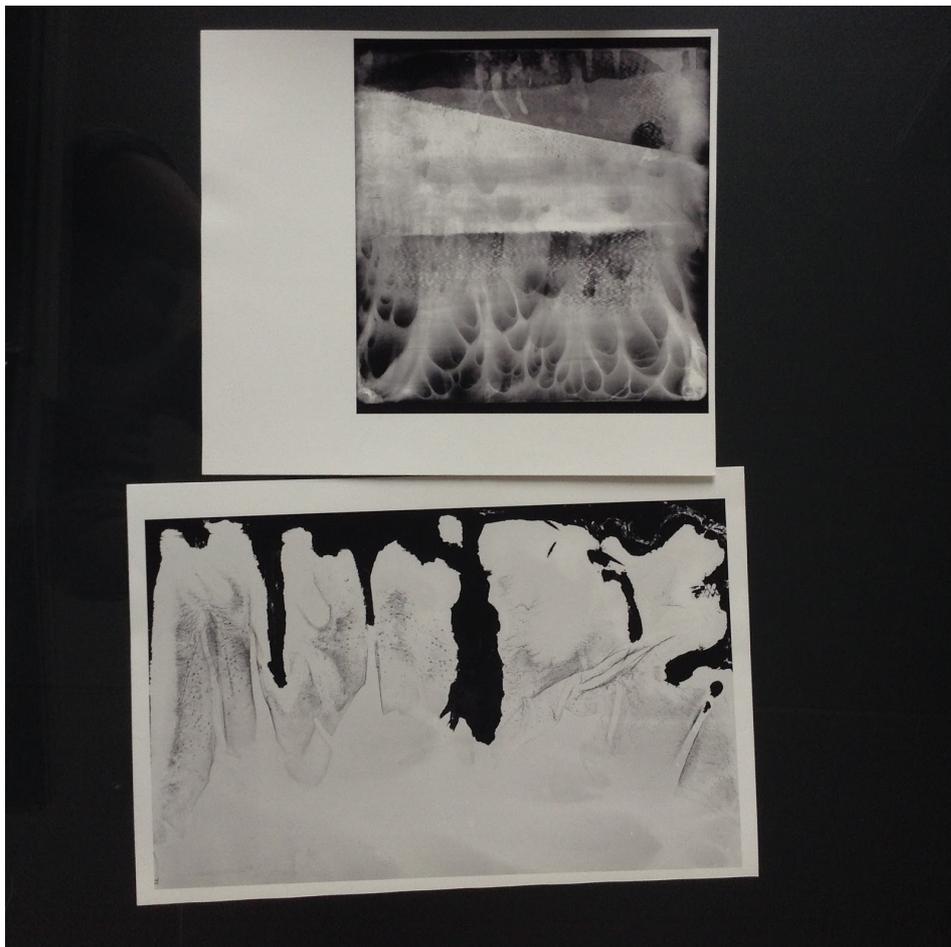


Fig. 6 : tests de tirage positif des Chronoradiogrammes, photo Marc Fournier, 9 avril 2016.

Annexe B - Transcription de l'entretien du 9 avril 2016 avec Marc Pallain et Hélène Lucien

Avant propos : en amont de l'entretien à proprement parler, une discussion informelle est ici retranscrite, ayant pour sujet les radiographies dans leurs encadrements, rétro-éclairées, telles qu'elles ont été exposées à la Maison de la Culture du Japon à Paris en 2012, et de la scénographie à venir pour l'exposition à la Maison Européenne de la Photographie (MEP) en septembre 2016.

Hélène Lucien (H.L.) : On cherche vraiment des directions, dans un premier temps j'avais pensé à juste les accrocher avec des pinces à dessin toutes simples et un éclairage derrière. Ça pose le problème de l'éclairage homogène, mais il y a quand même cette idée que je trouve assez poétique, cette nudité qui présente les radios "telles quelles". Ou alors d'utiliser les négatoscopes qu'utilisent les médecins, les "clipper" sur négatoscope, mais je ne suis pas convaincue, dans le sens où on part sur du médical, or ces *chronoradiogrammes*, parce qu'en fait c'est le temps qui a été révélateur, qui a décidé du taux de révélation de la matière, nous mettent au cœur de la matière et non sur un diagnostic médical à apporter. Donc le négatoscope, il va falloir un peu le détourner pour arriver sur quelque chose d'extrêmement léger et qu'on ne voie que la radio.

Elles ont été développées sur place ?

H.L. : Non, ici à Paris, avec une amie. D'ailleurs ça a été un moment très particulier. Ça a été très long de trouver les bons révélateurs et fixateurs. D'autre part, on a pensé en laboratoire qu'il fallait laisser un temps assez long pour révéler, et en fait, après plusieurs tests, on a découvert que le temps de révélation est très rapide. On est revenu avec 80 radios, dont certaines auraient peut-être donné des images superbes mais ont été "bouffées" à la révélation.

Il n'y a pas eu de test pré-prise de vues ?

H.L. : Non, tout a été expérimental dès le départ. Il y a vraiment une prise de risque au niveau du concept, car on ne savait pas si ça allait marcher. Après, il y a une prise de risque "sanitaire" si on peut dire, car peu de gens acceptent d'aller dans ces zones là, à raison d'ailleurs, et une expérimentation au sein du laboratoire.

Combien ont fonctionné donc ?

On a récupéré à peu près une quarantaine de radios vraiment intéressantes, et on en présentera environ une quinzaine.

Transcription de l'entretien.

Pourquoi décider d'un travail sur Fukushima ?

H. L. : Il n'y a pas vraiment d'explication rationnelle. Nous avons été extrêmement choqués par cette catastrophe, et aussi bien Marc que moi avons un intérêt prononcé pour le Japon et très envie d'y aller. Cette catastrophe nous concerne tous car elle a remis en cause aussi bien leur modèle que le nôtre au niveau de l'énergie nucléaire. Nous nous sommes demandé ce que nous pouvions faire pour témoigner de notre empathie auprès de la population japonaise, et ensuite témoigner de ce qui se passait de façon un peu plus universelle jusqu'en France.

Marc Pallain (M. P.) : On avait prévu d'aller au Japon, de le découvrir, de faire des photographies sur l'espace, les gens. Indépendamment de ça est arrivée cette catastrophe: il n'y avait pas de projet précis antérieur, juste un désir d'aller au Japon. Nous avons tous les deux fait des études de mathématiques et de sciences, et dans la démarche que l'on a ensemble, il y a toujours un intérêt pour Hélène et moi à étudier les rapports entre l'art et la science.

Cette catastrophe, qui est un évènement cosmique en fait, rappelle à l'humanité que l'on est sur une terre, que cette terre est dans un univers qui continue à bouger, et dont nous sommes les rejets. Et puis elle rappelle la présence du nucléaire, qui est une manipulation scientifique, comme il y en a eu d'autres, mais qui provient du militaire, et qui s'est signalé là.

Et le simple désir de témoigner, d'aller auprès de ces gens, c'était essayer de donner une image de la radioactivité, parce qu'elle est impalpable, insaisissable. En revenant au processus originare de la photographie, à ce qu'avaient fait Becquerel, Marie-Curie, Man Ray, etc., en partant du rapport direct entre la pellicule et l'impression, on a essayé de retrouver un procédé qui permettrait aux gens d'avoir au moins une image.

H. L. : On est plus près de Christian Schott que de Man Ray, qui utilisait ses films photographiques directement avec la lumière sans *camera obscura*. On a essayé de revenir à ces procédés primaires pour donner une image.

Quand a commencé ce travail ?

M.P. : Il a commencé par une écriture d'abord: il a fallu le réfléchir, écrire un projet. Ce projet a été présenté pour une résidence artistique à Tokyo, et il a été sélectionné. On est parti en 2012 pendant trois mois. (*deux de résidence et un mois de plus - à la Résidence Tokyo Wonder Site*).

Jusqu'à quand pensez-vous le poursuivre ?

M.P. : Nous allons avoir l'opportunité de le présenter à la Maison Européenne de la Photographie cette année en septembre prochain (2016) à l'occasion du Mois de la Photo. Pour pouvoir actualiser à la fois la situation des gens sur place, et aussi pour refaire d'autres

radiographies, on retourne au Japon cette année en mai. Je ne sais pas si l'on va passer notre vie à faire des radiographies sur des zones nucléaires, mais on veut aller jusqu'au bout de ce projet.

Cela fait penser à un travail sériel. Allez-vous retourner cette année aux mêmes endroits ?

H. L. : L'idée est d'avoir un curseur et un étalon commun, nous allons retourner sur certaines zones où l'on avait déjà déposé des radiographies, juste pour avoir des éléments comparatifs cinq ans après. J'ai quelques endroits précis en tête ou je voudrais remettre des choses. Mais on change quand même la donne, car nous allons changer complètement le format des radios: cette fois, on prend un format plus original que ce que nous avons utilisé, et l'idée est d'explorer des lieux que nous n'avions pas pu explorer la première fois. L'objectif est double: il s'agit d'une part de nous permettre de voir l'état de la zone en terme de radioactivité, et surtout de constater l'évolution des paysages. Un an après la catastrophe, la nature avait déjà beaucoup repris ses droits; après cinq ans de plus, ça doit être quelque chose.

Il y a effectivement l'envie d'avoir des éléments comparatifs à n+4 et d'explorer un peu plus. La prise de risque technique est cette fois moindre car maintenant on sait que notre protocole technique fonctionne.

Quel sera le nouveau format que vous évoquiez ?

H. L. : On a découvert un format qui fait 90x30cm, qui nous ramène à la question de la représentativité. On va devoir se poser la question de comment on le donne à voir, car c'est un format qui s'impose de lui-même et à mon avis ça va peut être nous aider à faire des choix marqués et francs sur la manière dont on donne à voir notre travail.

Quelle est la durée d'exposition pour les radios ? Est-ce la même à chaque fois ?

H. L. : Non, les durées d'exposition ne sont pas identiques, d'abord parce que les niveaux de radioactivité sont fluctuants et différents en fonction des zones. Nous avons choisi des zones à "faible taux" de radioactivité et d'autres avec de très hauts taux. Et c'est pour cela qu'on les appelle des *chrono-radiogrammes* car c'est le temps qui est le facteur de révélation. La plus courte durée d'exposition est de trois jours, après on en a récupéré toutes les semaines, puis tous les dix jours. Les durées d'exposition vont donc de trois à 40 jours.

Est-ce que les durées sont précisées dans la présentation des radios ?

H. L. : C'est encore une question que l'on se pose. Nous avons les données, on le sait, mais on n'est pas encore sûrs de les présenter. Cela va dépendre de la façon dont on décide de représenter les choses, de la scénographie, de ce que l'on veut dire: est-ce que qu'on reste dans un cadre très scientifique, ou est-ce qu'on laisse plus de liberté aux gens?

Vous parlez d'approche et de processus scientifiques, pensez-vous qu'il aurait été intéressant de mettre en place un protocole systématique pour chaque prise de vue, et le respecter ?

H. L. : Ce serait intéressant de mon point de vue, à la seule condition que ça se fasse en partenariat avec un scientifique ou un laboratoire. Là, ça pourrait effectivement déboucher sur des interprétations, et un produit artistique final, avec un vrai dialogue artistico-scientifique. Je ne suis pas sûre qu'aujourd'hui les laboratoires de recherche français soient ouverts à ça, ce qui pourrait être le cas dans d'autres pays.

Ça pourrait être intéressant, après, en tant qu'artistes, nous n'avons pas vraiment de légitimité à dire, voilà le protocole qu'il faut suivre : on a tous les deux un certain vernis scientifique, mais ce n'est qu'un vernis. C'est une œuvre artistique que l'on présente, c'est pour ça que savoir si l'on présente les taux de radioactivités, etc, est une vraie question pour nous.

M. P. : C'est une œuvre, une dimension, une approche qui est d'abord artistique, mais utilise bien sûr une approche scientifique pour arriver à la solution. Mais en réalité, la technique est très variable, car la radioactivité dans une zone donnée n'est pas uniforme. Elle est fonction de la forme dans l'air, de la composition du sol : il y a une variation continue.

En fait, il s'agit d'une approche expérimentale: on a réfléchi au problème en amont, on l'a étudié, on a rencontré des ingénieurs du nucléaire. On savait qu'on pouvait arriver à ces résultats sur le principe de l'analogie avec les rayonnements ionisants, de la technologie médicale que tout le monde connaît, les rayons X, le césium, qui sont des types de rayonnements comparables à la radioactivité, mais avec des longueurs d'ondes beaucoup plus petites.

Il fallait donc exposer les radiographies dans différentes situations, et ces situations sont tout le temps en train de varier. On a par exemple indiqué lors de la publication de trois radiographies dans Art Press et la revue Communications, les niveaux de radiation. On a indiqué les valeurs hautes et basses, telles que mesurées sur le site même où on l'a déposé, la mousse des arbres, les outils de la ferme, et les valeurs varient en permanence dans un intervalle entre 11-12 et 17-18 $\mu\text{Sv/h}$. Les valeurs restent dans cet intervalle-là mais fluctuent. On faisait également varier la durée d'exposition, et le rapport entre les deux valeurs n'est pas maîtrisé : ce rapport est aléatoire et on arrive à capter des images grâce à ça.

Si des chercheurs et des laboratoires voulaient avoir une approche et une démarche systématiques et scientifiques, il faudrait qu'il y ait un vrai projet derrière, et savoir à quoi peut servir de réaliser ces images, à quoi elles renvoient en terme de dangerosité ou non des rayonnements à certains endroits.

Est-ce que par rapport à votre œuvre photographique précédente, il y a une remise en question de votre style pour ce travail ?

M. P. : Le style, j'étais et je suis toujours en train de le chercher. Je ne l'ai pas trouvé d'ailleurs, j'essaye encore. Je me suis mis profondément à la photographie au tout début des années 2000 ; et je suis très intéressé par les lignes de force dans tout ce qui est image, paysage, chez les gens, dans la rue, dans l'urbain, où il y a des lignes de force géométriques sous-jacentes. Je suis intéressé par l'énergie intérieure qu'il y a dans ce que l'on reçoit d'une image, que ce soit en regardant soi-même ou à travers un appareil. C'est une des raisons pour lesquelles on s'est intéressé à ce sujet.

Pensez-vous que votre regard occidental a déterminé ou influencé les choix artistiques de ce projet ?

M. P. : Je pense que oui. On se l'est dit tout de suite, quand est arrivée cette catastrophe... Parce qu'en tant qu'anciens mathématiciens, on suit de près les sujets scientifiques. Et bien que l'on ait aujourd'hui des vies différentes, centrées sur d'autres sujets et des activités artistiques depuis un certain temps, lorsque cet événement a eu lieu, sans être des militants, nous avons considéré que la façon dont la science avait été utilisée à travers le nucléaire, de la bombe atomique jusqu'à l'énergie, est quelque chose qui est inhabituel pour l'humanité.

Ça pose un problème de l'évolution et de la perception du temps, ça dépasse le temps de vie d'une génération, de deux générations et de l'espèce humaine. Cet accident, avec l'ampleur qu'il avait, à l'endroit où il s'est produit, avec la sismographie du lieu, était d'une grande dangerosité, et le terme est un *changement de paradigme* dans la façon de concevoir l'énergie sur la terre.

Ce changement de paradigme, ça veut dire que la question de l'énergie change de dimension, et qu'elle concerne la planète, que ce n'est pas seulement un problème local ou civilisationnel, que ça ne relève pas d'un regard seulement occidental mais d'un regard d'être humain sur la planète. Et l'humanité réalise que ce qui vient de se passer au Japon, c'est la troisième ou quatrième catastrophe produite par le nucléaire civil, que celle-ci a une dimension automatiquement planétaire parce qu'elle est créée par des mouvements sismiques qui relèvent de l'histoire de l'univers, telle qu'on ne veut pas bien la voir mais telle qu'elle est, et qui a des conséquences sur toute la planète. Par conséquent, cela implique qu'on ne peut plus permettre et ne pourra pas permettre demain aux pays de développer de l'industrie nucléaire, même civile, sans que toute la planète soit concernée, et sans qu'il y ait une sorte sinon de gouvernance, au moins de prise en compte de l'intérêt de l'humanité dans son ensemble, lorsqu'on réfléchit au développement d'une énergie dont les effets dépassent la durée d'une vie humaine.

Vous parlez de pensée universelle et de durée dans le temps. Est-ce que vous pensez que ces images ont vocation à servir d'outil à l'usage des générations futures pour une sorte de devoir de mémoire du risque nucléaire ?

M. P. : C'est une très belle expression, je vous remercie, ça me convient très bien. Ça rappelle un devoir de mémoire quelque part.

Vous savez, quand on visite le musée d'Hiroshima, il y a une radiographie très primaire, dentaire, de cette époque. Un chirurgien avait enclenché la radio au moment où la bombe a explosé, et la force du rayonnement s'est imprimée là, sans doute également l'énorme chaleur, mais surtout le rayonnement. Cette radiographie, c'est pour moi l'une des mémoires les plus fortes de la bombe d'Hiroshima.

Quelle connaissance du Japon et des codes esthétiques nippons aviez-vous avant de commencer ce travail ?

H. L. : Pour moi le cinéma, très clairement, est central dans mon rapport au Japon. Cela fait sept ans que je suis amoureuse de Kurosawa, depuis que j'ai vu *Dersou Ouzala*. C'est vraiment à travers le cinéma et la langue que j'ai éprouvé un intérêt pour le Japon, renforcé par les quelques japonais que j'avais rencontrés dans le cadre d'un collectif d'artistes sculpteurs que

j'avais monté il y a quelques années, tous sculpteurs de granit, qui était la matière que nous travaillions à l'époque. J'apprécie la littérature japonaise également : *Pavillon d'Or* m'avait frappé quand j'étais adolescente, mais c'est principalement le cinéma qui m'a attiré. Tout ce qui est estampes, et Hokusai, c'est une partie artistique que je connais mal et ce n'est pas ce qui me touche le plus, c'est plus un quotidien.

M. P. : J'avais une appétence, une très grande envie de découvrir le Japon, parce que je pense qu'en Asie en général, mais plus particulièrement au Japon où ça a été développé avec un très grand raffinement, il y a d'autres paradigmes que les paradigmes occidentaux. Il y a un rapport à l'espace-temps, au monde, qui est différent. C'est sûrement lié au shintoïsme et au bouddhisme qui se sont mélangés, mais il y a une spiritualité, une façon de vivre le rapport à l'espace, au temps, à la vie, à la mort qui est différente d'ici.

C'est quelque chose que j'avais déjà remarqué parce que très jeune, j'avais été animateur de ciné-club. J'ai fondé un grand ciné-club en France puis des salles d'art et essais, et programmé à l'époque des cycles de cinéastes japonais: Kurosawa, Oshima (Nagisa), Ozu (Yasujiro), dont le cinéma montre cette façon d'être au monde spécifique aux japonais. On le voit aussi dans le regard de certains photographes : Araki (Nobuyoshi), Moriyama (Daido), Asato, qui m'intéressent beaucoup. J'avais donc envie de me plonger dans cet univers, d'y aller vraiment. C'est une vraie plongée, ça a été un choc, une découverte... Le retour à Paris a été très difficile : quand on passe tant de temps au coeur de cette civilisation, avec cette façon de vivre, cette façon d'être sur la terre, ça marque énormément.

Pour ce travail, vous êtes-vous inspiré, de manière consciente ou inconsciente, de cette esthétique ?

H. L. : Non. En fait très franchement, l'idée qui s'est formée dès avril 2011 et qui a un peu mûri jusqu'en juin 2011 pour ensuite écrire le projet, pour ma part je l'avais très clairement en tête et ça n'a pas dévié. Donc non, ça n'a pas été influencé.

En revanche la conceptualisation de l'exposition autour des radiographies pour en faire un vrai ensemble, on l'a accouché sur place. Fatalement quand on est dans un espace autre, avec une langue autre, en faisant des rencontres extrêmement remuantes et touchantes qui nous habitent encore aujourd'hui, ça a une incidence. On est des éponges, donc fatalement, oui, on est influencé. Après, déterminer le ratio [de l'influence du Japon], je ne saurais pas dire.

Peut être qu'aujourd'hui, on commence à produire la première partie, des idées émergent et viennent un petit peu enrichir et faire évoluer le concept de l'exposition tel qu'on l'envisage, qui à mon avis font écho à notre mémoire du Japon et de tout ce qu'on y met.

M. P. : Il ne s'agit pas d'enjoliver, mais une dimension qu'on a certainement mise là-dedans, à la fois inconsciemment et volontairement en fait, c'est que même dans les catastrophes, et dieu sait que c'en est une énorme, par le tsunami d'abord, le nucléaire ensuite, les japonais gardent une façon de réagir qui n'est pas tout à fait comparable à la nôtre.

Des gens qui ont un certain âge, plus de 70 ans et qui disent "moi je vais aller là bas, parce qu'il ne me reste que quelques années à vivre, c'est à moi de le faire", etc. Il y a un rapport au temps des gens qui est assez touchant... Et il y a aussi, et ça se ressent d'ailleurs dans des films qui ont été fait sur le nucléaire, notamment d'un cinéaste japonais, Kenishi Watanabe, qu'on a pu voir sur Arte, où il traite vraiment du nucléaire d'une manière extrêmement fine et très profonde où on comprend vraiment que ça n'a rien à faire là quoi. Il faut qu'on arrête de faire [du

nucléaire] comme ça, on peut faire de la médecine nucléaire, bien sûr, mais certainement pas ça. Et il le fait à travers une vision dans ses films, d'une très grande beauté. Ce sont des films qui sont très beaux.

Et cette idée de la beauté même dans les choses les plus dures, on l'a retenue. Ce qu'on voulait c'était aussi obtenir des images, qui deviennent en soi quelque chose d'émouvant et de très beau. Quand on regarde, ce que l'on sait peu d'ailleurs ici, parce que il y a une sorte [d'omerta], par le poids sûrement de l'industrie nucléaire français qui vient de l'industrie militaire, qui est un poids du secret etc., ce que le nucléaire peut produire, la radioactivité qui va se déposer sur la faune, la flore, etc, on n'en parle pas. On a remarqué ce paradoxe extraordinaire: tous les paysages, les régions, les forêts, les endroits où il y avait des cultures sont dans une magnificence incroyable. Parce que le césium est consommé par les plantes comme du potassium de meilleure qualité, donc elles sont resplendissantes. C'est ce qu'on avait appelé "la beauté inquiétante des paysages de Fukushima".

Dans les images, dans la photographie et dans toute une démarche photographique liée aux catastrophes, on se croit obligé de mettre des images de catastrophe, c'est-à-dire qui montrent le dénuement, le séisme et le tsunami qui a beaucoup détruit, etc. Mais dans les zones que l'on traverse, à part les villages abandonnés où tout est resté sur place, figé comme ça, et bien la forêt, la montagne, les collines, tout est magnifique, les fleurs sont resplendissantes. C'est un paradoxe qui est le produit du nucléaire. Si les radiations se répandaient à partir d'une centrale à 60km de Paris (il y a une [centrale nucléaire] à Nogent-sur-Marne), le bois de Boulogne, le bois de Vincennes, les parcs, le Jardin des Plantes seraient extraordinairement resplendissants en fait, avec quelquefois plus de pétales que dans la nature mais enfin... Et c'est ça qui donne une image complètement curieuse du nucléaire.

Comment pensez-vous que votre travail est-il perçu au Japon et par les japonais ? Entret-il en résonance avec les codes esthétiques nippons qui ne sont pas les mêmes que les nôtres ?

H. L. : Quand on a présenté [les chrono-radiogrammes] à la Maison de La Culture du Japon à Paris, elles étaient présentées dans ce modèle-là [voir photo jointe], très esthétique, très objet, objet d'art. C'était très bien qu'on ait eu ce premier test d'ailleurs, car cela nous permet de nous re-questionner par rapport à la façon dont on les présente. Il y avait beaucoup de japonais présents, qui avaient fait le voyage jusqu'à Paris, et ont été bouleversés par les images.

Ils ne se sont pas arrêtés à l'encadrement et à comment elles étaient présentées. Ils ont plongé dedans. Ils ont plongé dedans avec évidemment tout leur vécu, parce que je pense qu'au Japon il n'y a pas une famille qui n'a pas été impactée de plus ou moins près par le 11 mars, c'était très chargé.

Je pense que finalement la force de ces radiographies [les] dépasse. Elles n'ont pas besoin d'attrait ni d'apprêt particulier, ce qui compte c'est ce qu'elles représentent, ce qu'elles disent, pour chacun de nous. En fonction de notre connaissance et de notre vécu, on les reçoit différemment, avec une charge émotionnelle plus ou moins grande.

M. P. : Il y avait des gens qui pleuraient. C'est rare des japonais qui pleurent. Il y avait un monsieur, je ne me souviens plus de son nom, un philosophe ou un écrivain qui est le traducteur de Derrida au Japon, que j'ai observé à un moment au long de l'exposition. Il est resté 25 minutes devant une radiographie, comme ça, immobile. Ça a dû certainement le faire voyager ... C'était impressionnant. C'était la seule expérience.

On espère maintenant qu'après l'exposition à la MEP, on arrivera à exporter l'exposition, peut-

être pas exactement sous la même forme, et bien sûr le Japon est une possibilité. Nous allons au moins de mai tenter de trouver des possibilités [pour exposer au Japon].

Cette projection d'ailleurs des japonais quand ils étaient dans ces images... Parce que, bon, c'est vrai qu'on met en avant le caractère un peu esthétique, la façon dont c'est représenté... Mais c'est le problème de toute photographie : sa dimension, sa taille, la façon dont elle est présentée, le contexte, comment elle est encadrée, au cours de ce qui est la première rencontre de ce qu'a fait un photographe avec le public, en dehors des vecteurs numériques maintenant, ça veut dire quelque chose. C'était donc important pour nous de sacrifier un peu ce travail de cette façon.

L'idée c'était justement que les gens puissent aller se projeter dans l'image; le fond noir au dessus isole un peu la radiographie et on peut aller se plonger dedans. Pour la MEP, on va réfléchir à une autre façon, un mur plus important où l'on peut disposer plusieurs radiographies.

H. L. : Le choix se fera sûrement au dernier moment (rires) !

M. P. : Là [pour la Maison de la Culture du Japon] c'était pareil, c'était la pression, la précipitation. On a tenté [de présenter les images] sur des écrans blancs translucides et ça ne "crachait" pas assez. On a discuté avec un éclairagiste cinéma... Si on veut révéler les détails, ce qu'il y a dans chaque radiographie, il faut un éclairage de LED variable adapté à chacune, ça ne peut pas être uniforme. Si vous prenez une radiographie médicale et qu'on l'éclaire comme tel, on ne verra pas la même chose.

H. L. : On a fait aussi des tests pour les passer en positif qui sont assez surprenants, car ils révèlent beaucoup d'autres choses qu'on ne voit pas du tout sur les radiographies.

Est-ce que ces positifs seront exposés ?

M. P. : La question s'est posée, on aimerait oui. Ce n'est pas déterminé. Les gens qui ont participé au financement du projet auront un tirage positif. Ce sont des tirages à partir de scans, mais il est prévu de tenter de réaliser des tirages contact.

H. L. : Du coup pour moi, c'est plus une réflexion. Si on les dispose face à face en miroir, ça altère complètement la réception. Il y a des tests à faire car certaines vont dire encore autre chose si on les tire en positif, mais pas toutes. Il y a un travail de choix car ça modifierait la scénographie prévue, ce qui promet un été occupé.

Annexe C - Transcription de l'entretien du 14 avril 2016 avec Carlos Ayesta

Quelle a été la genèse de ce travail réalisé avec Guillaume Bression ? Qu'est ce qui l'a provoqué ?

On est tombé dedans un peu par hasard... Trois mois avant la catastrophe, Guillaume est parti là-bas comme correspondant pour France24 et la presse en général. Ça lui est un peu tombé dessus. Il est revenu en fin d'année 2011 et on a parlé ensemble, on s'est dit pourquoi pas faire un travail là dessus. C'est lui qui a proposé surtout.

Lui connaissait le sujet, il avait pas mal fait de reportages là-dessus.

On a commencé avec la première série, celle de nuit [*"Clair Obscur"*]. En gros, on voulait montrer cette catastrophe autrement, ne pas le faire de manière journalistique ou purement documentaire. C'est pour ça qu'on a utilisé des lumières artificielles : on voulait un peu montrer un côté mystérieux, montrer ces villes fantômes, faire surgir les bâtiments un peu de nulle part. Comme quelque chose d'étrange, quelque chose qui ne va pas.

Depuis le début on cherchait un autre moyen, et ce moyen est venu par la lumière artificielle.

Comment vous partagez-vous les tâches, les prises de vue ?

On le fait vraiment tous les deux : si l'un a une idée il le fait, si l'autre a une idée il le fait. Après on fait souvent le cadrage ensemble, ça ne pose pas vraiment de problèmes vu qu'on s'entend bien, bon même si parfois on a des différences. Mais c'est assez facile de faire un bon cadrage ensemble et plus enrichissant, parce qu'on a un double avis sur le cadrage et la prise de vue, et on parle beaucoup pour arriver à un consensus pour trouver la meilleure image.

Qu'aviez-vous comme connaissance du Japon avant ce travail ?

Moi rien. Guillaume non plus : il y est allé trois mois avant, avant ça il ne connaissait pas non plus.

Aviez-vous des connaissances des codes esthétiques nippons ?

Non, pas vraiment.

A la suite de ce travail, et au regard de l'accueil qu'il pourrait recevoir au Japon, vous êtes-vous intéressés à cette esthétique ?

Par rapport à la photographie japonaise ? Hmm... Non. Il y a quelques choses comme ça que j'essaye de comprendre, mais ça m'est tellement différent. Dans notre style en tout cas, je pense qu'on n'y adhère pas.

Je pose cette question, en pensant particulièrement à la série "Nature", et au milieu humain auquel elle fait référence. Avez-vous reçu des commentaires, des appréciations de la part du public japonais ?

Malheureusement ce travail, en général, n'a pas du tout été montré au Japon. On n'a pas eu l'occasion... Il sera montré en juin [vernissage le 23 juin] à Tokyo dans un grand lieu d'exposition financé par Chanel, qui a aidé à produire la dernière partie du travail qui sera réalisé juste avant. Il y aura un catalogue d'exposition assez conséquent.

La série "Mauvais Rêves" sort un peu du lot. Elle est intrigante.

Oui, elle sort du lot... C'est parti un peu du ressenti de la première série, "Clair Obscur". Là c'est la deuxième année, la catastrophe est encore toute jeune, et on voulait parler de la peur des radiations. Tout le monde était un peu flippé, cette peur invisible, impalpable... Aussi, quand on est là-bas on se sent un peu bizarre, on sait qu'on reçoit de la radioactivité mais on ne la voit pas. On est parti un peu de ce constat-là.

Par exemple, notre fixeuse à l'époque avait énormément peur, disait qu'elle ne se sentait pas bien, etc. La radioactivité c'est aussi ça : quelque chose de psychologique, d'inconscient... Du coup on voulait montrer cet invisible-là. C'est pour ça qu'on a utilisé ce plastique transparent tout le temps : pour montrer quelque chose qu'on ne voit pas, cette peur.

Il y a une portée très onirique dans ces images: c'est aussi en ça que cette série se démarque des autres.

On voulait aussi représenter des frontières : là par exemple, c'est Namie, une ville qui a été coupée en deux par la zone de radioactivité. Une partie on peut y rentrer, l'autre on ne peut pas. Mais où s'arrête la radioactivité? Ils ont délimité la zone à 20km, mais au fur et à mesure ça a changé, la radioactivité ne s'arrête pas à un endroit ou à un autre.

On a emballé les objets laissés à l'abandon, qui font peur. C'est comme les sacs de décontamination, ça représente la radioactivité en quelque sorte. On a mis un gars sur un tas de sacs, il ouvre un tas de sacs de décontamination, ça représente bien la situation.

Dans l'exposition et le catalogue, les images/séries seront-elles présentées de manière chronologique ?

Oui, ça le sera plus ou moins. L'exposition sera une sorte de parcours chronologique, mais tu peux rentrer dans une salle ou une autre, qui seront toutes séparées et indépendantes.

Comment expliquez-vous la temporalité et la durée dans le temps de ce travail? Est-ce que c'était pensé dès le début ou ça s'est imposé au fur et à mesure ?

Non, on n'a pas réfléchi à ça. Cet accident-là, c'est ça qui est marquant, ça dure dans le temps. Les objets restent sur place, une zone reste condamnée en partie, et voilà... C'est la radioactivité qui fait ça.

Vous n'étiez pas parti dès le départ, avec "Clair Obscur", dans l'idée de créer des séries ultérieures ?

Ça s'est fait au fur et à mesure, on n'a pas réfléchi à ça vraiment. À chaque fois, on essayait de montrer une problématique différente, et cette problématique c'était celle du moment. C'est comme ça qu'on est arrivé jusqu'à la dernière série, "Revenir sur nos pas", où l'on montre le retour des gens dans leur environnement.

"Revenir sur nos pas" : c'est la dernière série en date ?

On a fait aussi "Nature" en même temps.

De quoi traitera la prochaine et dernière série que vous allez réaliser pour l'exposition à Tokyo ?

La prochaine sera sur ce qui reste finalement dans cette zone-là. Il y a toute une économie s'est créée autour. Peu de gens vont y revenir, et finalement ceux qui sont là sont les travailleurs du nucléaire, ceux qui décontaminent, également aussi quelques commerces qui vivent autour de ces gens-là.

On va faire des portraits des travailleurs, refaire des photos comme celles de "Nature", avec des kilomètres et des kilomètres de sacs de décontamination. Finalement, c'est montrer, à la fin, qu'est ce qu'il reste. Un peu comme "Nature", ça donne une sorte de conclusion à notre travail : la nature reprend ses droits.

Elle a été réalisée au moment de la saison des pluies, du coup tout était vraiment très vert, très beau, ce n'est pas tous les mois comme ça.

On m'a expliqué que c'était aussi d'autant plus luxuriant du fait des radiations absorbées par les plantes.

Ça, je ne sais pas... Tu pourrais en parler avec Guillaume, il est plus scientifique. Il était ingénieur avant, il a beaucoup étudié la question et fait plusieurs documentaires pour la télévision. Sur son site TokyoProd, tu peux voir beaucoup de reportages liés à Fukushima.

Comment voyez-vous ce travail évoluer dans le temps ?

Je ne sais pas... On voudrait garder une trace et faire un livre, autre que le catalogue d'exposition. On est en train de négocier ça avec un éditeur.

Pensez-vous continuer ce travail au cours des années à venir ?

Je pense qu'après juin ça va se finir. On aura fait le tour de toutes les problématiques.

Pensez-vous qu'il serait intéressant d'y revenir plus tard, disons dans dix ans?

Oui je pense. Mais on a essayé de ne pas rentrer dans le type de photos uniquement d'espaces vides, ne pas montrer comme à Tchernobyl, comme aujourd'hui des gens vont encore voir les traces du passé.

Pour "Nature" par exemple, on a voulu principalement montrer la nature reprenant ses droits, on n'est pas des photographes d'architecture ou de lieux vides quoi.

Comparé à Tchernobyl, à Fukushima le gouvernement a parié sur la décontamination et la zone bouge énormément. Certaines zones vont rouvrir, une petite partie va elle rester "fermée" pendant trente ans je crois, ou plus.

Du coup ça change quand même. C'est pour ça que cette dernière série tombe bien, c'est montrer ce qu'il va se passer sûrement, la quantité de travailleurs qui il y aura là, etc.

Est-ce que ces images représentent un tournant esthétique dans ton travail personnel ?

Pas vraiment... Mais on est jeunes : Fukushima c'est un peu notre premier gros travail. Mais je pense que l'esthétique était déjà là avant. On a voulu continuer dans cette logique-là, ne pas faire du photojournalisme.

Le questionnement était "comment montrer cette catastrophe-là?". On nous a critiqué pas mal de fois, "pourquoi rajouter de la lumière dans une catastrophe?", ce genre de choses. On était dans une optique un peu contemporaine, montrer autrement.

On n'a pas touché du tout aux lieux, juste rajouté des flashes et les personnes. C'est vraiment un mélange entre les deux, entre la photo classique des lieux et la mise en scène des personnages. C'est ça qui est impressionnant, le décor est sur place. Le supermarché, c'est complètement fou. Quatre ans après, tout est resté sur place: la table, la cantine, la table... Tu imagines?

Qui s'occupe des textes ?

En général c'est Marie, la copine de Guillaume. Pour le catalogue d'exposition, on avait demandé à Christian Caujolle, il nous a un peu aidé. On va exposer dans un festival en Espagne en septembre [Getxo Photo].